

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA INSTITUCIONAL

HAROLDO FERREIRA LIMA

CORPOS LUMINOSOS, PASSAGEIROS NA NOITE:
três ensaios sobre as resistências das imagens e dos corpos
na pista de dança

VITÓRIA
2016
HAROLDO FERREIRA LIMA

**CORPOS LUMINOSOS, PASSAGEIROS NA NOITE:
três ensaios sobre as resistências das imagens e dos corpos
na pista de dança**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Psicologia Institucional do
Departamento de Psicologia da Universidade
Federal do Espírito Santo, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Psicologia
Institucional.

Orientadora: Professora Dra. Leila Aparecida
Domingues Machado.

VITÓRIA

2016

HAROLDO FERREIRA LIMA

**CORPOS LUMINOSOS, PASSAGEIROS NA NOITE:
três ensaios sobre as resistências das imagens e dos corpos
na pista de dança**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Institucional.

Vitória, _____ de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Leila Aparecida Domingues Machado (Orientadora) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA INSTITUCIONAL/UFES

Prof.^a Dr. Erly Vieira Jr. (Membro externo) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES/UFES

Prof.^a Dr. Alexandro Rodrigues (Membro Interno) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA INSTITUCIONAL/UFES

Prof.^a Dr. Acácio Augusto Sebastião Jr. (Membro Convidado) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE SOCIOLOGIA POLÍTICA/UVV

Para todxs as amigue.

RESUMO

Este trabalho reúne ensaios sobre a persistência das imagens e dos corpos em nos fazer sentir e agir na cidade. Eles buscam despertar um desejo de resistência e de vida no presente. O primeiro deles trata de uma prática fotográfica disparada pelo acontecimento junho e os afetos e as relações possibilitados pelo estar na rua, na luta, avançando sobre os poderes que tentam nos enclausurar. O filme *Madame Satã* (2002) é trabalhado no segundo texto. Com as imagens dele, buscamos sensações gloriosas para estabelecer uma interferência disparadora de outros modos de vida na cidade. A proposta de interferência é apresentada no terceiro ensaio a partir do dispositivo-bloco *Amigos da Onça*, ação do Coletivo da Onça e do Laboratório de Imagens da Subjetividade no carnaval de Vitória deste ano. Com ele, tentamos evocar uma pista de dança na cidade para povoar os corpos e o urbano com uma animalidade *queer*. Os ensaios são introduzidos por práticas narrativas experimentadas com as sensações disparadas pelo pesquisar entre amigos e, sobretudo, com o desejo de fazer mover, numa dança, a sobrevivência de corpos minoritários na noite.

Palavras-chave: ensaio; subjetividade; imagem vaga-lume; pista de dança; Amigos da Onça

ABSTRACT

This dissertation gathers essays about the persistence of the ways that images and bodys make us feel and act in the city. The essays seek to awake a desire of resistance and life on the present. The first one talks about a photographic practice triggered by the June happening, the affects and relations produced by being on the street, fighting the powers that try to enclosure us. The movie *Madame Satã* (2002) is analyzed on the second essay. With its images we pursue glorious sensations to establish a interference capable of eliciting other ways of living in the city. The interference proposal is presented in the third essay through the device-carnival-block *Amigos da Onça*, an action of the Onça Colective and the Laboratório de Imagens da Subjetividade (Images of Subjective Laboratory) in the Vitória's carnival of 2016. With the block we tried to create a dancefloor in the city to populate the bodys and the urban with a queer animality. The essays are introduced with narrative practices experienced with the sensations sparked by the research between friends and, above all, with the desire of move, in a dance, the survivor of minority bodies in the night.

Key-words: essay, subjectivity, firefly images, dancefloor, Amigos da Onça.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho está tomado pelos afetos disparados pelo encontro com o Allan. A força dele produz nós nestes textos, seu sentido menor, coletivo e político. Obrigado pela persistência e, sobretudo, por entender que “não consigo ser alegre o tempo inteiro”.

Obrigado também às irmãs pela generosidade e aos meus pais pela luta cotidiana para me tornar uma pessoa digna do que possuo e do que me acontece.

Agradeço também à Leila pela pedagogia e ao LIS pela oportunidade clínica de pesquisar na diferença.

Dezenas de amigos caberiam nesta nota, se listo Lau, Lori, Regitney, Mário, Paulinha, Júlia, Izabel, Joyce, Paulo e Vitor é porque a voz generosa de cada um deles ressoou nas noites de doce embriaguez e nas difíceis ressacas. Agradeço também aos amigos da Barão de Monjardim e ao Coletivo da onça pelos encantos nos últimos 18 meses.

Obrigado, Anselmo e o João pelas vistas do Darcy. Muito obrigado Kênia, Betão e Lara por estarem sempre presentes apesar da distância.

Agradeço, por último, à Universidade pública, para sempre pública, brasileira. A UFES tornou-se minha casa em Vitória, a UFES me ensinou que casa é onde os amigos estão. A UFES abriu espaço para que eu pudesse viver a bicha estridente que às vezes me encarna, a bicha que vai gritar, até o último lampejo,

FORA TEMER!

A onça me empurra contra a parede com a determinação imposta por seus 15 anos e enfia a língua toda na minha boca enquanto tento me desvencilhar do fluxo de pensamento que leva à punição vindoura. Deixo sua língua escovar meus dentes à procura do encaixe que, mais tarde, entre as sombras das amendoeiras que rodeavam a praça, ela vai replicar com outros, sem a inocência com que me tomou. O abraço da onça empurra minhas costas contra o interruptor da parede acendendo e apagando a luz do quarto sem cessar. De olhos fechados, sinto pelo corpo a luz apagar e acender, como se estivesse na pista de dança, entre os braços de qualquer outro animal, com a música de um videoclipe na televisão pendurada na parede.

ATLETISMO

Este texto integra uma série de gestos sintetizados no que gostaria de chamar de atletismo, segmento buscado no vocabulário conceitual de Gilles Deleuze¹ e tensionado aqui em relação com o dito por Michel Foucault² sobre as artes da existência e a escrita de si. Começamos o texto com algo aparentemente distante do que pretendemos abordar em páginas posteriores, pois com o atletismo um movimento puxa sua extensão sempre.

Tratamos a escrita, a invenção de uma escrita, como invenção de si, uma escrita de si. Uma escrita que deixa passar as processualidades em operação na pesquisa e nos corpos que tentam articular as questões aqui desdobradas, não uma escrita biográfica.

Ao escrever, inventamos o trabalho e nos inventamos. Entendemos a composição textual a partir de Foucault através de sua função etopoiética³. Essa função está ligada intimamente à invenção de si como atravessamento na escritura e, neste caso, no pesquisar. A escrita seria apenas uma das ferramentas prática usadas para a produção desses textos e de si, o que nos leva a pensar nela como parte integrante de uma *askêsis*, “um treino de si por si mesmo”⁴, uma auto-elaboração a partir de práticas reguladas pelos corpos no percurso da pesquisa - sejam elas as leituras individuais e as grupais, as aulas, as meditações e caminhadas e as trocas possíveis ao longo do traçado dessas linhas. Convoco práticas que põem a escrita como parte integrante de uma série de exercícios que nos conduzem a uma vida ética e política – um tratamento da escrita como “operadora da transformação da verdade em *êthos*”⁵, em modo de vida.

Com essa linha de ação como mote, a composição textual, nas palavras de Domingues⁶ seria um descolamento da invenção de “eus” ou de demarcação de autorias e sim de alteridade, “o desmanchar de modelos que reproduzimos quase como se fossem naturais”⁷. Domingues incita seus leitores a trabalharem a escrita como problema ético e não meramente linguístico. Essas questões avançam sobre esta pesquisa como um convite à prática textual, que nos tira do lugar com suas indagações e ideias. Texto em que traços da singularidade daqueles que escrevem estejam de alguma forma marcados nele. Seria um chamado à

1 (2007)

2 (2008; 2012)

3 (FOUCAULT, 2012:143)

4 (Idem)

5 (Idem)

6 (2004; 2008)

7 (MACHADO, 2004: 147)

literaturalização desses escritos por mero apego formal? “Não se trata de um compromisso com “o belo”, mas de um compromisso com a vida, com uma potência de solidariedade que nos força a abandonar os ressentimentos”⁸ como forma de produzir fertilidade e alegria.

Viver nos convida a um estranho atletismo, ao fazimento atlético de um corpo que requer outros textos para fazer disparar também outros modos de vida. Pensamos em um atletismo com a escrita que encarna um grau de potência multiplicador da ação, pois dinâmico e afetuoso, atravessado por forças luxuriantes de autopoisição. Uma condição ativa de luta e uma afeição alegre pelo fazer: atletismo “[...] para tentar se transformar a si mesmo em sujeito moral de sua própria conduta.”⁹ Atletismo menos preocupado com movimentos milimetricamente articulados e medidos. Um atletismo que produz outros textos, outros resultados com a pesquisa, não apenas conclusões: atletismo dotado de um aspecto plástico, de sensação.

[...] pois uma ação não é moral somente em si mesma e na sua singularidade; ela o é também por sua inserção e pelo lugar que ocupa no conjunto de uma conduta; ela é um elemento e um aspecto dessa conduta, e marca uma etapa em sua duração e um progresso eventual em sua continuidade. Uma ação moral tende a sua própria realização; além disso, ela visa, através dessa realização, a constituição de uma conduta moral que leva o indivíduo, não simplesmente a ações sempre conformes aos valores e às regras, mas também a um certo modo de ser característico do sujeito moral [...]¹⁰

Atletismo que neste trabalho faça dos corpos que escrevem um campo de batalhas microscópicas; que por meio de seus movimentos e gestos, pelas forças que atravessam esses corpos nos encontros, ao longo do pesquisar “(...) erija uma objetividade desconcertante”¹¹, pois resistente, a partir dos atravessamentos mais subjetivos em ação. Atletismo capaz de produzir outros corpos nos entrelaçamentos cotidianos, de uma prática sobre si, de ascese, “(...) entendida como história das formas da subjetivação moral e das práticas de si destinadas a assegurá-las”¹².

Pensamos num texto como um corpo que se arregimenta anômalo em suas imperfeições geométricas e que se mantém de pé por meio das sensações capaz de produzir, sem um alto ou um baixo, sem ser reto, pois ainda uma obra, um texto, o que mais quer que

⁸ (MACHADO, 2008: 53)

⁹ (FOUCAULT, 1998: 28)

¹⁰ (Idem)

¹¹ (GUATTARI; ROLNIK, 2005: 55)

¹² (FOUCAULT, 1988: 29)

seja, é bêbado e torto. Corpos e textos que se façam em fuga de exames minuciosos, disciplinados e controlados por réguas olímpicas, estatisticamente por olhos vorazes.

Largamos então desse ponto: pensamos ser inevitável tratar da composição textual e, por conseguinte, trazer um pouco sobre a produção de um corpo que escreve tendo a palavra como mediatrix dele, a palavra singular, produto de um segmento desse atletismo, não a palavra pessoalizada, representativa desse movimento. Invocamos a palavra que se propõe atrevida a encadear semanticamente, uma ação inimitável, em escrita, pois, “[...] a escrita pode transformar a coisa vista ou ouvida em batalhas. Ela transforma-se em um princípio de ação. Em contrapartida, aquele que escreve se transmuta em meio a esse emaranhado.”¹³

Um atletismo do encontro. Um encontro que se faça de movimentos de corpos, de acoplagens de conceitos, que poderia aqui chamar também de dança, ou escrita bailarina – como propõe Daniel Lins¹⁴ – e que se desencadeia nesta dissertação: “(...) os movimentos de sua mão direita soam como uma transposição de Armstrong.”¹⁵

Tomamos a fotografia, o cinema, uma prática na cidade e narrativas a partir de seus atravessamentos, das tensões existentes nele, ao sabor de um cartógrafo que marca “caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e de perigo”¹⁶. A partir dessas forças produzimos textos que escrevem paisagens em que esse campo de tensão pode ser sentido, ainda que se desmanche instantes posteriores aos seus desenhos. Tentamos desdobrar algumas questões levantadas até aqui nas páginas seguintes, entre-margens, colocar uma escrita em funcionamento, uma escrita afetiva.

É desse ponto que começamos: para produzir outros movimentos, um balancê, para encontrar e sentir, antes primeiro movimentar-me, fazer algo passar.

¹³ (MACHADO, 2004: 149)

¹⁴ (2013)

¹⁵ (CORTÁZAR, 2009: 112)

¹⁶ (DELEUZE, 2010: 48)

Tenha à mão uma flanela limpa. Caso escreva em uma mesa de madeira, mantenha o óleo hidratante sempre por perto. Na ausência de óleo ou se por acaso o leitor usar outro aparato para escrever, água deve bastar para eliminar a sujeira antes da escrita. Faça o mesmo com as ferramentas de composição escolhidos para a criação: limpe o computador ou caderno das cracas acumuladas, escolha uma folha de rascunho nova, passe o olho no caderno de campo e se certifique que há tinta nas canetas coloridas; caso você fume, esvazie o cinzeiro, lave-o, seque-o com a flanela – repita esta operação quantas vezes forem necessárias durante a criação. Deixe escorrer a sujeira da flanela em água corrente, reservando-a para coleção de plantas ou para a calçada. Mantenha o material de consulta por perto; tenha à mão suas marcações ou excertos de livros, páginas de revista ou da internet, imagens colhidas por aí. Tenha também sempre um copo, uma taça ou uma caneca à mesa, não importa o que você bebe <<< importa que você beba >>> água fresca, chá, café ou conhaque, ou os últimos dois juntos: mantenha o caminho livre para as sensações.

O importante é que a mesa esteja pronta para receber em sua superfície as paisagens da escrita por vir – pois são muitas paisagens e em uma mesa tudo é móvel, ainda que as pernas estejam bem cravadas no chão: cabem as escolhas e a movimentação de um escritor a cada dedilhada no teclado ou risco abandonado no papel, conforme manuseia suas ferramentas, destroça notas, dobra folhas, exclui e inclui. O que não quer dizer que à mesa não existam cavidades para permanências: uma mesa pode qualquer coisa, inclusive tornar-se um objeto e só um objeto de canto em que se tromba, se esfola o joelho ou a unha do dedão.

A mesa é um inconveniente por seus silêncios, no sono, ao lado da cama ou no divagar de uma tarde no escritório. A mesa é um inconveniente no estalido da madeira que convoca o marceneiro, as tardes gastas no lixar, na disposição da panela quente e pesada sobre ela. Ela precisa comportar toda a vibração de um corpo que age sobre ela. É uma presença fantasmática, aterradora. A mesa é um risco, apavora o escritor.

SUMÁRIO

1–INTRODUÇÃO PERMEADA POR INDÍCIOS METODOLÓGICOS -----	10
1.1 – UMA PESQUISA – INTERMITÊNCIAS LUMINOSAS -----	14
1.2 – UM BALANCÊ PELA GRANDE MARUÍPE -----	18
1.3 – UMA PESQUISA – A PELE DO FILME -----	21
1.4 – SENTIR E PENSAR -----	26
1.5 – BANDO, UM TECIDO AFETIVO -----	29
1.6 – UMA CIDADE COMUM EM SUA PELE -----	37
1.7 – dança – em tom menor -----	41
2 – CORPOS LUMINOSOS, PASSAGEIROS NA NOITE -----	47
2.1 – TRAVESSIA NO PRESENTE -----	49
2.2 – NOTA SOBRE O PESSIMISMO -----	52
2.3 – DESEJO DE VER -----	55
2.4 – BIOGRAFEMO DO SPECTRUM -----	65
2.5 – UMA FORÇA DIAGONAL -----	70
3 – INTERLÚDIO – PISTAS PARA UMA ATMOSFERA DE SENSações -----	74
3.1 – A LÍNGUA DENTRO DA LÍNGUA -----	84
3.2 – NOTA DE PASSAGEM -----	87
4 – DISPOSITIVO DANÇANTE – UM ENCONTRO DE FERAS NA PISTA DE DANÇA -----	88
4.1 – ENCONTRO – UMA IMAGEM DA FERA NOS OLHOS DO CURUMIM -----	89
4.2 – REENCONTRO – HABITAR A FERA -----	91
4.3 – DISPOSITIVO DANÇANTE -----	93
4.4 – APENAS QUANDO DANÇO POSSO SENTIR A LIBERDADE -----	98
5 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	100
6 – FILMES -----	105

I – INTRODUÇÃO PERMEADA POR INDÍCIOS METODOLÓGICOS

Esta composição pode ser muitas coisas, inclusive produto de uma vivência em bando no Laboratório de Imagens da Subjetividade do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo (LIS-UFES). No LIS, inventamos planos de visibilidade e de dizibilidade de vidas anônimas, esquecidas, desconhecidas. No intuito de falar junto a elas, nunca por elas, experimenta-se o exercício de narrar, de cartografar por meio de palavras e de imagens. Entretanto, a palavra/imagem pode criar interferências, configurando-se como um dispositivo-imagem que carrega a potência narrativa de criação de sentidos, de compartilhamento de histórias que são tão distantes e tão próximas, bem como, e talvez principalmente, de fazer ver e dizer.

Pautada em princípios “éticos, estéticos e políticos de expansão da vida”¹⁷, “rompendo no que ela se mostra capturada, adoecida, amesquinhada pelas políticas de controle”¹⁸, buscamos intervir na cidade por meio de práticas transversais no campo da saúde e da cultura, em busca de modificações nos modos existentes. Nosso traslado alia-se a uma proposta de Clínica Ampliada, conforme se lê:

[...] pensamos uma clínica que prescinde da restauração de estados anteriores ao sintoma, mas que promove a transformação de formas de vida; uma clínica que se constitui nos atravessamentos políticos, institucionais, culturais, históricos, desejantes e sociais, não delimitada por enquadramentos convencionais, modelo ambulatorial ou concepção de setting terapêutico; mas uma clínica em campo, com o espaço urbano, visando promover, a partir de dispositivos, encontros e interferências, outras formas de visibilidade e dizibilidade (DELEUZE, 1990). Entendemos que ao campo da saúde é precioso contribuir para a emergência de outras formas de viver o cotidiano, o trabalho, o casamento, o amor, a amizade, a política, a comunidade e a família. Uma clínica a céu aberto, tendo como plano de efetuação o espaço urbano, o corpo da cidade e as produções subjetivas que se emaranham, lançando mão de interferências urbanas.¹⁹

Ao experimentar com os norteadores da Clínica Ampliada, o projeto contribui em firmar a indissociabilidade entre as dimensões política, social, histórica, urbana e as experiências subjetivas, as práticas clínicas e a edificação de um sistema de saúde pública.

Tentamos disparar outros modos de existência por meio dos encontros possibilitados pelos dispositivos pensados e instalados de forma estratégica na cidade. A proposta de estudar

¹⁷ (MACHADO, L.D; LAVRADOR, 2009)

¹⁸ (Idem)

¹⁹ (Idem)

a cidade não se faz distante da própria cidade. Não falamos aqui de uma cidade ideal, mas desta cidade mesma na qual trabalhamos, estudamos, vivemos, em que circulam histórias menores, que se imbricam, e que dizem de uma trama pública e política.

O trabalho em campo ressalta o encontro da Universidade com o que se passa de fato no espaço urbano: seus encontros, problemas, cotidiano, histórias, mecanismos de controle e as vidas que deles escapam e se inventam. Qualificamos, assim, uma interação entre o saber acadêmico e o popular, que se aproximam e se constroem, destituindo o lugar de verdade unívoco.

Não adianta correr da cidade. Feito fantasma, ela se mantém no seu encalço e um palmo à frente, por mais rápido que se corra dela. Feito o E adicional e ao mesmo tempo tensionador, quem corre, corre entre a cidade do passado e a cidade do futuro. A primeira impossível de alcançar, a outra, assustadora, um pouco das duas em cada uma. Ainda assim, as cidades tensionam o corpo que corre, a cidade do passado tensiona em direção ao passado, à memória e à nostalgia, a cidade do futuro tensiona quando tenta se impor. Não são negativas porque tensionam, sobretudo, em direção ao futuro da cidade que se pode inventar, são positivas: as cidades tensionam a rigidez do tempo E a rigidez do corpo. Essa cidade entre duas coisas exige a desapareição da opinião no tempo e no corpo para outras assunções.

- Para onde você vai sem parecer? Para onde você vai sem plano detalhado, sem a voz de articulista político do Jornal das 10? Pergunta a onça ao pé da minha orelha.

Viajo sem destino algum. Antes me prendia a alguma certeza em relação ao tempo e ao corpo, desfeitas enquanto corria entre uma cidade e outra em busca de algo impalpável, mas real, algo que, descobri numa intuição límpida, só é possível quando se dança no presente desta cidade. Algo tensionado pelas duas cidades num olhar de esguelha, desconfiado, ou ainda com a estacada repentina nessa cidade do presente. Ainda assim não há tempo para permiti-las. Não passarão! Nem o fantasma do passado, nenhum simbolismo para o futuro. Cidade se escreve no presente, como os verbos da vida.

Eu luto. Tu amas. Ele escreve. Nós corremos. Vós beijais. Eles dançam.

A cidade disputada por um corpo, conjugada pelos verbos da vida, dança no entre. Dança desfazendo escalas geométricas, representações físicas e políticas, dança em fuga no presente para afirmar um futuro naquele que não conheço – em mim, num outro, no tempo que dança quando os canalículos que ligam o fora e o dentro são desentupidos, quando se abre o portão para a vida livre na cidade. Nem o passado que se impõe, nem o futuro que se resigna à porta. Agora escrevo. Na astrologia dos signos proustianos por Deleuze²⁰, a cidade pode ser regida por um corpo que conjuga o verbo necessidade. O verbo da fabulação:

Um trabalho empreendido pelo esforço da vontade em literatura não é nada; ele nos leva à verdade da inteligência; às quais falta a marca da necessidade, e das quais se tem sempre a impressão que elas teriam podido ser outras coisas, e ditas de outra forma [...]21

²⁰ (2003)

²¹ (DELEUZE, 2003: 21)

Um corpo que dança entre cidades opera pelo sensível e sobre o sensível das horas, entre a cidade do passado e a cidade do futuro, um corpo que corre opera uma fuga noturna, de invenção. O triunfo da expressão necessária, incontestante, sobrepõe-se à vontade na fuga. Um texto marcado pelo triunfo da necessidade sobre a vontade, por vezes triunfante de controle em literatura, conforme assume Deleuze, da cidade e da vida e do pesquisar, conforme nossa proposta é o que pretendo neste trabalho. É com as sensações do conseguido, da vitória, que buscamos uma expansão aqui. No entre cidades em que se dança, tudo avança ou está prestes a avançar.

Saio de casa com o corpo fresco de banho, a onça me acompanha na conversa, no cigarro e na gargalhada. Fazia tempo jurava o papo, uma volta noturna. A avenida fechada para o festejo anual tinha um fluxo frouxo de gente. No sentido praça, descuido das feras. Cego do vento que seca a pele, que queima o cigarro num átimo, ele diz:

- Ihhhh-viaaaado-tá-na-hora-da-porrada!

Congelo. À noite neva em Vitória, mesmo em fevereiro. Agora derreto rápido. Dou de beber à sombra gulosa que amaldiçoa a palavra viado na boca que não sabe dançar.

UMA PESQUISA: INTERMITÊNCIAS LUMINOSAS

Traçamos nesta pesquisa texto três investidas de encontrar na cidade uma forma de fazer operar outridades com o *Coisas que se passam sobre a pele da cidade*. Expomos os movimentos desta pesquisa para deixar ver de que forma cada um deles trouxe ponderações para práticas textuais e, em uma direção oposta, traçamos as contaminações deixadas por ela nos gestos dos corpos que escrevem com as narrativas distribuídas neste caminho. Tais movimentos levaram às atividades do Coletivo da Onça em dezembro de 2015, na Virada Viada e, finalmente, no carnaval de 2016, com o bloco *Amigos da Onça*, o experimento final operado nas imediações do Parque Natural Municipal da Gruta da Onça, no Centro de Vitória. Para tanto, vamos entrelaçar os movimentos da escrita com os movimentos do campo, não de forma a submetê-los a um escrutínio de movimentos que causaram outros movimentos, mas tentando mostrar de que forma os movimentos se imbricaram e se constituíram juntos de forma a erigir escritura e intervenção.

No primeiro ensaio fomos à procura de rastros luminosos em ação contestatória na cidade com as jornadas de junho iniciadas em 2013. Corpos em resistência às polícias: corpos menores são fotografados em risco de desaparecimento por André Alves²² num colocar-se nas lutas. Trato de ações públicas, mas clandestinas, intelectuais, com os rostos descobertos ou mascarados a partir de fotografias feitas na luta.

Este ensaio alia-se à proposta que me levou ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional. Nela, buscava identificar em imagens produzidas na jornada traços luminosos, afetos; especialmente nas ocupações da ponte Darcy Castello de Mendonça, a Terceira Ponte, em três travessias que culminaram com a ocupação da Assembleia Legislativa do Espírito Santo no dia 13 de junho e de sua desocupação, em 13 de julho de 2014. Procurava com tal projeto os percursos dessas imagens, suas potências, as redes que dão fruto a elas, suas ressignificações e remixagens. Imagens produzidas por uma militância, imagens que investem contra poderes e, sobretudo, imagens que deixam claro, aos que prescindem de vistas, a resistência e o porvir.

Tal projeto ganhou lastro a partir das experiências afetivas e profissionais vividas nos últimos anos, especialmente quando minorias e movimentos sociais começaram a se mobilizar, num crescente, e tomaram as ruas brasileiras de forma a constituir junho em diversos momentos, com pautas de reivindicação variadas. Em contraponto ao levante,

²² (2013; 2014; 2015; 2016)

apontávamos a articulação de governos e grupos de interesse do capital para desqualificar ou mesmo liquidar pela força física institucionalizada pelas polícias, pela judicialização e criminalização, os movimentos insurgentes. Ainda em 2014, apontava o esforço crescente desses grupos de interesse do capital e do estado em construir imagens que legitimam ações autoritárias como as prisões de menores e as violências impetradas contra manifestantes.

Nossa hipótese partia de um povoamento dessas imagens do Junho da Grande Vitória. Imagens povoadas que explicitam a resistência de pequenas parcelas de humanidades a poderes instituídos em lutas imanentes. Elas afirmam nesta hipótese reivindicações comuns e nos questionam sobre o uso do bem público e da cidade que desejamos. Indicam sobrevivências em relação ao poder-capital na cidade, quando estão referidas às imagens vendidas como cartão postal da ilha paradisíaca com a ponte em primeiro plano e o Convento da Penha (marco histórico-cultural capixaba) ao fundo. Imagens do Brasil contemporâneo, supostamente desenvolvido e democrático. Essas imagens foram trabalhadas de forma incessante por interessados e governos na última década, mas infladas com a proximidade dos eventos globais que as principais cidades do país têm sediado e ainda vão receber em 2016.

Uma busca por imagens produzidas pela militância na rua constituindo potência às investidas de tais grupos de interesse e mesmo dos governos nas lutas cotidianas. A partir dessas imagens objetivávamos encontrar as formas de expressão da multidão nessas lutas em suas invenções e apropriações de tecnologias de comunicação produtora de uma resistência estético-política capaz de aproximar a luta, repotencializá-la e torná-la comum.

Tais ideias partem dos apontamentos de Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*²³ e visam a enredar os afetos dessas imagens. Didi-Huberman nos convida a ver em imagens a resistência de um povo miúdo, clandestino, “em essencial liberdade de movimento”²⁴, movido por um desejo indestrutível, ante sua dita desapareção, em reivindicação do comum. Para tanto, faz-nos crer na impossibilidade de destruição da experiência benjaminiana pelo afeto que uma imagem pode conter. Reafirma sua potência de contestação, “mesmo que se encontre reduzida a sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite.”²⁵ Nos convida a ver os “corpos luminosos, passageiros na noite”²⁶, os corpos dançantes das imagens vaga-lumes, imagens de sobrevivência.

²³ (2012)

²⁴ (DIDI-HUBERMAN, 2012: 154)

²⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2011: 148)

²⁶ (Idem: 144)

Tal busca foi explicitada em um relato no livro *Junho, potência das ruas e das redes*²⁷. O texto em primeira pessoa não explicita o referencial teórico em que ele se fundamenta, mas buscava expressar as sensações produzidas pelo estar nas ruas naqueles dias de junho e tentava, por meio de imagens da travessia da ponte, colocar em operação as ideias descritas anteriormente. O texto foi escrito num interlúdio de intenso movimento desta pesquisa. A essa altura, tentava me aliar ao cinema ficcional brasileiro por força de outros afetos. Um ruído havia se instaurado me deslocava de um pensamento sobre a prática fotográfica, fazendo-a correr na encenação dessas resistências no cinema ficcional brasileiro contemporâneo.

Vivida em escrita num momento de esgotamento, a pesquisa com as práticas imagéticas de Junho foi momentaneamente abandonada para ceder lugar ao cinema de Karin Aïnouz, algo que sempre me levou a movimentos incessantes e ativação de um desejo por produção de imagens, um tornar-se cinema, corpo em movimento. Mas afinal, como pensar o cinema em um projeto em que os processos de subjetivação na cidade são articulados de forma a inventar tais espaços de resistência vistos nas fotografias de junho?

²⁷ (2014)

A onça segue com o sol amarelado a invadir seus olhos. É presa fácil e caçadora feroz, navegante solitária pronta para agir conforme a oscilação das circunstâncias impostas pela selva. Tem compromisso com o seu faro e faz do caminhar matéria irremediável de seus instintos, um renovador da ação que vai brotar nas fontes encontradas ao longo do caminho, uma renovação do porvir no seu toque, feito o das cigarras que atravessam a terra molhada para eclodirem novas à sombra, de asas tortas e esqueleto muito frágil com que sobem as árvores para chiar umas para as outras, afirmando uma existência no toque da onça com a selva, no arfar da onça entre as folhas, no navegar da onça no desconhecido dos braços verdes do mato que a protege. A estridência com que afirmam sua disposição desnor-teia a onça na caminhada, levando-a a se afastar do veio de água perseguido até perdê-lo completamente, e também perder-se na vastidão do sombreado da mata.

A onça estanca para novamente seguir, agora sem fio, até a treva da noite tomar os seus olhos e lhe apontar a clareira a ser conquistada, após perceber a luz do sol finalmente extinta e inebriada pela música estridente que a envolve. A clareira é um convite para a onça se deitar no mato baixo e testemunhar o movimento tremulado dos pequenos bichos de luz que envolve o ambiente em oscilação harmônica, acendendo e apagando sobre sua cabeça em voos rasantes ou ainda em disparada para o espaço até a onça perdê-los entre as estrelas que começam a brotar no céu muito fracas, esfumaçadas pelo crepúsculo que a separa do céu limpo e claro, e dos movimentos certos das estrelas que atravessaram sua vista no horizonte, prontas para dar de comer aos corações de mares atravessados. Com a cabeça tomada pela ramagem fresca, a onça é curumim que rola na relva e se inebria com a macera das folhas comprimidas contra seu corpo, odores que a convidam mais uma vez a se levantar e, dessa vez, dançar iluminada pela pequena luz dos vaga-lumes, que lhe fazem valer a primeira noite sob o céu da floresta, entre os seres abrigados por ela.

UM BALANCÊ PELA GRANDE MARUÍPE

“Entra na roda, morena pra ver, o balancê, balancê”

(no carnaval²⁸ de 1980 com Gal)

A passagem das imagens de junho para o cinema ficcional se fez com os deslocamentos produzidos em campo com a ação Balançaê, atividade desenvolvida pelo LIS-CNPq entre 2014 e 2015. O Balançaê fez-se por errâncias pela cidade, quando atravessamos ruas, praças e parques de Vitória à procura de locais em que se fizesse funcionar balanços como dispositivos de encontros.

Em duplas, percorremos um segmento do Mapa da Saúde da Secretária Municipal de Saúde de Vitória (SEMUS/PMV) à caça de árvores generosas que colocassem em operação três planos interconectados: o plano das visibilidades, ao deixar em evidência a potência do lúdico em meio à velocidade do dia a dia; o plano ambiental, ao mapear árvores e locais arborizados entrelaçando nossos modos de vida com o que garante nossa existência no planeta e, por último, o plano da cidade, ao evidenciar os sentidos propostos pelo desenho dos espaços de convívio da Capital. Para tanto, antes de encontrar a árvore cabia-nos traçar um mapa das forças que atravessam esses locais e, com as árvores e balanços, colocar em operação escutas disparadas pelo dispositivo.

Experimentações de afirmação do estar na cidade interferindo nela, pois suscitam a ideia foucaultiana de cuidado e, logo, a de liberdade. Em Foucault²⁹ o cuidado retoma a ideia de ascese. A partir de uma estetização do sujeito, de uma atenção e um trabalho sobre si, haveria um rebatimento, um cuidado com o outro, “(...) já que o cuidado de si permite ocupar na cidade, na comunidade ou nas relações interindividuais o lugar conveniente - seja para exercer a magistratura ou para manter relações de amizade.”³⁰

Para Foucault, o cuida-te de ti mesmo funciona de forma teleológica pois, se relacional, abarca o mínimo de liberdade entre os sujeitos envolvidos - o que culmina com possibilidades de resistência e de luta, uma agonística em um jogo aberto, produtor de políticas de estar, conviver e se relacionar.

²⁸ Ver vídeo em: <http://bit.ly/1RHPhBS>. Balancê (1936), letra e música de João de Barro e Alberto Ribeiro.

²⁹ (2012)

³⁰ (FOUCAULT, 2012: 265)

A ideia de cuidado provocou uma dobra na movimentação dos corpos que pesquisam ao levantar questões sempre colocadas em operação ao longo desta escrita: como portar-se cuidadosamente na cidade, na pesquisa, como intervir com o desejo?

Os encontros na cidade, enquanto fazíamos o campo, produziram outros movimentos, um balançê, que fez encontrar e afetar, afetou, fez movimentar e algo passar, dispôs em operação um atletismo singular.

Em campo, balançamos pelas microlinguagens de jogos sensuais e eróticos realizados cotidianamente sobre a pele da cidade. Rapazes passeiam, balançam, trocam olhares, acenos distantes, alimentam prosas de corredor, estão dispostos a afagos, ainda que sugeridos, enquanto seguem em trajetos pelo dia de aula, de campo, de trabalho. Caminhei com Rafael, parceiro de campo, pelo complexo hospitalar do Hospital Universitário Cassiano Antônio de Moraes (HUCAM/UFES), onde escolhemos instalar o primeiro balanço na região da Grande Maruípe³¹, com a companhia de olhares e gestos felinos. O experimento pôs em evidência o movimento dos corpos menores na cidade na cidade, levando-me aos movimentos dos corpos encenados por Aïnouz em seus filmes.

O determinante nesse relato é pensar em como o campo, inicialmente proposto para o Balançaê, abriu-se para outras escutas, primeiro por meio da ideia de deriva e, segundo, pois direcionaram o olhar para a movimentação característica das minorias na cidade.

No ato de se lançar à deriva, há uma disponibilidade para o novo que pode conduzir os envolvidos “a situações diferentes da sua intenção original.”³² Uma deriva que primeiro trouxe a riqueza dos encontros em campo para tensionar uma proposta de escrever com filmes e, posteriormente, recortou as sequências de dança neles e, num momento ainda anterior, deixou à mostra os dois filmes em que corpos menores são encenados por Aïnouz: *Madame Satã*³³ e *Praia do futuro*³⁴ e me levou a aproveitar o primeiro deles nesta discussão.

³¹ (A região da Grande Maruípe compreende bairros extensos, como o próprio Maruípe, Bairro da Penha, Bonfim, Itararé, Joana D'Arc, São Benedito, Santa Cecília, Santa Martha, Santos Dumont, São Cristóvão, Tabuazeiro e Andorinhas).

³² (PERLONGUER, 1998: 168)

³³ (2002)

³⁴ (2014)

A onça adormece na cobertura de folhas secas que recobre a mata até despertar com a ventania da noite. Ao longe, a onça vê o leito de espumas e a construção sobre as pedras que resguarda a textura luxuriante de privilégios que a Ilha descoberta da clareira, desde seus primórdios oferece a arrivistas locais e aventureiros abastados. Erguida no cume de uma ilhota anexada ao território central pelo avanço dos aterros que redefiniram o contorno do estuário, a construção é o primeiro ponto de vista escolhido pela onça, é no interior dela que a fera vai encontrar.

Da borda infinita da piscina da construção, a onça pode divisar o estuário e a baía enredada pelas zonas aterradas e o declive do qual pode deslanchar até a maré numa queda sem precedentes, se intentá-la numa das brincadeiras estabelecidas entre risos de boca cheia experimentados na festa inescapável.

Os persistentes verões da Ilha fazem brotar inesgotáveis fontes de espumante e torres tuberosas de frutos do mar nas fendas do maciço rochoso que abriga a construção, engolidos entre beliscos na carne rubra da estação disposta ao sol e aos guizos de contentamento abafados pelo torpor dos cigarros recompostos a cada nova tragada, dos cabelos reencantados a cada novo mergulho na piscina pendurada no ar.

Da borda infinita, a onça só não pode ver, do outro lado da ilhota, a zona sitiada que avança sobre o oceano e emana o clarão dourado que vislumbra primeiro do leito da cama, quando se enrola lençóis brancos para descansar.

UMA PESQUISA: A PELE DO FILME

Ao escrever sobre *Madame Satã*³⁵ tateamos ao encontro da ação e do pensamento de uma minoria. O ensaio em que tratamos dessa questão enlaça uma leitura das escolhas técnicas e estéticas tomadas por Karin Aïnouz com a intercessão da filosofia de Gilles Deleuze³⁶, principalmente, e aponta para uma possibilidade de se pensar algumas imagens do filme como espaço de resistência a partir do encontro háptico com elas. Sensações que nos fazem embarcar em passagens e motivam a experimentação proposta com o *Bloco Amigos da Onça*. O traçado de um espaço operatório de intervenção para além das possibilidades da escrita dissertativa.

No filme, corpos menores dançam em afirmação de outras possibilidades de viver neste mundo fora das normatizações e opressões que investem sobre os corpos negros, bichas, femininos etc. Tal modo parece se afirmar especialmente nos momentos em que os personagens encenados por Aïnouz dançam em sequências do filme.

Os corpos encenados em *Madame Satã* parecem se fazer em balanço. Nelas, primeiramente presumimos ver personagens empenhados em se afirmar, feito o corpo de João Francisco dos Santos, interpretado pelo ator Lázaro Ramos, que quer performar e dança entre os seus e na rua, mesmo quando briga. Nessas sequências de dança parecem ser encenados movimentos de vitalidade, de afirmação de possibilidades. Se falamos de vitalidade nessas sequências, é porque os afetos impregnam a pele daqueles corpos dançantes e parecem expressos pelos seus movimentos, em detrimento do diálogo e da trama. Mas não falamos apenas de afetos românticos, apesar da paixão e do amor estarem presentes em todos os filmes, mas também amigais e sensuais.

Tal pista de dança no filme parte da força da música em *Madame Satã*. Falamos de uma música-força do encenatório que incidirá sobre os corpos, movimentando-os nas imagens, sequências de dança que funcionam a partir dessa premissa. Tratamos a música como uma força que embala corpos em dança, que é combustível para uma conexão entre eles, um encontro, que vai colocá-los em movimento, para fazerem passar algo enquanto dançam e passarem por algo também, enquanto ouvimos essas músicas e vemos esses corpos dançando. Falo da música perceptível pelos personagens, que nos filmes de Aïnouz aparecem no quadro, quando Tabu liga uma vitrola, por exemplo. Música que incendeia os corpos, em

³⁵ (2012)

³⁶ (1991; 2002; 2005; 2007; 2010; 2014 2013; 2015; 2016)

certos momentos das obras do diretor cearense, para além de tão-somente os fazer deslizar ao sabor da velocidade e da lentidão do som. Música dionisíaca, com embriaguez, lisergia, torpor.

Encanta-nos a encenação dos corpos dançando. Quando aposta nesses momentos, Aïnouz produz imagens de exultação, de vontade de vida, de querer, “porque dançar é uma das melhores coisas do mundo.”³⁷ Uma música que, dessa forma, deixa visível a alegria de tais personagens quando se movimentam e que estabelece com outras escolhas estéticas o traçado de uma pista de dança não só para os corpos encenados pelo filme, mas para os corpos que se dispõem a tomá-la também.

Trato de uma das sequências de dança de *Madame Satã* neste trabalho. Uma festa preparada pelo bando de João Francisco para recebê-lo. Nesta festa, João Francisco não dança - é a primeira vez que ele não vai protagonizar a performance, são Laurita e Tabu que tomam o espaço em rotação, deixando ver a potência da presença daquele parceiro muito esperado. Nela, o diretor busca por meio de uma câmera aproximada dos corpos dos personagens dançantes um toque no filme, uma carícia que estabelece sensações que nos levam a dançar também. Algo realizado de forma a nos contagiar pelo estabelecimento de um lugar outro, em que o que pode haver de possível e resistente em modos de vida menores encenados pelo filme, torna-se aparente pelas sensações erigidas nos nossos corpos quando tocam a pele dos personagens que dançam. A estratégia de Aïnouz enfatiza a afirmação de possíveis nos corpos encenados e nos que são convidados a dançar em uma zona intersticial produzida pelo contato com eles, uma pista de dança, espaço de sensação.

Chamo de pista de dança o espaço de sensação produzido pelo encontro de tais corpos numa encarnação dessas forças e afetos.

A partir da pintura de Francis Bacon, Deleuze resgata em *Lógica da Sensação*³⁸ um tipo de sensação possível a partir de uma visualidade aproximada, marcada pela não diferenciação entre figura pintada e fundo, estabelecendo certa contiguidade dessas duas regiões dos quadros, deixando ver certo contágio entre o espaço envolvente e o corpo figurado pelo pintor. Tal estratégia remete à figuração egípcia, aponta Deleuze, e se contrapõe necessariamente ao modelo figurativo clássico da escultura grega que foi difundida com a expansão dos ideais clássicos no Ocidente primeiro com a expansão romana e firmado pelo estabelecimento da tradição figurativa renascentista com a normatização da perspectiva e das

³⁷ (Afirmação de Aïnouz em entrevista concedida ao programa Metrópolis da TV Cultura de São Paulo na ocasião do lançamento de “Praia do Futuro”. Pode ser vista em: <http://bit.ly/1HXDVaP>)

³⁸ (2007)

formas clássicas na pintura, subordinando o tato e os outros sentidos à visão. Tal visualidade caracteriza-se pela intensificação produzida pela comunicação direta entre tato e visão deixando um amplo espaço para a sensação. Enquanto a figuração clássica opera pela modelização da forma e mediada pela distância, o tátil ou háptico vai enfatizar, por outro lado, a experiência de imersão no visto, uma entrada em cena. 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 entre outros, que vai combater a luz transcendente da moral arada pela pastoral cristã e que contaminou a tradição artística ocidental nos modos de representação do mundo.

É preciso dizer que tratamos da sensação a partir de um 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*³⁹ e de *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.

Em *Madame Satã*, somos levados ao toque do filme por uma “câmera-corpo”⁴⁰ que enfatiza a sensação de estar no filme, de estar-com uma câmera participativa em sua movimentação e no tempo em que se atém no espaço encenatório envolvendo-nos. Levados aos corpos encenados em *Madame Satã* por tal câmera, tocamos a pele negra dos personagens em uma pista de dança produzida pela ação das forças nos corpos com a ereção de sensações. Se a arte trata de captar forças, torná-las visíveis, segundo Deleuze, a sensação seria a visibilidade dessas forças nos corpos encenados, no corpo fílmico. Sensações que nos afetam no encontro com ela, na pele do filme, integrando ao diagrama de forças os corpos afetados por tais forças - corpos que são levados a dançar.

Chegamos ao cinema com o campo do Balançaê, mas também com a companhia de leituras que avançam sobre a estética e a política, tentando ter a arte como uma intercessora que deixa ver possibilidades interventoras de outras formas de viver. Em *Madame Satã* encontramos uma pista de dança estabelecida pelas escolhas estéticas utilizadas por ele, onde a dança com os corpos negro, bicha, michê, trans, puta encenados potencializam o agir na

³⁹ (1991)

⁴⁰ (VIEIRA JR.,2014)

Grande Vitória. É pelo encontro com essa pista de dança que nos pareceu possível tentar com o cinema uma intervenção na cidade.

A onça dorme ao meu lado na cama. Somou três dedos de pudor ao se embrulhar no lençol branco quando saiu da ducha e apagou quase instantaneamente com a cara enfiada no travesseiro. Findo papo em duas palavras, fumo um cigarro na janela ante a exaustão – ou a indiferença da fera. Seu boa noite grogue ecoa como um convite à conversação infinita sobre a minha pele enquanto ela ressona de tempos em tempos a longa travessia, todas as vistas, sua chegada até a Ilha. Tento dormir, mas não tenho nenhum sucesso em sua companhia.

Deixo meus olhos mancharem-se com o clarão crepuscular das águas da baía vista no dorso felino quando me recolho ao seu lado. Em seu flanco arfante, vejo meninos zanzarem pela superfície de subúrbios tomados por arranha-céus em construção e estradas por onde vão transitar motores quase silenciosos e passadas apressadas entre um território cercado. Meninos atravessam túneis descobertos nessas horas de vista e de andança, para no fim da manhã mantralizarem melodias conhecidas enquanto deixam desabar as pernas apontadas para o alto, feito a onça nos gramados em fim de noite, quando enche a boca de congoçamento, feito os prédios prontos para desmanchar pela vizinha num estupor.

Nesses desmanche de horas, a onça encontra àqueles à procura também de outros desmanches, os meninos que da cama vejo agora pelas sombras luminosas em seu flanco. Testemunho hordas inteiras atulhadas em caçambas carregadas em direção à zona que suponho existir enquanto continuam suas horas de refrão e dança.

SENTIR E PENSAR

Este texto congrega três movimentos disparados na duração desta pesquisa. Três tentativas de encontrar na cidade uma maneira de fazer operar outros modos de existência; tentativas de invenção. Uma navegação pelas linhas da pele da cidade através de experimentos textuais. Um trabalho de tentativas ensaiadas por capricho e tateadas com desejo, exposto de forma a deixar aparentes indícios, inquietações, aterros e conquistas de uma prática sobre si, bem como de invenção de uma pesquisa e de um campo.

Um percurso. Procuramos uma paisagem com esse texto. Desde o início, tentamos cultivar certa sensação que é preciso passar aqui feito o amante que nos encarna, nos engravida por trás, nos contagia, nos faz pensar.

O regime do sentir não se descola do pensar, “trata-se de um pensamento que não coincide com a razão, com a erudição, com o acúmulo de informação, com o sujeito.”⁴¹ Inclusive ela, a pesquisa, existe com a afirmação de que a potência disruptiva do sentir pode levar o pensamento a fugas imprevistas, armas da resistência, espaços de transgressão. “Pensamento que produz disparidade em nossos valores, opiniões, certezas e verdade, que os joga na própria imanência do que afirmam.”⁴² E se o faz, é porque instaura uma modulação nos corpos que, aponta Domingues:

[...] força o pensamento a pensar, algo que expande e torna complexas as questões e, que, assim, é produtivo em função das circunstâncias em que nos encontramos, que é ético no que faz funcionar. [...] um trabalho ético sobre si, uma política em si, uma criação de si, que faz as sensações se dobrarem, se redobrem, se desdobrem em múltiplas afirmações [...]⁴³

Cambaleamos em muitos momentos, ora tontos pela fadiga, ora embriagados com o que os dois registros de imagem atçaram: a vontade de fazer imagens nesse percurso, numa busca por uma política nos corpos que escrevem. E se ela o fez assim, é porque com essa pesquisa encontramos algumas das questões que mantiveram esse gesto sempre em tensionamento: os entrelaçamentos entre o estético, a vontade de ver e a expressão que ele culminou nas horas alegres, e a busca pelo político que sempre norteou as posturas dos nossos corpos.

⁴¹ (DOMINGUES, 2010: 18)

⁴² (Idem)

⁴³ (Idem)

Nessa pesquisa avançamos em busca de composições, o traçado de um plano de consistência para uma prática no presente para além da escrita. Investimos forças nas imagens apostando nos entrelaçamentos políticos que elas podem potencializar neste mundo, o mundo que temos, onde investimos nossa solidariedade interventora, e vislumbramos a alteridade, os nós da diferença possíveis com gestos de luta. Um plano de composições forjadas pelo sentir disruptivo, “ao mesmo tempo, regado e desejante”⁴⁴ no espaço intersticial da subjetividade, dos modos de existência na cidade operados pela intervenção imagética.

⁴⁴

(Idem)

Out in the heartland, I looked into your eyes, And I asked, "Are you ready?, Ready for this life?"

Beach House – PPP



Figura 1: Pasolini e Maria Callas no set de *Medeia*. Foto: Mario Tursi.

Mais moderno que todos os modernos, Pasolini é uma força do passado. A foto de Mario Tursi, feita no set de *Medeia*⁴⁵ não parece posada. Pasolini possivelmente orientava a equipe de filmagem sobre um take, talvez demonstrasse um enquadramento de câmera ou ainda dirigisse Maria Callas, vista em segundo plano sentada de costas, numa extensão do corpo de Pasolini, mas com o rosto levemente inclinado para a ação do diretor. Todo o corpo de Pasolini está tensionado nesta foto. O quadril projetado para trás deixa as pernas em um ângulo reto com o tronco e, os braços também tensionados, fazem toda a roupa pegar, deixando ver o ajuste conforme no corpo de Pasolini. A costura lateral da calça força o tecido e produz contornos na altura e um pouco abaixo do bolso de trás da peça, contornos tensos que continuam da camisa até o tronco do diretor, atravessando a lateral direita de seu tronco. Os braços de Pasolini parecem deixar perceber seu esforço de criação e é para ele que tendo a olhar primeiro na fotografia: para o futuro. O conjunto cabeça em perfil, com o olhar vidrado no corpo em projeção estendida pelos braços com as mãos de bailarina apontadas, é o que me guia neste trabalho.

⁴⁵

(1969)

BANDO, UM TECIDO AFETIVO

Essa pesquisa se fez sobre as superfícies da amizade e, talvez por isso, ela tenha se desenrolado de maneira não linear. Ela é, em si, uma reconfiguração de nossa aposta na amizade e o que essa aposta mostra enquanto potência. É também uma pesquisa traçada nos caminhos sinalizados pela amizade com o próprio pesquisar.

O que pode a amizade? É com essa indagação que gostaria de colocar os problemas relacionados ao *Bloco Amigos da Onça*. A amizade faz emergir uma ideia de bando, muito cara ao Laboratório de Imagens da Subjetividade. Ela dispara na trama dos dias a batalha ininterrupta que procuramos traçar com os gestos do pesquisar.

O conceito de bando fertiliza a literatura de Deleuze e Parnet⁴⁶ e convoca um modo de operação, uma prática de pesquisa que busca disparar outros modos de vida na cidade e no contemporâneo, suscitando o surgimento de pequenas fissuras nos aparatos capitalísticos em que estamos envolvidos.

“Os bandos passam pelos perigos mais extremos, reformar juízes, tribunais, escolas, famílias e conjugalidades”⁴⁷. apontam Deleuze e Parnet. A afirmação pontua o caráter disruptivo - e por que não dizer pretensioso? - disparado pelas leituras de Deleuze. Disruptivo porque opera uma ética nas pesquisas produzidas no LIS. Pesquisas em que um estar na cidade com a finalidade de senti-la são norteadas por um trabalho sobre si cuidadoso e afetuoso, que vai marcar não só os corpos envolvidos na pesquisa, mas interferir nas cristalizações que procuramos desfazer com os afetos enlevados pelo cuidado consigo e com o outro a partir das práticas na cidade. Se corremos algum perigo neste caminhar, o maior deles foi a possibilidade de nos perder e só voltarmos ao caminho já tarde para uma prática dissertativa.

Mas o que há de mais positivo nos bandos é que cada um trata daquilo que lhe diz respeito ao mesmo tempo em que encontra os outros, cada um recolhe a sua parte dos despojos e um devir é esboçado, um bloco põe-se em movimento, já sem pertencer a ninguém, mas <<entre>> todos, como um barquinho solto por crianças e perdido, que os outros roubam.⁴⁸

A definição de bando coloca em questão a problemática da amizade em Michel Foucault como estratégia para estabelecer os entrelaçamentos que levam ao *Amigos da Onça*.

⁴⁶ (2004)

⁴⁷ (DELEUZE; PARNET, 2004: 20)

⁴⁸ (Idem)

Foucault sugere delicadamente as potencialidades da amizade para fazer emergir um tecido afetivo, de avanço sobre as experiências relacionais normatizadas na modernidade. Em *Da amizade como modo de vida*⁴⁹ o filósofo elenca tal potencialidade, e o faz rememorando espaços experiências monossexuais como o exército, a guerra, e agrupamentos femininos em que se faz germinar afetividades, alianças e amores. Não espaços propriamente negativos no sentido relacional, mas de fundação de possibilidades de respiração e empoderamento pela camaradagem, experimentação e um produzir-se sob os olhos do outro. Tais relações deixariam ver a possibilidade de viver uma experiência sexual aprazível, além de demarcações identitárias. No texto, Foucault também procura desbastar a caça e a pegação como forma inquietante das experiências com o mesmo sexo, afirmando um modo de vida gay, numa abertura aos encontros e à multiplicação de relações possíveis.

É uma das concessões que se fazem aos outros de apenas apresentar a homossexualidade sob a forma de um prazer imediato, de dois jovens que se encontram na rua, se seduzam por um olhar, que põem a mão na bunda um do outro, e se lançando ao ar por um quarto de hora. Esta é uma imagem comum da homossexualidade que perde toda a sua virtualidade inquietante por duas razões: ela responde a um cânone tranquilizador da beleza e anula o que pode vir a inquietar no afeto, carinho, amizade, fidelidade, coleguismo, companheirismo, aos quais uma sociedade um pouco destrutiva não pode ceder espaço sem temer que se formem alianças, que se tracem linhas de força imprevistas. Penso que é isto o que torna "perturbadora" a homossexualidade: o modo de vida homossexual muito mais que o ato sexual mesmo. Imaginar um ato sexual que não esteja conforme a lei ou a natureza, não é isso que inquieta as pessoas. Mas que indivíduos comecem a se amar, aí está o problema.⁵⁰

E nesse ponto há uma inovação para se pensar a amizade. Há uma proposta de experimentação de relações que se desprende da normatividade relacional, amparada pelas leis, proibitiva, pois não abarca o possível e o inesperado. A aposta de Foucault é justamente outra. Ele pensa uma desestabilização da normatividade relacional a partir de um desprendimento do estatuto democrático, visto que este é amparado por um sistema de limitações e de conversão do diferente em norma. O filósofo aposta em relações inventivas, operantes, automodeladas e flutuantes para produzir desprendimentos de si e dos outros. Não amigos justos, propõe Foucault, mas justo amigos.

A experiência contracultural de liberação e lutas da segunda metade do século XX constitui uma experiência ímpar para se produzir um modo de vida, aponta Foucault. A proposta rascunha uma vida de muitos amigos – erigida na experimentação prazerosa, de

⁴⁹ (1984)

⁵⁰ (FOUCAULT, 1981)

remodelagem constante do corpo, num trabalho sobre si entre relações possíveis com o outro, a criar espaços compartilhamento de produção da existência, um tecido afetivo pela experiência gay para além da normalidade heterossexual e do estigma aprisionante da categoria homossexual, fundada no século XIX pela medicina.

O apontamento de caráter histórico aparece em *O saber gay*⁵¹, entrevista de Foucault à Gai Pied, em 1978, o texto foi suprimido dos Ditos e Escritos em sua edição original, francesa, e também na brasileira. Ele é revelador de tal necessidade de ampliar o campo de lutas em torno da sexualidade que marcaram as reivindicações contraculturais da década de 1960, de forma a reavaliá-la enquanto discurso normatizador e normalizador no contemporâneo – algo explícito, ainda que de forma minoritária, na afirmação de diferenças por vidas em fuga da dicotomia homo-hétero.

Tais lutas, aponta Foucault na entrevista *O triunfo social do prazer sexual*⁵², não excluíam o campo do direito, por mais que o direito normalize, são necessárias e afirmam uma cidadania ainda não conquistada e, em muitos casos, sob o alvo do obscurantismo político da cultura machista que marca especialmente a América Latina que nos faz contabilizar baixas a cada 28 horas⁵³ e do extremismo de motivação religiosa que assola também os territórios americanos.

Seria a potencialidade de abertura à vida, ao outro, a criação de laços e relações de cumplicidade, afeto e amor por meio de um trabalho sobre si, numa polifonia de experimentação e sensações, e não necessariamente o ato sexual, suas posturas e gestos, que embaraçaria o indivíduo perante o gay. O “acordar feliz”⁵⁴ é o que constrange nas experiências com o mesmo sexo, segundo Foucault. Um acordar feliz que é afirmação do possível relacional expresso nas três entrevistas. Tal modo de vida, aponta Foucault, deve ser possível com a necessidade de “criação de novas formas culturais”⁵⁵ a partir da experiência gay que se sobreporiam e no atual expõem o empobrecimento do relacional possível pela comunidade gay com a reprodução modelizadora das relações num mundo que totaliza as experiências pelo consumo – seja em guetos, feito saunas e boates, à praça de alimentação dos

⁵¹ (2014)

⁵² (2012)

⁵³ (De acordo com levantamento do Grupo Gay da Bahia, um homossexual é morto no Brasil a cada 28 horas. O dado é exposto no Relatório 2015 Assassinatos LGBT no Brasil disponível em: <http://pt.calameo.com/read/0046502188e8a65b8c3e2>)

⁵⁴ (FOUCAULT, 2012: 117)

⁵⁵ (Idem)

shoppings, às linhas do tempo das redes sociais. Uma cultura no sentido amplo propõe Foucault:

[...] uma cultura que inventa modalidades de relação, modos de vida, tipos de valores, formas de troca entre indivíduos que sejam realmente novas, que não sejam homogêneas nem se sobreponham às formas culturais gerais. Se isso for possível, a cultura gay não será então simplesmente uma escolha de homossexuais por homossexuais. Isso criará relações que podem ser, até certo ponto, transpostas para os heterossexuais. É preciso inverter um pouco as coisas: “Tentemos reintroduzir a homossexualidade na normalidade geral das relações sociais”, digamos o contrário: “De forma alguma! Deixemos que ela escape na medida do possível ao tipo de relações que nos é proposto em nossa sociedade, e tentemos criar no espaço vazio em que estamos novas possibilidades de relação. [...]”⁵⁶

Foucault encarnava sua proposta – apesar do relato ter sido escrito por um de seus amigos. Do filósofo restaram a enorme paixão pelo seu modo de vida, vistos em *Da amizade como modo de vida*, e um fio agudo de ironia sobre a cultura de sua época, lidas especialmente em *O saber gay*.

Em *O que amar quer dizer*⁵⁷, o romancista Mathieu Lindon traça seus anos de formação literária no final da década de 1970 e começo da seguinte ao lado de Michel Foucault, seu amigo, confidente e roommate ocasional. Lindon narra no romance sua aproximação do filósofo e do grupo frequentador do apartamento da rua de Vaugirard, morada de Foucault, e as descobertas da juventude ao lado da família escolhida: relacionamentos velozes, sexualidade experimentada a sabor da oportunidade, a descoberta homossexual, e as experiências do grupo com LSD e heroína nos últimos lúgubres anos de liberação contracultural interrompidos pela epidemia de HIV que tomaria a vida de Foucault em 1984, num desencontro inesperado pelo narrador, e neutralizaria o panorama festivo do final do século XX. A adolescência de Lindon ao lado dos amigos e amantes é despregada das demarcações etárias, flutua nas inscrições de pele proporcionadas pelas refrescantes experimentações dos dias narrados. Ao lado de Foucault e dos outros, a amizade ganha relevo na extensão ao amor que ela pode produzir, e não em sua oposição.

Michel desenvolve ao seu redor, graças às suas irrefutáveis gentileza e inteligência, outra criação do mundo, uma invenção dos vínculos amorosos e sexuais, dos corpos e dos sentimentos. Não compreendo necessariamente aonde isso me leva, enxergo apenas uma espécie de resgate cuja imagem precisa não possuo. Minha relação com Foucault também é uma relação amorosa.⁵⁸

⁵⁶ (FOUCAULT, 2012: 119)

⁵⁷ (2014)

⁵⁸ (LINDON; 2014: 141).⁵⁸

As palavras deixadas por Foucault são aproveitados por Francisco Ortega em *Amizade e estética da existência em Foucault*⁵⁹ em trabalhos comprometidos com a expansão da filosofia foucaultiana. A proposta de Foucault avança sobre a amizade como potencialidade enriquecedora do campo, braço substitutivo do núcleo familiar, de relações orgânicas e compensatórias, da suspensão do prazer sensual, da separação da *philia* e do *eros* que atravessa a história ocidental desde a Antiguidade. Foucault coloca a amizade como potência de transformação política ao propor uma integração *philia-eros* para a realização de diferenças. Amizades que afirmam relações feitas de batalhas, estratégias, relações de poder. Amizade produzida de relações de forças agonísticas, amizade “que consiste em agir com a mínima quantidade de domínio.”⁶⁰ Ortega, por meio de Foucault, enfatiza a convocação de Foucault a “avançar sobre uma ascese homossexual que nos faria trabalhar sobre nós mesmos e inventar uma forma de ser gay a partir de uma prática sobre si”⁶¹ que pode ser convertida em políticas, sempre com o outro.

“Relações agonísticas são relações livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro.”⁶² Agonística 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, móveis, de variação ininterrupta de intensidade. É uma travessia da ideia de ombro amigo – para chorar e para escorar – e uma afirmação de um caminhar bêbado pela noite, variando a cada passada a velocidade de locomoção, ao sabor da embriaguez de cada um, mantendo de pé nas trombadas que, nos encontros e desencontros, ora afirma o equilíbrio de um, ora o do outro e, na iminência mútua do tombo, cria estratégias para que ambos permaneçam de pé, ainda que tortos e, se necessário for, prosseguir no caminhar cambaleante.

No trecho final de *Genealogias da Amizade*⁶³, Ortega visualiza a crescente despolitização do espaço público a partir da modernidade acompanhada de uma escalada da valoração dos modos de vida familiar, marcadores de um familiarização do privado que, conseqüentemente, incidiu sobre um declínio da amizade marcada pelas redes de sociabilidade e de convivialidade. Nesse percurso cita Michael Hardt, para quem “não se deveria pensar que a crise da família nuclear tenha acarretado um declínio das forças

59 (1999)

60 (ORTEGA, 1999: 157)

61 (Idem)

62 (Idem, 168)

63 (2002)

patriarcais; pelo contrário, os discursos e as práticas que invocam os “valores da família” parecem investir todo o campo social”⁶⁴, da escola à empresa, da empresa à amizade. Os apontamentos transbordam aos campos sociais e econômicos do contemporâneo, mas retornam ao relacional amoroso com a crescente modelização dos modos de vida gay num retorno à experiência familialista em relações homoafetivas.

Se “a amizade tem, para Foucault, principalmente o sentido de uma amizade homossexual”⁶⁵ ela é propriamente “minoritária”, segundo Ortega, buscando a filosofia de Deleuze e Guattari⁶⁶ como aliança necessária para fazer fundar um novo povo, novos modos de vida. Uma minoria que é justamente o inverso de uma maioria tomada pelas relações institucionalizadas e por não almejar propriamente substituí-las, mas complementá-las, enriquecendo o campo relacional. Uma amizade minoritária que opera feito “um devir potencial e criativo.”⁶⁷

A aposta de Foucault no prazer como operador de novos modos de vida entra em choque com a proposta de operação deleuziana pelo desejo. Se por um lado Foucault afirma a potência da amizade a partir do prazer, uma multiplicação de prazeres, Deleuze vai afirmá-la sempre enquanto operação desejante. Os argumentos de Deleuze podem ser conferidos em *Desejo e prazer*⁶⁸ ou ainda percebidas na nota introdutória *Assim pois a questão..., de O que é a filosofia?*⁶⁹, ambos posteriores à morte de Foucault. Neste texto, entretanto, não nos interessa encampar um lado ou outro da disputa filosófica, mas afirmar as conexões proporcionadas pelos dois filósofos para pensar uma prática pela amizade como disparadora de uma intervenção na cidade.

A aliança de uma prática trazida pela ideia de bando e desdobrada pela amizade se faz na inerência de suas forças de contágio. Ambas são marcadas pelo agonismo das relações de forças distendidas nos encontros, e são explícitas nas discussões com a subjetividade. Enquanto Deleuze afirma a existência de um <<entre>> que marca as alianças nos encontros do bando e despojam em devir algo a ser roubado, recolhido por outro ante sua inefável presença sobre as águas, Foucault vai apostar em resistências a partir da potência comunitária

⁶⁴ Ortega cita em *Genealogias da Amizade* o texto de Michel Hardt *A sociedade mundial de controle*. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze, uma vida filosófica*. São Paulo, Editora 34, 2000.

⁶⁵ (Idem, 147)

⁶⁶ (2014)

⁶⁷ (Idem 148)

⁶⁸ (1994)

⁶⁹ (2010)

da amizade capaz de abarcar no agonismo das forças ruas e bairros, cidades inteiras num modo de vida.

Era um grande alívio deixar a primeira fase e, na segunda, me entornar numa profundidade autopiedosa. Patinava entre as escarpas da onça com ponderações sobre minha incapacidade de cruzar a linha divisória da amizade confidente, do desejo de catar cada uma de suas pintas com a língua e, me equilibrando entre uma coisa e outra, monopolizar sua atenção. Essa fase da minha embriaguez potencializava os discursos eloquentes da onça e, mergulhado em comiseração, discorria mentalmente sobre cada um dos curumins escolhidos por ela em noites como aquela, enquanto dançava ao sabor de seus movimentos, captando uma a uma as pequenas aberturas disparadas por seu olhar de fera. Eu me obrigava a acompanhar esses olhares e junto com ela minerava o solo arenoso de barbas por fazer, camisetas floridas com dois botões abertos, rabos de cavalo em amarrações displicentemente controladas do curumim escolhido por ela sem vê-los propriamente, porque a onça, nessa época, disfarçava suas idas ao banheiro para, à meia luz da Graciano Neves, encontrar outras bocas. À certeza de sua fuga para uma foda rápida, reagia internamente em contorções de gozo seco. Vibrava sozinho com a respiração trôpega dela, anuviado pelo desejo que só poderia dissipar no final da noite, muito bêbado, quando molhasse meus lençóis com punhetas embebes pela comiseração resgatada dessa parte da noite e, depois de gozar, adormecesse ridiculamente, semidespido entre lençóis sujos, babando no travesseiro a nicotina e o alcatrão consumidos durante o dia. Manchas colecionadas com satisfação, sem nenhum rancor, e enumeradas dia a dia no diário em que registrava não só as manchas, mas os filmes, os discos, as tiradas da onça, todos os meus fiascos em listas intermináveis. A certeza de que precisaria dividir o táxi com a pedra minerada pela onça durante a noite, caso a pepita fosse preciosa o suficiente para acompanhá-la até seu esconderijo, amotinava meu peito, fazendo-o carburar um sorriso satisfeito, pronto para partir para o meu momento predileto na noite, onde remaria sozinho na embriaguez e daria vazão ao desejo literário que ela cuidadosamente despreza com o seu desdém, profunda conhecedora das minhas motivações artísticas, um dos motivos da sacanagem a que me submetia para ver seus dentes brancos aparecerem no sorriso de despedida. Com a onça à mesa novamente, solta e ainda mais certa em seu olhar, eu podia beber mais meia dúzia de copos e, numa piscadela, destravar sem medo a imaginação.

UMA CIDADE COMUM EM SUA PELE

A Barão foi pródiga em juntar amigos. Ao longo de pouco mais de 12 meses, no segundo ano desta pesquisa, a rede antes limitada a alguns foi mesclada com muitos outros, da rua, da Gruta, os habitantes do parque num corre madrugal, num reggae de domingo, no papo jogado fora na varanda, durante o *Sarau da Barão no Bar do Geraldo* ou numa fresca no jardim.

Esses encontros foram condicionantes para as ações do Coletivo da Onça, grupo formado por esses amigos entre atividades interventoras na rua e no Parque Natural Municipal da Gruta da Onça, acessado pela Barão. Nesse coletivo, juntam-se atividades do Cine Gruta, cineclube realizado pelos amigos na sede do *Ufo.dub*, iniciativa de música e arte criada pelos artistas plásticos e agitadores culturais Felipe Borba e Patrick Trujillo, onde acontecem, nas tardes e noites de domingo, festas de reggae que oxigenam a cena capixaba e movimentam a Barão. Foi no lastro das atividades do *Cine Gruta*, em 2015, que a ideia do *Bloco Amigos da Onça* foi pensado como possível intervenção realizada por esta pesquisa.

No Cine Gruta, em dezembro do último ano, pensamos em uma *Virada Viada* para apresentar filmes *queer*, a partir do trabalho com o filme *Madame Satã* acompanhado pelos amigos que ajudaram a modular os movimentos desta pesquisa. O evento apresentou nove filmes ao longo da madrugada, documentários e ficcionais brasileiros e estrangeiros entremeados por momentos de festa, musicais.

A ideia da *Virada Viada* era revirar um pouco a experiência cinéfila, criando uma festa ao longo da sessão a partir da música, da dança e dos encontros por elas proporcionados. A exibição foi um sucesso. O quintal da *Ufo.dub*, que sedia o *Cine Gruta*, esteve cheio durante toda a madrugada. Reunimos amigos e muitos outros que passaram por curiosidade, pela promessa da festa, pela vontade de encontrar numa madrugada de sábado, no Centro do Vitória. A dança, entretanto, foi frustrada pelas sensações despertadas pelas imagens fílmicas.

A *Virada* foi considerada exitosa ainda assim. Foi nela que surgiu, verdadeiramente, a ideia de levar à rua, no carnaval, a pista de dança, numa reunião das possibilidades tateadas pela pesquisa. Com essa pista de dança na rua: a amizade que enlaça as ações na cidade com junho, entre amigos, registrando e afirmando minorias em resistência e a encenação de minorias por Karin Aïnouz em *Madame Satã* confluíram com o sabor das trocas possibilitadas pelo estar junto.

Afirmar a pesquisa com a amizade é encontrar suas variações alegres e despojadas. Nesse percurso, tentamos criar um movimento na Barão, produzindo uma virada impensada para o trabalho, ainda que – literalmente – os desdobramentos dela estivessem debaixo dos nossos narizes. O campo para a produção da intervenção desdobrou-se no << entre >> relacional experimentado pelo bando da Barão.

Articulamo-nos para que o *Amigos da Onça* acontecesse no último dia da festa. Convidamos pelo Facebook as bichas da cidade para uma festa no chafariz de acesso ao parque. O bloco foi preparado calmamente para que os desvios do dia, inevitáveis em qualquer tentativa de concentração de onças, não fugissem da proposta felina: fazer viver a fera, liberar a besta de sua prisão e envolver a cidade com a sua pele numa dança dionisíaca. Para tanto compusemos uma marchinha e, para o bloco, preparamos um leite de onça a ser compartilhado pelos foliões aos pés da estátua da onça localizada sobre a gruta que dá nome ao parque, numa tentativa de conjurar e reavivar sua ferocidade. A ação de levar o bloco para o parque deu-se em consonância com as atividades propostas continuamente, no entre os trabalhos articulados na Barão. Além de gerar visibilidade e promover uma ocupação do parque em si, nosso objetivo era colocar em questão o plano ambiental que atravessa as discussões contemporâneas de cidade. Essa intercessão das atividades do Coletivo da Onça vem sendo desdobradas com o Verde Ataque, ação de guerrilha verde na cidade também promovida pelos amigos da Barão.

Mas sobretudo, tentamos colocar em operação de uma batalha resistente a partir do encontro de feras. Nesse sentido, tratamos o bloco como um experimento *queer* para afirmar a estranheza desse encontro do pesquisar com a rua. Tratado a partir da noção deleuziana de dispositivo, o objetivo do bloco era reunir o máximo possível de corpos em experimentações sexuais díspares – e não só a gay, não só a experimentadas por corpos identificáveis pelo binarismo hétero-homo, mas corpos em passagem por experimentações de sexualidades “anormais” numa prática “sexopolítica”⁷⁰ para desterritorializar uma normalidade “*straight*”⁷¹ corporal e urbana e, com ela, deixar caminho para o povoamento do parque e da cidade com a monstruosidade informe produzida pelos afetos e forças em choque e combinações no bloco. E, também, rebater na prática do pesquisar e do dissertar, o agenciamento de condições para uma escritura também “*queer*”⁷², desdobrada neste trabalho.

⁷⁰ (PRECIADO, 2011: 11)

⁷¹ (Idem, 12)

⁷² (Idem, 15)

Com o bloco, pensamos em encontros de forças e afetos que levam os corpos a dançarem e se desdobrarem, expandirem seus contornos e formas para deixar passar processualidades afeitas ao sentir e atraentes ao lutar. Com o *Amigos da Onça* buscamos a constituição de uma pista de dança, produzir um interlúdio, uma atmosfera⁷³ a partir dos movimentos possibilitados pela música, pela embriaguez, pelo estar entre amigos e, nesse entre, fazer novos amigos. A ideia de pista de dança constituiu-se com o trabalho com *Madame Satã* e é exposta no texto sobre o filme e no ensaio que finaliza esta dissertação. Com ela, pensamos num espaço de fruição de experimentação de sensações a partir das imagens. Ela tensiona também o primeiro ensaio deste trabalho, onde procurei na cidade traços luminosos em dança nas fotografias de André Alves. Ela se desdobra no bloco com a ação de outras parcelas de luz, ainda menores, numa resistência alegre.

A entrada na dança, produz, segundo Gil⁷⁴ uma desobjetificação do corpo e do espaço, num movimento de coextensão entre um e outro a partir do esvaziamento de uma interioridade e seu rebatimento no espaço físico, tecendo sobre o urbano, nesse caso sobre a Barão e o Parque Natural Municipal da Gruta da Onça, um envolvimento agonístico e afetivo, atmosférico, potencial ao contágio pelo encontro e também pela imagem que elas suscitam. Uma pista-atmosfera para habitar e potencializar a luta contra a normalização dos corpos *queer* por meio da violência institucionalizada pelo Estado biopolítico e, expressamente, pelo fascismo experimentado cotidianamente nesse habitar Vitória e o Espírito Santo. Enquanto imagem, a pista de dança é cara à experiência corporal e subjetiva para o corpos *queer*. Isso pareceu ainda mais relevante com o atentado à boate Pulse, no dia 12 de junho, quando ainda tateava esse texto à procura de uma finalização adequada para todos os afetos congregados durante o pesquisar. É importante deixar explícito, dessa forma, como o espaço da pista, o espaço da dança, é convergido para o relacional produtor de alegria e saúde aos corpos que trato no último ensaio deste trabalho.

Com esse tecido atmosférico, híper-sensível, erigido com a dança, buscamos fazer emergir na cidade uma multidão de singularidades em ação pelo lúdico-contestatário, uma multidão gloriosa, produzida pelas passagens dos corpos envolvidos por ela e desprendidos da pista de dança. Tal ideia de multidão parte tanto de Preciado, que vê o lugar de empoderamento do corpo anormal em guerra sexopolítica contra a normalização dos corpos, mas também de Gil, ao evidenciar o caráter multiplicador promovido pelo movimento do

⁷³ (GIL, 2012: 143)

⁷⁴ (Idem,77)

corpo em dança na pista. Corpos que, quando dançam, produzem multidões de virtuais também em dança e erigem uma atmosfera sensível, que afeta e força a agir. O aproveitamento da filosofia de Michael Hardt e Toni Negri⁷⁵ feita por Preciado para a sua conceituação de uma multidão em luta contra um “império sexual”⁷⁶, uma potência positiva e dinâmica, constitutiva da multiplicidade e do corpo, da liberdade e da necessidade, numa intercessão com a multidão de corpos em dança, ainda que virtuais como propõe José Gil, nos leva pensar, dessa forma, outros modos de vida com o *Amigos da Onça*.

Multidão é o conceito de uma potência. Somente analisando a cooperação podemos, com efeito, descobrir que o todo de singularidades produz além da medida. Esta potência não deseja apenas se expandir, mas, acima de tudo, quer se corporificar: a carne da multidão quer se consubstanciar no corpo do General Intellect.⁷⁷

A multidão se constitui através da luta da classe trabalhadora que dissolveu as formas de disciplina social da modernidade. Ela se alia a uma tendência constitutiva, baseada em modos de expressão produtivos imateriais e intelectuais e, por último, se funda na liberdade e na alegria. A multidão se distingue do povo, pois o povo é uno, “a população, naturalmente, é composta de numerosos indivíduos e classes diferentes, mas o povo sintetiza e reduz essas diferenças sociais a uma identidade”⁷⁸. A multidão é exatamente o oposto, ela é composta por uma multiplicidade de singularidades operantes e produtivas que podem se organizar em lutas. Desta forma, ao se constituir na luta, a multidão tem como função política a produção de um projeto comum de ação. A multidão é, então, a entidade política principal de uma sociedade que se caracteriza pela produção cooperativa – uma produção que coordena singularidades em busca de um objetivo comum.

Uma multidão resistente que opera a partir do desejo com o objetivo de desarticular poderes, redistribuí-los. Uma multidão que trabalha a partir da produção criativa de lutas e também de novos modos de vida. No nosso caso, imagens: suas articulações políticas e estéticas. Imagens que nos fazem crer, contra a obscuridade e a descrença impostas pela normalização e pela violência, no saber produzido por uma prática coletiva, sobrevivente, no miúdo e no futuro em corpos que dançam.

⁷⁵ (2002)

⁷⁶ (PRECIADO, 2011: 12)

⁷⁷ (NEGRI, 2004)

⁷⁸ (HARDT & NEGRI, 2005: 139)

dança - em tom menor

O álbum de fotografias a seguir apresenta uma tentativa de fazer emanar as forças e os afetos erigidos pelo *Amigos da Onça* numa passagem pelo olhar do fotógrafo André Alves. Os rostos gloriosos deixam ver, numa fissura, pequenos pontos de luz e de resistência num cotidiano selvagem. Produzidas na duração do bloco, as fotos integram parte do experimento e tentam trazer para o campo do visível os atravessamentos entre os corpos naquelas horas de luta e alegria. É uma prática de retratos, de tentativa de captação nos rostos, os gloriosos movimentos de transitoriedade, de marcha e emanação de um povo porvir nos pequenos brilhos – neste caso literais pelo abuso da purpurina – em cada uma dessas caras identificáveis, sob a mira da norma e da violência, e por isso mesmo velozes, felinos, curumins.

FOTO

FOTO

FOTO

FOTO

II - CORPOS LUMINOSOS, PASSAGEIROS NA NOITE⁷⁹

Noite, Praça do Pedágio, 21 de junho de 2013

Noite. Centenas, senão milhares de pessoas se espalham ao longo da Praça do Pedágio, em Vitória, enquanto tentam escapar da cortina de fumaça provocada pelas bombas de gás lacrimogêneo e a chuva de projéteis de borracha que toma o final do ato com estampidos abafados. Isso a foto não mostra, é fruto de uma memória – uma memória que escrita com tais palavras deixa uma pista para o sentir: ela convoca o cheiro de pneu queimado, a estridência das vozes que na dança com a polícia desfaziam sua musicalidade deixando lugar apenas para o ruído, o ruído que nos desmembrava em muitos, homens de borracha, desviantes desse alvo que há muito insistem em nos tornar.

O registro fotojornalístico⁸⁰ parece colocar nossa memória em atividade antes do primeiro disparo. É uma convocação à apreensão. A foto escande, satura a memória e o que nela se insinua – e, se ela nos remonta dessa forma, é porque convoca uma palavra de solidariedade, de composição.

⁷⁹ Este ensaio é um desdobramento do texto Vitória – ponte interditada por manifestantes (In: ALBUQUERQUE, H.; GUTIÉRREZ, B.; MORAES, A.; PARRA, H.; SCHAVELZON, S.; TIBLE, J. (orgs). *Junho: Potência das ruas e das redes*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2014.). Disponível em: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/11177-20150226.pdf>.

⁸⁰ Figura 1: Fotografia de Everton Nunes do protesto de 21 de junho de 2013, Vitória/ES.

FOTO

Figura 1: Fotografia de Everton Nunes do protesto de 21 de junho de 2013, Vitória/ES.

A foto mostra um adolescente negro protegido por blocos de contenção em aceno provocativo, com os dedos do meio das duas mãos para o Batalhão de Missões Especiais (BME) da Polícia Militar, que um pouco antes havia tomado a Praça do Pedágio⁸¹ e, naquele momento, marchava em direção aos manifestantes que a ocupavam. O que se passa ali é uma obscenidade, talvez o lábio inferior comprimido pelos dentes do menino indique, nessa boca que enclausura o grito para fazer mover o corpo, transformá-lo numa barreira. O BME pronto para agir tem dois soldados desprotegidos pela parede formada de escudos. Um imenso vazio separa o primeiro plano, com o menino encoberto pelo muro de concreto e sua gestualidade, do segundo plano, de ação do BME. O que se passou ali? É o que tentamos enredar nesse texto – para fazê-lo parte dessa gestualidade, torná-lo resistência também.

Um terceiro plano. O ponto máximo de tensão da imagem. O canto superior direito da foto nos atíça. O que existe além dos soldados e da Praça do Pedágio? Não há mais cancela cerceando a movimentação na ponte – agora vazia e iluminada, ela é um caminho ascendente até se retorcer para a direita em direção ao vão central. Esse terceiro plano nos convida a integrar o rastro luminoso sobre a baía de Vitória, a compartilhar a vertigem de estar sobre ela, cambaleantes em seus movimentos, prestes a sermos lançados de uma altura inimaginável, numa margem chamada travessia.

TRAVESSIA NO PRESENTE

Junho nos faz pensar em uma travessia pelo presente. Um acontecimento⁸² que aglomerou e continua a fazer borbulhar lutas por algo comum entre os corpos que habitam as

⁸¹ A Terceira Ponte tornou-se o marco do Junho capixaba por simbolizar a privatização da cidade e do transporte público. Privatizada antes mesmo de sua inauguração, a ponte que liga os municípios de Vitória e Vila Velha tinha em 2013 a tarifa de pedágio mais cara praticada no Brasil. No acesso de Vitória à ponte, a praça de pedágio citada foi alvo de ocupações e depredações que objetivavam tomá-la e atravessá-la, deixando o trânsito livre para os manifestantes e os automóveis. É a partir da ocupação da ponte pela primeira vez no dia 21 de junho e as imagens posteriores de tal ocupação, que as mobilizações locais tomam proporções inimagináveis até aquele momento, com a contabilização de 100 mil pessoas nas ruas no ato subsequente.

⁸² Na introdução do livro “Junho: a potências das ruas”, os autores pensam junho como acontecimento que enreda subjetividades afoitas pela produção de algo de caráter público e coletivo, a composição multitudinária de lutas minoritárias. Uma exposição de desejos não manifestos até aquele momento, uma vontade de intervir e fazer política por meio da contestação e da produção de outros e novos espaços com as relações estabelecidas entre tais subjetividades e territórios. Um junho que se pensa como atualizador da História que afirma uma história “feita no nível da fala, nesse momento onde a língua reconhecida e oficial é subvertida e os símbolos correm o risco de perder o seu sentido primordial” e que se faz “como produto e gerador de um novo tempo de desejos e mundos políticos que encontra nas ruas e nos gritos de um Brasil menor, radicalmente diferente do

idades brasileiras. Tais lutas parecem atizadas pelo desejo de algo que atravessasse as instituições de legitimação do estar na cidade e fazer parte dela pela reificação do acesso ao consumo como única via de expressão de subjetividades inventivas. Daí talvez se deva a incapacidade de entendimento das esferas políticas (governos, partidos e suas correntes, sindicatos e outras entidades de classe) de algo que avança sobre a reivindicação do direito à cidade enquanto espaço público e de produção coletiva, pelo fim da violência policial nas periferias, especialmente com as juventudes negras, pela liberação do corpo feminino das amarras do estado simbolizadas pela luta em favor do aborto livre e pelo fim da violência contra a mulher ou ainda em resistência ao avanço das bancadas conservadoras em legislativos regionais e nacionais e suas pautas deploráveis.

Junho e as lutas desdobradas com ele nos levam a “um reencontro da política com as ruas”⁸³, na formação e na invenção de redes de solidariedade coletivas que condensam subjetividades em resistência às opressões da polícia e nos encontros possibilitados por protestos e ocupações, nos agenciamentos possibilitados pela cultura de redes constituída ao longo dos últimos anos, com os dispositivos de colaboração online e eletrônicos miniaturizados, impulsionando fôlego novo para resistências às redes operadas pela mídia empresarial, governos, partidos e interesses capitalísticos.

Partimos da consideração de lutas sem lideranças, como as de junho de 2013, ao que atravança a vida nas grandes cidades e avança em profundezas brasileiras, contestação às prisões e mortes de cada dia, sejam elas catracas ou a violência policial nas periferias, o afogamento das civilizações indígenas e o envenenamento das culturas camponesas e urbanas, a luta feminista e LGBT. Um sopro de vida em desafio às violências impetradas por uma política de defesa da única vida aparente no horizonte, a garantida pelas transações financeiras, as desapropriações e a privatização dos espaços públicos, o racismo beligerante e a fobia a diferenças expressas por gêneros e sexualidades. Violências impulsionadas por uma política oficial de “desenvolvimento” marcada pelo progresso ininterrupto do lucro, traduzida por números oficiais, sejam os de acesso à educação ou à alimentação, e pela adesão à bens de consumo de massa.

Brasil potência (ALBUQUERQUE; GUTIÉRREZ; MORAES; PARRA; SCHAVELZON; TIBLE; 2014, p. 15-18).

⁸³ (ALBUQUERQUE; GUTIÉRREZ; MORAES; PARRA; SCHAVELZON; TIBLE; 2014, p. 16)

Algo semelhante foi descrito por Pier Paolo Pasolini⁸⁴ nos seus últimos dias. O cronista relata um poder “incomensurável (...) totalizante (...) a toda uma forma de civilização” instituído pelo esvaziamento da política nas esferas públicas italianas durante os anos pós-guerra e que avançou sobre modos de vidas díspares produzindo extermínios de diversas ordens: um “genocídio” do que pode haver fora da totalização subjetiva capitalística e que não deixaria ar para o possível no menor, na minoria, ainda que elas mantenham os dedos obscenamente estendidos para as totalizações. Tal poder descrito teria levado, no alvorecer da década de 1970, ao desaparecimento dos vaga-lumes. Uma metáfora poético-política que amarra o esvaziamento da esfera pública representado pela ascensão de governos desenvolvimentistas e conservadores, fascistas nas palavras do cronista, o desenfreado industrialismo que o representa, a degradação das culturas populares e tradições em contraposição à ascensão do entretenimento televisivo e do desejo desenfreado por bens de consumo e a degradação ambiental que teria extinguido os pirilampos. Tal desaparecimento, dessa forma, não diz respeito apenas aos mínimos vaga-lumes, mas às luminescências, o que se movimenta entre as trevas de um cenário político aterrador.

Nosso ensaio não procura em junho um acontecimento anódino, marcado na história contada pelas retrospectivas do ano e da década como fato, o ocorrido que sacudiu as estruturas políticas brasileiras em 2013. Ele procura afirmar, em um choque com tal perspectiva, um histórico estabelecido no campo operatório conjugado pelas relações entre os homens, em que finalidades de tomada de poder são sobrepostas pela continuidade da ação em ruas onde vimos a materialização de campos de batalha, onde o que importava era conseguir, naquela luta, uma vitória anteriormente inimaginável.

Ou ainda, resgatando o pensamento de Hannah Arendt⁸⁵, traçamos junho como acontecimento que satura nas ruas um campo operatório a partir da pluralidade de diferenças que se organizam com um fim comum, num entrelaçamento de desejos em disputa com os grupos afoitos por totalizá-los, individualizá-los, torná-los unificados, individualizados. Logo, uma política que afirma a dimensão subjetiva de junho e que pode ser dita como uma luta da vida contra aquilo que a constrange e ameaça. Uma política ousada e transgressora, feito o dedo do menino fotografado por Everton Nunes, dedo que nos convoca por essa travessia no presente.

⁸⁴ (2012)

⁸⁵ (2004)

Um dedo que opera por meio de práticas e discursos no dia-a-dia das lutas e que dá forma ao que somos nesse momento latente por vozes e modos de viver diferentes, um dedo que parece um pequeno brilho de experiência nas relações traçadas nesse campo operatório, a produção de uma forma de subjetividade deflagrada com atos de rua, ocupações, performances e práticas artísticas e que variam ao longo dos anos em Vitória, nas lutas que tentaremos ver aqui com imagens de um junho que ainda nos toca, punge, e que é, no presente, sobrevivência.

NOTA SOBRE O PESSIMISMO

Atravessar o presente é sobreviver. Nossa afirmação toma a leitura de Georges Didi-Huberman⁸⁶ para afirma que o poder “totalizante” descrito por Pasolini, ainda que real, é indício de pessimismo. O diálogo proposto por Pasolini com a premissa do desaparecimento dos vaga-lumes aponta para os genocídios operados pelo poder nas culturas tradicionais, especialmente no trabalhador periférico romano que até pouco tempo havia sido visto com graça na literatura, na poesia e no cinema, em trânsito nas vielas empobrecidas da Roma pós-guerra. O excerto de Meninos da vida deixa ver:

[...] Por uns dez dias Ricceto e Caciotta almoçaram lá (num refeitório de frades). À noite os frades fechavam. Assim, muitas vezes os dois comiam só uma vez por dia. De noite se viravam com o dinheiro que conseguiam de manhã na estação ou no mercado da Praça Vittorio, ou furtando algo nas bancas. Finalmente, uma noite, a sorte lhe sorriu, e eles puderam mandar os frades para o inferno. Tudo aconteceu num ônibus, onde viajava uma senhora com uma carteira recheada de dinheiro. Eles sabiam disso porque tinham-na visto através da vitrine da loja de frios da rua Meulana, onde a senhora entrara pouco antes. Por sorte, Riccetto e Caciotta tinham no bolso justamente trinta liras. Dividiram-na meio a meio às presas, correram atrás do ônibus já em movimento e pularam dentro. Separaram-se e colocaram-se perto da mulher que segurava a alça da bolsa e olhava os vizinhos com ódio. Riccetto se aproximou um pouco mais, pois era ele quem devia fazer o trabalho, e Caciotta foi atrás, para esconder os movimentos do companheiro, que, após ter aberto devagar a bolsa, tirou a carteira com a mão direita e a fez deslizar embaixo do braço esquerdo, até apertá-la sob a axila. Depois, sempre protegido por Caciotta, abriu caminho entre os passageiros e desceram na primeira parada, cortando pelos jardins da Praça Vittorio, e não poderia dizer um amém tão rapidamente quanto eles desapareceram [...]⁸⁷

Os meninos estão em trânsito por Roma, mas é o escritor que passeia sob os nossos olhos à captura desses pequenos brilhos pela noite. E se eles desaparecem antes do primeiro

⁸⁶ (2012)

⁸⁷ (PASOLINI, 1985, p. 61-62)

amém na literatura, vão fazê-lo para aparecer novamente, numa piscadela em um banheiro de praia ou num bonde, para serem novamente tomados pelo seu olhar, para fulgurar novamente em imagem literária, lírica e cinematográfica e até mesmo na vida de Pasolini, como narra Didi-Huberman ao apontar na noite do assassinio de Pasolini uma busca intermitente pelas pequenas luzes que rodeavam os bares de Roma e faziam revoada na praia de Óstia.

A impossibilidade de Pasolini ver tais passeios como sobrevivência, a incapacidade de seus olhos de captarem tal luminosidade no final da vida, é o que faz de seu texto uma pequena nota sobre o pessimismo. E se a metáfora ecológica nos é recorrente, hoje, isso se deve aos indícios de sobrevivências que insistimos em enxergar mesmo com a crescente ameaça aos traços luminosos pela polícia do Brasil contemporâneo, “pois não foram os vaga-lumes que foram destruídos”⁸⁸ pela totalização dos investimentos da polícia, “mas algo central no desejo de ver - no desejo em geral, logo, na esperança política - de Pasolini”⁸⁹ que ruiu e que aqui tratamos de fazer valer.

⁸⁸ Figura **Erro! Apenas o documento principal.**: Tempo dos vaga-lumes. Reserva Biológica Santa Lúcia. Santa Teresa, ES, Brasil. Junho de 2015. Foto: Allan Menegassi.

⁸⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 59)

FOTO

Figura 2: Tempo dos vaga-lumes. Reserva Biológica Santa Lúcia. Santa Teresa, ES, Brasil. Junho de 2015. Foto: Allan Menegassi

DESEJO DE VER

A vidência do fotógrafo não consiste em ver,
mas em estar lá.
Roland Barthes

O desejo de ver é uma sobrevivência.

Na foto de Everton Nunes, o menino acena para o batalhão na mímica luminescente dos vaga-lumes. A ponte segue sem cancelas naquele dia 21 de junho, ela adormece vazia na noite, inebriada por seus movimentos - é um caminho livre, uma estrada onde o caminhar pela cidade, o ocupá-la, vai se fazer travessia nas lutas minoritárias⁹⁰ empenhadas ao longo dos últimos anos.

André Alves circula pela Grande Vitória com sua câmera. Sua presença enquanto fotógrafo é quase imperceptível. Ele simplesmente está lá no baixo tom de seus gestos em meio a protestos incrivelmente ruidosos. André⁹¹ está imerso nos atos entre os manifestantes, na maior parte das horas, por isso muitas de suas fotos são tomadas por corpos misturados, indistinguíveis, e muitas delas são compostas por um calor de multidão que se espreme e tropeça no roçar de peles o tempo todo. Deve ser por isso também que as fotografias não parecem preocupadas com um registro informativo das lutas, mas com a ação das pessoas nas ruas, seus movimentos contestatórios e alianças, os gestos dos corpos, os passeios pela cidade, grupos de amigos e retratos. Nelas, vimos o inusitado de um menino tentando equilibrar, muito concentrado, uma cruz de madeira na mão direita, durante uma parada da VI Marcha Contra o Extermínio da Juventude Negra, no dia 20 de novembro de 2013⁹² ou ainda, no mesmo evento, a ponta da língua da menina direcionada para o outro (amigo? namorado?), e pequenos detalhes do vestuário, da iluminação do dia e ainda da paisagem urbana que toma esses corpos, muitas vezes composta com eles⁹³.

⁹⁰ Chamamos de lutas minoritárias os movimentos contestatórios operados por minorias em junho. Lutas que resistem à uma modelização impressa pelos poderes e que não almejam tomar o poder por meio das mais diversas práticas expressas nelas.

⁹¹ A partir de agora vamos nos referir ao fotógrafo André Alves, produtor das imagens que serão expostas nas páginas seguintes, pelo seu primeiro nome. A escolha deve-se à amizade travada com ele nos últimos tempos, amizade produzida nas lutas traçadas por esse trabalho, e que rechaça uma autoria, como a citação conforme as normas técnicas pretende suscitar.

⁹² Figura 3: VI Marcha Contra o Extermínio da Juventude Negra, em 2013, Vitória/ES.

⁹³ Figura 4: VI Marcha Contra o Extermínio da Juventude Negra, em 2013, Vitória/ES.

A busca por sua prática é enlevada pelo lastro afetivo traçado por suas derivas nas lutas, na sua feitura de amizades, no seu produzir imagens. Um lastro afetivo que, desconfio, é agonístico⁹⁴. Falamos de uma experimentação fotográfica, uma deriva pela cidade, que produz um emaranhado de relações nesse estar presente nas lutas e que o leva a operar uma série de estratégias para fotografar os envolvidos. Seus registros fazem emergir relações e alianças que parecem escondidas no estampido das bombas e no ruído das músicas cantadas. Relações que se estabelecem com a confiança modulada por dias juntos, por corres da polícia, por uma vida compartilhada nas ruas e partilhada entre os anônimos dos atos, os black-blocs e militantes de cara limpa, e que se funda num plantio de histórias feitas entre eles e em colheitas registradas a cada ato do corpo, entre praças, avenidas, prédios públicos e privados. Ainda tomando Arendt como intercessora, um desejo de vista político, produzido nas ruas, e que contesta com as relações de amizade nelas traçadas uma contestação do familismo, em sua organização clássica, hierarquizada, pautada pelo parentesco em favorecimento de interesses individuais e afirme a possibilidade de alguma igualdade entre diferentes que a polícia tende a homogeneizar.

Talvez seja por causa da cumplicidade construída nas ruas que algumas de suas fotos deixem ver a desapareição de um rosto fotógrafo, André, e, nesse desaparecimento, o realce de uma coletividade inerente à marginalidade dos corpos que busca fotografar na cidade – algo feito em seu agenciamento com a câmera sempre à bolsa, sempre à mão - um dispositivo que vai distribuir o visível e o invisível, “fazendo com que nasça ou desapareça o objeto que sem ele não existe.”⁹⁵

“Prestes a desaparecerem”⁹⁶, mulheres negras capixabas, ou a negritude, ou ainda a negritude LGBTT da Grande Vitória, ou ainda o que sobreviveu da cidade enquanto espaço público de livre circulação e invenção podem ser vistos em algumas fotos, são resistências à luz fulgurante dos investimentos policiais em tentativas de reduzir tais minorias em luta justamente contra sua redução cotidiana. Uma redução que, “ainda que fosse extrema como

⁹⁴ Segundo Ortega: “Relações agonísticas são relações livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro” (ORTEGA, 1999, p. 157). Agonística coloca jogo e batalha em questão. Logo, relações que trazem 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.

⁹⁵ (DELEUZE, s/d, versão digital)

⁹⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36). Com a imagem dos vaga-lumes, é toda uma realidade do povo que, aos olhos de Pasolini, está prestes a desaparecer. Buscamos em tal imagem uma analogia então, para a violência impetrada pelas polícias contra mulheres capixabas, principalmente as negras e as LGBTT.

nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam”⁹⁷, e que seus registros convocam.

⁹⁷ (Idem, p. 149)

FOTO

Figura 3: VI Marcha Contra o Extermínio da Juventude Negra, em 2013, Vitória/ES.

FOTO

Figura 4: VI Marcha Contra o Extermínio da Juventude Negra, em 2013, Vitória/ES.

A prática de André suscita a sobrevivência entre os restos de vidas infames, esquecidas ou prestes a se tornarem indigentes; ela parece se fazer numa necessidade vê-las no cerne das fulgurações das ações quase semanais, para não dizer diárias – fortalecidos com acontecimento junho. Ele parece compartilhar conosco de um desejo de ver inequivocamente político na sugestão da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari⁹⁸ resgatada por Didi-Huberman num trecho de seu ensaio:

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo.

[...] Assim como existe uma literatura menor - como bem o mostraram Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito de Kafka -, haveria uma luz menor possuindo os mesmos aspectos filosóficos: “um forte coeficiente de desterritorialização”; “tudo ali é político”; “tudo adquire um valor coletivo”, de modo que tudo ali fala do povo e das “condições revolucionárias” iminentes à sua própria marginalização.⁹⁹

Se colhemos na prática de André essa vontade de vista, isso se deve porque ela parece atacar, conforme Walter Benjamin “a mais irrealizável de todas as exigências, a renúncia ao homem”¹⁰⁰ no transcorrer dos dias. Ou ainda por ela indicar a urgência de uma história a ser deixada com a “sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida.”¹⁰¹ Uma ação que passa por um modo ético de se portar com a câmera, de ver, entrelaçado por um desejo muito grande de vista dos pequenos rastros luminosos buscados no estar na rua.

Algo assim pulsa em *Corpo afetado por martelo*, foto feita no dia sete de dezembro de 2013 no ato realizado na portaria principal do Shopping Vitória¹⁰². A narratividade do protesto se dá na ação dos corpos envolvidos naquele espaço, nos movimentos empreendidos nele. A foto parece mostrar mais a ação desses corpos no ato, na cidade, do que o protesto enquanto evento que paralisa a cidade, interrompe o fluxo de carros na entrada do shopping, amedronta a classe média branca pouco afeita à negritude - como havia acontecido em um sábado anterior. Naquele sábado, a Polícia Militar capixaba invadiu violentamente um baile funk agendado por meio de um evento no Facebook nas imediações do centro comercial. A

⁹⁸ (2014)

⁹⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 54)

¹⁰⁰ (BENJAMIN, 1987, p.102)

¹⁰¹ (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.150)

¹⁰² Figura 5: Corpo afetado por martelo, dezembro de 2013, Vitória/ES.

ação transcorreu de forma cinematográfica. Perseguições no entorno e dentro do shopping, onde muitos dos participantes do rolezinho¹⁰³ tentaram se esconder – até serem detidos e criminalizados nas páginas dos jornais.

¹⁰³ Nome dado aos passeios nos shoppings brasileiros por adolescentes e jovens, primeiro espontâneos, e depois organizados por meio de redes sociais. O termo popularizou-se devido às séries de apreensões à prática, denunciada de forma discriminatória na mídia e alastrou-se como forma de resistência desde então.

FOTO

Figura 5: Corpo afetado por martelo

O baile aconteceu naquele protesto-rolezinho. Foi mais um baile funk do que um ato, um baile-funk-ato, ou ato-funk, pois o movimento dos corpos em dança parece ter se sobressaído enquanto força contestatória em relação às palavras de ordens divididas entre lideranças organizadas no Fórum Estadual da Juventude Negra Capixaba (Fejunes) e militantes de outras entidades do movimento negro.

Dois jovens dançam juntos na foto de André, parecem operar uma coreografia descoordenada. Um deles aparece em destaque, mais pela expressão de seu rosto do que pela algema presa em seu antebraço direito. Ele está exultante, sorri, a veia do pescoço saltada, enquanto o rapaz ao lado tem os braços pro ar, pronto para uma palma a acompanhá-lo. Uma mulher com um vestido estampado e turbante aparece de perfil e ainda o rosto alegre de outro rapaz surge entre os movimentos dos dois primeiros. Um cartaz, provavelmente branco, é engolfado pela luz que estoura a palavra de ordem e cola o texto ao movimento dos corpos. Nessa explosão de luzes, o texto “TCHU TCHA TCHU” chupado de um hit sertanejo popularizado por uma dança feita pelo jogador de futebol Neymar na comemoração de um gol para o Santos eclode naturalmente nela, feito um efeito de animação realizada em pós-produção.

Em Corpo tensionado por martelo, entretanto, a palavra de ordem jocosa do cartaz, parece tomada pelo sincretismo que alegra os espaços de resistência cotidianos. É palavra de ordem pop que parece produto da expressão daqueles corpos e não exatamente pela coincidência do cartaz estar ali, entre os muitos que também estavam. Parece uma convocação ao movimento que, nela, é imanente à marginalidade do baile, da cor preta, dos corpos sob a ameaça do martelo. Um movimento de sobrevivência marcado pela expressividade de corpos dançantes que engolfam a palavra de ordem, menores, ainda que algemados.

FOTO

Figura 6: Ato #Nãovaitercopa no Shopping Praia da Costa, em Vila Velha/ES.

O rolezinho no Shopping Vitória parece ter feito emergir algo visto em outro registro de André. Os manifestantes de um ato #Nãovaitercopa avançam entre os corredores do Shopping Praia da Costa, em Vila Velha no dia 25 de janeiro de 2014. O trajeto em si fez-se em provocação. Na foto¹⁰⁴, uma menina negra, atendente de um estande de óculos ergue o braço numa alusão direta ao cumprimento dos Panteras Negras (*Black Panthers*) assim que percebe a tomada dos corredores pelos manifestantes naquela tarde. A foto ganhou o título de Um útero é do tamanho de um punho, em alusão à última compilação de poemas de Angélica Freitas. A atendente está sentada e seu ato parece instintivo, assim como o registro de André Alves. Elas estão sob o olhar de muitas câmeras, não só a de André. Uma família branca também é captada pela fotografia. Os olhos do pai miram de esguelha a chegada dos outros, a mãe franze a sobancelha e a criança que parece acompanhá-los, bem pequena, parece emoldurada pela vitrine com a cabeça a flutuar no interior do vidro. Um peixe nem tão fora do aquário quanto a foto insinua. O punho e a família tomam nossa vista, mas é o que se passa em segundo plano que nos leva a pensar em tentativas de sobrevivências. O punho afirmativo dá lugar à mão de outra atendente, também negra, a de óculos, que em sua mão aberta e ainda em traslado no ar, nos deixa em dúvida se prepara a saudação e acompanha a colega ou se tenta agarrar o punho da outra, protegê-la de qualquer coisa – até de alguma paranoia – naquele dia. O que ela busca com aquele movimento? Ela fecha também as mãos ou vai coibir o movimento da outra? Sua mão aberta, lançada ao ar nos parece pura vibração, uma inconstância entre as diversas possibilidades para aquele movimento de cuidado, de contestação - de susto?

BIOGRAFEMA DO SPECTRUM

[...] gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamarei esses traços de biografemas.

Roland Barthes

¹⁰⁴

Figura 6: Ato #Nãovaitercopa no Shopping Praia da Costa, em Vila Velha/ES.

Em A câmara clara, Roland Barthes¹⁰⁵ deriva por fotografias que lhe tocam em uma tentativa de se aproximar de algo da foto que não passe pelo corpus fotográfico elaborado em outros textos seus, mas pelo afeto envolvido na sua relação com determinada imagem. Sua régua torta é operada pelo *punctum*: um ponto de concentração de afeto, que atravessa e punge, grudado em algumas dessas imagens. A foto seria da ordem do amor extremo, “o amor, o amor” que a tiraria da “indiferença,” que a colocaria na ordem do “*to love*”, do gozo e da dor concentrada em um ponto, como um “detalhe”, uma “pequena mancha” ou “um corte” que lhe “advém”, que vai “buscá-lo” e que lhe “punge” ao “acaso”, que toma Barthes com uma “força metonímica” e que manda embora “todo saber, toda cultura” e lhe torna um “selvagem” em uma “aventura”, que não lhe exige a educação e o “bom gosto.” Seu empenho na obra, entretanto, parece coberto pela treva do “luto frontal” da morte de sua mãe, um luto que o fará encontrar uma imagem da infância dela e com ela conversar para tentar atravessar as trevas que lhe colocam em movimentos no texto.

Barthes chama de *spectrum* os corpos ou objetos captados pelo fotógrafo. No *spectrum*, a fotografia operaria uma mortificação do corpo captado, tornando-o um objeto impossibilitado de lutar contra a “microexperiência” de tornar-se identificável, com cara, uma imagem fotográfica, sob o poder da vista que recai sobre ela, algo que está fora de seu controle. Esse tornar-se imagem-objeto marcaria tais corpos por uma superexposição à polícia, aos flashes midiáticos que poderiam recair sobre o intelectual celebrado e celebrável que Barthes havia se tornado. Da pose que tenta imprimir em todas as fotos, nada lhe diz respeito, além da enorme capacidade operada pelo dispositivo de congelá-lo, transformá-lo em um procurado pela polícia, já que seu esforço de imprimir certa “fineza moral”, a seriedade de sua “interioridade” pode se desfazer ante os olhos do espectador que a defronta, ou ainda da perícia do fotógrafo, o dedo do *operator*.

O *spectrum* parece caminhar, entretanto, sobre o feixe que o *punctum* ilumina sutilmente. Nos corpos congelados pela pose, a ação de parcelas de luz em redistribuição e movimento, a minoria da luz, o arco-íris em vias de desaparecer com a interrupção da chuva. Não um morto lívido transformado em objeto, a pessoa petrificada e pronta para ser alvejada por flashes da opinião e da moral que recaem sobre esse olhar, mas pequenas parcelas de luz em distribuição no manto negro da noite, no leito da morte iminente, na realidade assombrosa da desapareção das possibilidades e ainda nos “golpes de pequenas solidões” da vida. Um

¹⁰⁵ (1984)

afeto que pode ser visto na conceituação de “luz menor” de Didi-Huberman que tentamos expandir a partir de agora.

Lançando-nos no caminho traçado por Barthes, no latim o *spectrum* se dá em aparição, uma forma, uma imagem fantástica do morto objetificado, a decomposição do verbete originário vai revelar não só a figura fantasmática e fantástica do morto, mas também a lividez provocada por uma doença, uma magreza azulada de fim ou ainda o espectro como o grupo de micro-organismos que infestam e são combatidos por remédio. A surpresa recai num último uso da palavra, como o registro da dispersão, ou distribuição de energia ou radiação – um registro da somatória ou da distribuição ondulatória de forças, ou ainda de luz, se pensarmos no espectro solar.

O espectro luminoso é obtido com uma técnica simples de difração, possível no dia a dia em um evento natural fugaz – o arco íris que atravessa o céu e concede passagem – ou nos golpes certos produzidos pelo acaso, quando a vidraça trincada da janela projeta a luz decomposta sobre a cama dos amantes. O espectro é uma decomposição da luz a partir do contato dela com um objeto translúcido, denso, que a flexiona, espalha e alarga. É um encontro que decompõe até o raio fino, magro e frágil nas parcelas que a compõem e que não se extinguem, pois tais parcelas podem se reconfigurar novamente, podem se juntar e fazer dessa decomposição um lume num movimento inverso.

Os gases que compõem a corona solar, a atmosfera do sol, absorvem certos comprimentos específicos das ondas luminosas, cores, emitidas durante sua travessia por ela resultando na ausência de certas parcelas de luz no espectro observado da Terra. Uma decomposição que deixa ver no espectro ficos negros, espaços de ausência de cores, absorvidas durante tal passagem. Na mesma corona que engole feixes de cores, há uma intermitente expulsão de tais parcelas de luz por outro lado. A atmosfera que subtrai vai criar e expulsar tais luzes, constituindo-se num espaço de pura troca, de absorção e produção intermitente de pequenas parcelas de luz em movimento e distribuição, mas não de extinção, pois tais parcelas de luz vão permanecer nela continuamente enquanto houver tal passagem. Um movimento que vai resistir até mesmo ao entorpecente final, com a explosão solar que deve encerrar a vida do mundo como o conhecemos, lançando ao espaço, ou deixando navegar em um oceano de magma os restos de matéria inquebrantáveis, um ínfimo diamante em deriva por bilhões de anos no espaço, ou ainda na Terra, até que um outro possa perceber por difração a decomposição de um raio longínquo, de luzes menores em movimento. Ou,

ainda, recomeçar, com os nacos de grafite restantes, a produzir no breu de cavernas pedregosas, formadas com o esfriamento de toda matéria, imagens de uma nova civilização.

Operamos assim uma distensão do *spectrum* para um espectro de luzes menores em composição e decomposição nas ações de rua disparadas pelos acontecimentos e urgências dos nossos dias. Um espectro que pode ser visto quando se deseja ver, na escuridão, mesmo com as decomposições operadas pela polícia. Tal espectro pode ser visto mesmo com sol forte no jogo de mostra e esconde travado por militantes de peito aberto e cara limpa nas ruas, expostos à violência costumaz das policias nos protestos, e de forma radicalizada, no jogo de mostra e esconde operado pelos envolvidos em ações diretas, em que se atacam símbolos e bens privados ou referentes aos poderes a que resistem. Visto também na dança de luzes menores expressas por alguns corpos fotografados por André e que deixam em evidência um espectro de possibilidade de resistência a uma lei que cega, impede de ver. Mesmo os integrantes do Batalhão de Missões Especiais podem vê-los pelo fio transparente traçado em alguns de seus escudos negros – justamente feitos para garantir que os alvos sejam encerrados. Até eles estão sujeitos à difração no trincar dos dentes de uma noite, na distribuição de luzes em movimento que podem se recompor na passagem pelo escudo e atravessá-los num raio de luar.

Não anunciadas, as práticas *black-blocs* tornaram-se comuns em junho, também no Espírito Santo. Elas não podem ser sistematizadas de forma unificada dada a particularidade de cada grupo ou pela independência de militantes que se dispõem a realizá-la à revelia. Se os militantes identificáveis estão expostos e nem sempre resguardados pelo cumprimento das normas, os mascarados são disruptivos nesses termos, e operam na clandestinidade dos rostos cobertos, das marcas corporais escondidas. Na velocidade com que aparecem e agem, desaparecem estrategicamente a depender da situação.

A prática de André considera o risco de captação desses espectros e do reconhecimento deles. Seus registros são marcados pelo cuidado com a não identificação dos envolvidos em ações diretas. Algumas de suas fotos omitem faces descobertas ou ainda tatuagens e cicatrizes que podem levar à identificação dos envolvidos. Uma prática que se exime do julgamento moral da ação para se valer na prática, ainda que controversa, de preservar o direito de ação daqueles que julgam a depredação como algo componente das lutas. Logo, parece-nos uma preocupação ética em fazer valer os movimentos sem denunciar tais corpos, uma premissa ética inevitável à ação também do fotógrafo, do colocar-se em

deriva na rua, em exposição às luzes extremas da polícia, sempre a perscrutar os passos e a brandir o martelo também sobre aqueles que registram e mesmo sobre os pacíficos dos atos.

O retraimento de Barthes, essa procura de cobertura no luto, a privacidade reivindicada é uma ação. Algo que pensamos como uma variação do agir publicamente, contestatório, nas ruas. Barthes esconde-se, evita ser captado, tornar-se um *spectrum*. Em sua variação do agir, pensamos em uma passagem a espectro de pequenas luzes. Ele move-se com seus restos espectrais em A câmara clara, restos que se mostram e se escondem, agem na luz do seu pensamento escondido na noite do luto. Feito os corpos na rua, numa transformação ativa que embarca todo o risco de ser identificado, fetichizado enquanto intelectual, enquadrado, como os corpos identificáveis e encobertos que se misturam nos atos, Barthes tenta fugir de qualquer pecha: black-blocs, intelectual, bicha, vândala, baderneirx, marginal, sob o machado da estigmatização, da prisão e da morte.

FOTO

Figura 7: Caminho no nevoeiro, Vitória/ES.

Um mascarado sai do nevoeiro que toma o estacionamento do campus Goiabeiras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) em uma manifestação realizada no dia sete de setembro de 2013¹⁰⁶. Sua trajetória de escape às bombas sugere mais uma caminhada do que o traçado de um caminho. Fomos tomados por um nevoeiro. As bombas disparadas pelo Batalhão de Missões Especiais no campus espocam por todos os lados. Constrange os manifestantes em território federal – como havia acontecido em 2011 muito rapidamente e na segunda ocasião durou cerca de três horas, a eternidade de um crime impune. Não há caminho quando o cerco é gasoso, de fumaça, e se faz por todos os lados sob a influência do vento que alivia o calor em dias como os outros e hora joga a favor, hora contra, ao sabor da maré que espoca na extremidade do bairro que cerca a UFES.

Em Caminho no nevoeiro, vários grupos tentam se proteger, fugir do que não se pode tomar pra si, da fumaça que só se agarra aos olhos e não permite enxergar, mas que ativa os movimentos dos corpos captados: cabeça erguida, passos precisos para deixar tal zona, para torná-la inadmissível e aliviar nessa afirmação o espaço, os corpos nesses espaços tornando-se livres, desimpedidos, majestosos.

UMA FORÇA DIAGONAL

O sentido de uma ação só é revelado quando
o próprio agir se tornou história narrável

Hannah Arendt

Barthes mesmo vai deixar uma pista sobre tal variação de agir, o retraimento, que se instaura em sua relação com a foto ao reivindicar uma zona de espaço, de tempo, em que ele não é uma imagem, um objeto. “O que preciso defender é meu direito político de ser um sujeito.”¹⁰⁷ Barthes opera na clandestinidade deixando à mostra apenas o que o afeto lhe indica, lhe movimenta pelo *punctum*. Algo que Didi-Huberman resgata na discussão central de seu ensaio tendo Hannah Arendt como intercessora: em um tempo “em que o poder público parece ter perdido o poder de iluminar”¹⁰⁸, as parcelas de luz encobertas, clandestinas, deixam uma linha muito fina a ser puxada, de sobrevivência. Barthes nos convida então a ver um pequeno lampejo de ação nessa busca intermitente pelo afeto que lhe move na fotografia.

¹⁰⁶ Figura 7: Caminho no nevoeiro, Vitória/ES.

¹⁰⁷ (BARTHES, 1984, p. 29)

¹⁰⁸ (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 153)

A definição final para o *punctum* talvez deixe ver essa pequena intermitência de seu lampejo clandestino ao se desmaterializar do objeto foto, ao tornar-se um espectro de luzes menores para e se situar, enfim, nas intensidades que tais pontos luminosos, que ferem, atravessam nossos corpos e que buscamos ao longo deste ensaio deixar à mostra.

Com Arendt, Didi-Huberman aponta para tal intermitência na clandestinidade. Uma resistência pequena, que se mostra no movimento desses espectros. Arendt a traduz por meio de uma força diagonal que une passado e futuro em um ponto de encontro: a força do passado corre descontrolada de um começo infinito em direção a um ponto de encontro com uma força do futuro, que também parte de um ponto infinito. No choque das duas forças, uma cisão, um terceiro vetor partiria também rumo ao infinito, uma origem determinada. É o que Arendt chama de força diagonal e que Didi-Huberman considera uma metáfora frutífera para o pensamento – ou ainda para as imagens e suas possibilidades de afetar na clandestinidade da noite. Algo que, a seu modo, Benjamin percebe:

[...] o observador (da fotografia) sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.¹⁰⁹

O que Barthes faria senão nos dar esta indicação para pensar sua relação com as imagens que lhe mobilizam no luto? Para Barthes, a fotografia é subversiva não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa¹¹⁰, quando leva nossos olhos a pensar: talvez esses pequenos pontos luminosos difíceis de enxergar. É uma questão de afeto, um desejo de ver que não passa pela procura, mas pela intermitência dos espectros que o leva em movimentos no interior da noite.

Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do feito, o *punctum* [...] fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho a consciência afetiva.¹¹¹

No escuro da noite, quando os olhos já não podem ver, ou não resistem às luzes que espocam, os traços de luz brilham na remontagem da consciência afetiva e a expande, criando assim um campo cego para o exercício de movimento ativado pelo *punctum*. Logo, como

¹⁰⁹ (BENJAMIN; 1996, p. 94)

¹¹⁰ (BARTHES, 1984, p.62)

¹¹¹ (Idem, p. 83-85)

pensar em algo que passou, nessa mortificação que Barthes vê operar pelo *spectrum*, se em seguida vai pensá-lo como portador de uma “emanação” que lhe toca como “os raios retardados de uma estrela”? E também se Barthes vê com sua certeza que o corpo fotografado vai tocá-lo com seus raios, e não com uma luz acrescentada depois. Ou ainda se a fotografia é violenta porque enche de força a vista.

Pensamento que une Pasolini e Barthes em tempos sombrios, um pensamento ativíssimo na busca pelo que punge e afeta, pela vista nas pequenas difrações que decompõem para logo nos levar a compor. E que também une a prática de André Alves e os corpos em luta nesse junho que persiste em mobilizações e ocupações traçadas até aqui. União que promove uma composição direta com o traçado do “intelectual específico” de Michel Foucault¹¹². Um intelectual que se oporia a uma consciência universal expressa em sua escritura e seu pensamento de sujeito livre, para se agarrar aos acontecimentos históricos que lhe cobram dignidade, e que se realiza na atividade de cada um em suas possibilidades práticas, de intervenção e ação, de existência – ou para fazer política em cada gesto num campo operatório de luta, trançando um modo de existência na minoridade das luzes.

¹¹² (1979)

FOTO
EXU VÁ DE RETO

III – INTERLÚDIO: PISTAS PARA UMA ATMOSFERA DE SENSações¹¹³

Madame Satã, primeiro longa-metragem do realizador cearense Karin Aïnouz é entrecortado por sequências em que os corpos encenados dançam e performar. Tal encenação se faz no cotidiano do bando criado por Aïnouz a partir de dados biográficos sobre João Francisco dos Santos, malandro e célebre 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 agonismo de for 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 outra coisa: de uma trans-invenção – de corpos, 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 Danúbio Azul. Trato aqui das performances de João Francisco no Danúbio Azul num diálogo com certa “encenação de afetos” no palco proposta por Denílson Lopes¹¹⁴ para posteriormente abordar outro momento do filme, a festa promovida por Tabu e Laurita, no 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, nos leva a dançar na embriaguez de uma “câmera-corpo” proposta por Erly Vieira Jr.¹¹⁵ 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 Gil¹¹⁶, 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..

¹¹³ Este texto foi publicado na edição de número 4 da Revista Sala 206 (Vitória, n. 4, jul./dez. 2015. ISSN: 2318-7980), sob o título *Interlúdio: pistas para uma atmosfera de sensações em um plano-sequência de Madame Satã*.

¹¹⁴ (2015)

¹¹⁵ (2014)

¹¹⁶ (2001)

Para Denílson Lopes, Aïnouz opera em *Madame Satã* uma “encenação de afetos”¹¹⁷ 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”¹¹⁸ pela personagem, fazendo “da raiva uma abertura para a alegria, nunca para o mero ressentimento”¹¹⁹ de João Francisco. Isso feito a partir de uma “sensibilidade *queer*”¹²⁰, 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 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”¹²¹, num embaralhamento sensorial da carne filmada, “numa abstração, numa imagem decorativa”¹²².

Nos trabalhos de Deleuze¹²³ 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 Parodi¹²⁴, o cinema afirma “outras possibilidades de pensar a partir da percepção”¹²⁵ numa inversão do platonismo, “ao fazer da percepção o primeiro dado do conhecimento e não seu engano”¹²⁶ num gesto de resistência à tradição descartiana que expulsou o que roça à flor da pele do pensamento. Um corpo que se eriça no encontro Deleuze-Parodi, dessa forma, não será um sujeito, mas a uma presença impessoal – um outro - que se desestabiliza no encontro de forças.

117 (LOPES, 2015: 127)

118 (Idem: 126)

119 (Idem)

120 (Idem: 125)

121 (Idem: 128)

122 (Idem)

123 (2005)

124 (2004)

125 (PARODI, 2004: 72)

126 (Idem)

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, lograrse-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 [...]¹²⁷

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 movimente 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 Deleuze¹²⁸ em sua monografia sobre o pintor inglês Francis Bacon. Nessa captação, elas 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, de 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.¹²⁹

Uma sensação “é-ser-no-mundo”¹³⁰. O contrário do sensacional, do lugar comum, do espontâneo, a sensação seria pura vibração, “a ação das forças sobre os corpos...”¹³¹, logo, “a

¹²⁷ (DELEUZE, 2005, p. 227)

¹²⁸ (2007)

¹²⁹ (DELEUZE, 2007: 89)

¹³⁰ (DELEUZE, 2007: 83)

¹³¹ (Idem: 52)

sensação está no corpo, e não no ar”¹³², 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 Aïnouz em *Madame Satã*, sensação que afeta e força a um atletismo no corpo que encontra tais imagens. É na duração deste encontro que supomos 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 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”¹³³. 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 tátil 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.

¹³² (Idem: 43)

¹³³ (Idem: 92)

No háptico, haveria afetação daquele que se encontra com a obra sem mediação, um encontro intensivo, de acordo com Nuno Carvalho¹³⁴ 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.”¹³⁵

Isso ocorre no palco durante as performances de João Francisco dos Santos de certa forma, é o que sugere 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. No trecho, 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 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 para 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

¹³⁴ (2009)

¹³⁵ (CARVALHO, 2009: 39)

dela os movimentos dos ombros e troncos vão buscar no candomblé – e arrisco, um Ney Matogrosso vindouro – ao palco, acompanhados pelo falsete 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 Ao 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, ele é visto nesta performance. Nesse 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 das giras, a nos colocar, inevitavelmente naquele terreiro onde vozes afrouxam e engasgam, engrossam e se desfazem em berros e o rebolado. 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.

Erly Vieira Jr.¹³⁶ 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 Scholhammer¹³⁷, que dissolveria a fronteira ao discutir o realismo na arte e na literatura contemporâneas. A

¹³⁶ (2011; 2014)

¹³⁷ (2012)

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 Oliveira¹³⁸.

A cinematografia apontada por Vieira Jr. não abarca integralmente *Madame Satã*. Ainda assim, aposto que ela pode tomar um bloco do filme que gostaria de trabalhar agora para deixar mais um pouco 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. 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 (...)¹³⁹

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

¹³⁸ (2010)

¹³⁹ (AÏNOUZ, 2014)

convocou a convocar, à sua maneira, algo dessa ordem em *Madame Satã* e desdobrá-la em seus filmes seguintes, um estilo¹⁴⁰, 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*¹⁴¹, 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 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 copo de bebida 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 deixar¹⁴². Penso então, nesse momento, a música como uma força sensível que vai convocar a “câmera-corpo” a acompanhar 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, tomados 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

¹⁴⁰ 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: 197-198).

¹⁴¹ (2006)

¹⁴² *Se você jurar* (1932), canção de Ismael Silva em interpretação de Lázaro Ramos.

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 uma ambiência 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.¹⁴³

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 vislumbramento 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 pela “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*¹⁴⁴. 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”¹⁴⁵, 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 incessante produção de um corpo sem órgãos no contato com ela, ao entrarmos na pista de dança, nesses interlúdios. Aïnouz 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 a acompanhá-las pelos movimentos numa “atmosfera de forças e afetos”¹⁴⁶ microscópicos, inconscientes, produzida pelo toque desses corpos despossuídos de si, de um eu, de uma consciência

¹⁴³ (VIERIA Jr, 2014: 1223)

¹⁴⁴ (2001)

¹⁴⁵ (GIL, 2001: 76)

¹⁴⁶ (Ibdem: 146)

reflexiva. Uma atmosfera que não é material ou espacial, mas que se realiza nesses corpos produzindo uma ambiência sensível, de “forças de contágio.”¹⁴⁷

A LÍNGUA DENTRO DA LÍNGUA

A disposição de múltiplos corpos em cena no filme presume uma ambiência de forças e afetos também múltiplos e díspares em relação. Uma paisagem de forças e de afetos nesse rodear. Poderíamos pensar numa atmosfera também, uma atmosfera não vista, mas que experimentamos em sensação pelo despovoamento dos corpos nesse plano sequencial. Que forças são essas sobre esses corpos, que afetos são esses, num entre corpos?

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 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. 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. 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 sequencial. Assiste à conversa dele com Tabu e só vai entrar na dança quando a música

¹⁴⁷ (Idem: 147)

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 tudo foi difícil, 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 vimos 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, flutuante nessa atmosfera, um agonismo inteiro passa entre ela, no meio da avenida involui e samba.

O plano é o entre *Madame Satã* - tudo se passou ali, uma dupla troca onde as forças que incidem nesses corpos e a força desses corpos em relação ao seu ponto, o que liga esse plano sequência ao resto do filme se faz ainda que não tenhamos visto tudo, apenas algumas coisas, outras sugestões. O plano sequência é uma pista de dança para os corpos se movimentarem. É o encontro no filme e ainda é a amizade, essa multiplicidade de encontros. Nele tudo se relaciona, se faz, nele tudo é relação - tudo o que vemos é ação das forças dos personagens, e outras forças, em relação a ela - de certa forma, o plano sequência interrompe

sem interromper a narração. É um nó da trama, de onde tudo pode se desprender, mas onde tudo está preso, imantado.

Há investimentos sobre os corpos dos três, forças aterrorizantes que maltratam e que machucam. Há também um panorama de potencialização mútua fundada mano a mano naquelas relações. Eles brigam e se estropiam juntos, se fodem, mas sobre isso nada sabemos além de leves sugestões. A fodeção mesmo, a desgraça, veste-se de festa ali. Assim como a alegria compartilhada no reencontro veste-se de festa. A alegria é mais apreensível. O que nos sobra dos gritos e empurrões senão um deslizar pelo quintal num gesto de enorme comoção de Aïnouz e Carvalho ao nos colocar dentro dessa festa com a câmera?

O plano sequência é um espaço onde todas as forças e afetos incidentes nos corpos de *Madame Satã* se conjuram de forma rigorosa para se deslocarem dali e se colocarem em outros lugares, com outras intensidade, nunca iguais, uma convergência desenfreada, tornando quase impossível filmar de outro modo as forças e afetos sobre esses corpos. Nunca no mesmo filme, inclusive, por mais que seus filmes tenham sempre mais de uma sequência dançada.

O plano-sequência apresenta o método de Aïnouz em seu material, é o gaguejar de Aïnouz em seu encontro com Donna Summer, com o musical da infância, com um estilo de vida. Um estilo de vida filmado, de sensação que converge relativamente em *Madame Satã* com seu próprio estilo. Por isso, talvez, o diretor tenha tido a enorme revelação da dança dos personagens como raio-x deles em seus filmes - não um raio-x que desvende sua estrutura, um esqueleto: mais um raio-x que mostra o confronto direto dos ossos com a carne, um confronto que deixa a mostra o sofrimento desses corpos experimentando sensações, um raio-x das forças e afetos que estão em jogo nele.

NOTA DE PASSAGEM

Tratei de *Madame Satã* contagiado pela filosofia deleuziana e alguns de seus leitores, como experiência de produção de liberdade, que liberta a vida “das malhas da representação, da dimensão suplementar – transcendente - que a organiza e codifica”¹⁴⁸, tentando aqui me aliar a uma “utopia da imanência”¹⁴⁹, seguindo a sugestão de Tatiana Salém Levy (2011), que faz o cinema religar “o homem com o que ele vê e ouve”¹⁵⁰ 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 Lopes¹⁵¹ 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 autorizado por normatividades amparadas pelo direito e pelo consumo e que talvez apontem para o que Michel Foucault¹⁵² vislumbrou há 30 anos, entre amigos, ao sugerir a invenção de um novo povo¹⁵³, aqui numa leitura deleuziana, firmado a partir da experimentação da experiência comunitária, agonística, num modo de vida. 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, realizada com uma “filosofia da diferença bicha”¹⁵⁴, que se faz “bando para vadiar”¹⁵⁵, que encontra em ruas saturadas de lembranças e opera pelo “cuidado consigo, pelo uso de si própria, pelas forças várias do mundo formigando na pele.”¹⁵⁶

¹⁴⁸ (CARVALHO, 2007: 40)

¹⁴⁹ (LEVY, 2011: 289)

¹⁵⁰ (Idem)

¹⁵¹ (2014)

¹⁵² (1978; 1981; 1984)

¹⁵³ Aqui, o entrecruzamento deleuziano coloca-se justamente por meio da invenção imanente proposta por Deleuze em textos como *Controle e devir* (2005) e *Postscriptum sobre as sociedades de controle* (2005) em que 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.

¹⁵⁴ (BADLUCI; ZAMBONI, 2013: 283)

¹⁵⁵ (Idem: 289)

¹⁵⁶ (Idem)

IV – DISPOSITIVO DANÇANTE: UM ENCONTRO DE FERAS NA PISTA DE DANÇA

ENCONTRO, UMA IMAGEM DA FERA NOS OLHOS DO CURUMIM

A onça fugiu da pedra naquela terça-feira sob a condução de nossos movimentos, nossos tambores, nossos goles na batida doce nomeada pela sua seiva e deixou a armadura de concreto aos pés do Morro do Vigia, antes de tomar a mata remanescente e ainda antes de farejar cada um dos animais que a rodeavam, pronta para tomá-los pela nuca, engoli-los, tornando seu corpo todos os corpos. Mas não os comeu. A onça renovada se multiplicou em cada um de seus gestos, no compasso escarlate de seus passos, na sugestão transformadora de sua presença, para se tornar, após séculos presa naquele arremedo de estátua, uma figura indistinguível nos corpos que a encarnaram, que fizeram-lhe recordar o cheiro virgem do curumim que atravessou o rio Santa Maria em fuga.

Numa terra cercada pela brisa morna do sul, o índio guardava uma sensação de risco quando teve sua queda no rio. Longe de tudo, bêbado de imagens do limite da terra, ele se entregou à precisão diária das estrelas e se perdeu. Não haveria outra proteção senão o rio: o rio de muitas horas, bússola de seu humor matinal, quando acordava curumim e divisava tsunamis por um feixe aberto da oca, fantasmas cobertos pela névoa mais fresca a confundir o horizonte e avançar sobre a terra. O rio rede, onde o índio tagarelava pelas correntes expressas da madrugada. O rio que comprimiu a coragem de exploradores do passado no passado em batalhas contra abismos e monstros mais tarde encontrados; rio onde se lançou para fugir da besta mastodôntica, mito da primeira infância navegada entre tonelagens líquidas, por entre gargantas de gulas inescapáveis; o rio que o arremessou em mares de fio comprido e o compeliu contra o areal do Penedo, onde prostrou no começo da manhã, inconsciente encalhado e carnosos, animal.

Embriagado de sede e de sono, o índio despertou para se entregar ao caminho da floresta. A sede lhe entortava as costas e fazia a cabeça pender à mata num convite ao contato do rosto com as folhas frescas entrecortadas pelos pios do amanhecer. Tinha as costas vergadas apesar de não portar peso algum. Seus passos atravessaram a cobertura de folhas

num craquelar gostoso, sem deixar marcas aparentes até avistar ao longe o pequeno sulco a correr entre as pedras da noite. Amarelo de sede, o índio desabou na nascente para sorver o néctar da terra que há poucas horas havia lhe dado de comer. Nesse instante teve um corte absoluto no olhar. Sentiu a presença da fera a perscrutá-lo, duas fagulhas acendendo e apagando na mata, e depois ouviu o rugido abafado lhe dizer ao pé do ouvido:

- Vivo entre aquilo que rasteja nas selvas nodosas da ilusão e se desfaz nas preces dos homens. Acompanho seus passos pelas folhas entalhadas nos seus braços e chego sempre muito perto, à espreita, mas você não me vê no campo aureolar da floresta, nem em suas sombras e nem em seus descampados. Tudo na floresta pode ser reto, medido nos meus passos de besta, no meu farejar de fera, mas o coração dos índios, seu mais puro líquido, e a agitação de seus seres microscópicos, esses não dependem do meu realismo, do que eu vejo e digo, do que eu sinto e trevejo. Você não vai me ver quando eu remar sobre os seus olhos porque no olhar eu sou apenas uma passagem: sou aquilo que pode tomar o seu corpo quando ele se agita, quando o seu corpo dança, quando seu corpo me vê.

REENCONTRO, HABITAR A FERA

Procuro um reencontro com a fera neste segmento. Tento expressar um tornar-se animal aos olhos da fera pelos movimentos dos corpos em folia no Parque Natural Municipal da Gruta da Onça, unidade de conservação encravada no seio da capital capixaba, região do Centro de Vitória.

Na Gruta, a lenda narra, o índio espantou-se com a fera e fugiu. A proposta de reencontro estabelece-se com as relações entre os habitantes das ruas que limitam a área verde do concreto da cidade, numa tentativa de resgatar algo que parece se perder aos poucos com o esvaziamento de laços comunitários no contemporâneo apontados tanto por Félix Guattari *n'As Três Ecologias*¹⁵⁷, quanto por Michael Hardt em *A Sociedade Mundial de Controle*¹⁵⁸ e ainda Francisco Ortega em suas *Genealogias da Amizade*¹⁵⁹.

Uma aposta no que a amizade pode prover enquanto afirmação de outros modos de vida possíveis em dias sombrios de avanço de uma racionalidade familista sobre as relações individuais e coletivas, existenciais. Logo, a afirmação de uma potência relacional, numa intervenção no espaço público a partir das relações estabelecidas pelo dia a dia e pela

¹⁵⁷ (2011)

¹⁵⁸ (2004)

¹⁵⁹ (2002)

camaradagem, para fazer valer uma “vida em que importa como se vive” publicamente, de forma modificadora, com o outro, se tratarmos esse investimento relacional a partir das experiências *queer* elencadas por Michel Foucault em *Da amizade como modo de vida*.¹⁶⁰

Ao longo de 2015, em tentativas de fazer ressoar as afetividades amigais com a ocupação da Gruta da Onça por meio de atividades culturais, constituímos um coletivo a partir da montagem de um cineclube, o Cine Gruta, só filmes cavernosos, integrado às atividades da do Ufo.dub, projeto de reggae ufológico sediados numa casa encravada nos liames da parque. Tais ações tem sido desdobradas ao longo deste ano, e culminaram no bloco de carnaval *Amigos da Onça*, realizado na terça-feira gorda da folia de Vitória. Disparado pela Virada Viada, sessão do Cine Gruta dedicada à filmes de temática *queer*, o *Amigos da Onça* avivou a fera a partir de uma abordagem da resistência *queer* da Capital. A imagem do encontro do índio com a fera nos levou a pensar num reencontro, num retorno à Gruta para reavivar a fera extinta e produzir com a fuga curumim, uma ofensiva imagética para confrontar acirramento das lutas nos últimos anos, em afirmação dos corpos que não nos cansamos de inventar e também em reivindicação pelo imediato interrompimento do extermínio operado contra esses corpos no Espírito Santo e no Brasil.

Em um país em que setores do legislativo local e federal fetichizam a virilidade reta e obsessiva das forças armadas, heterocentrada, e trata a moral cristã como bússola do absoluto para a política representativa aniquiladora da diferença e triste, a fauna da capital está sob o alvo da violência que dizima a cada 28 horas um animal. As estatísticas sobre o Estado, e, em especial sobre Vitória, são aterradoras, e parecem exigir a invenção de outras formas de luta, uma ética cuidadosa, se trouxermos mais uma vez Foucault¹⁶¹, ética firmada a partir das escolhas e práticas políticas do corpo que se digna a viver de forma resistente no contemporâneo¹⁶².

Com o *Amigos da Onça*, fugimos da reivindicação por direitos normalizadores – mas necessários – para afirmar a multiplicidade de diferenças possíveis nas cidades. Com essa ideia de fuga, tentamos inventar condições para investir numa prática dissertativa descentrada da enunciação científica dominante, straight, nas palavras de Beatriz Preciado¹⁶³ e apostamos na política minoritária, de “anormais”, sobre a qual os investimentos do biopoder, em sua faceta sexopolítica, “se esforça para regular, controlar e normalizar”. Colocamos em

¹⁶⁰ (1984)

¹⁶¹ (2012; 2014)

¹⁶² (2008)

¹⁶³ (2011)

operação, dessa forma, uma batalha entre uma heteronormativa branca, colonial e straight, definida por Preciado como “produto de uma divisão do trabalho da carne, segundo cada qual órgão é definido por sua função”, com corpos múltiplos, abjetos, dançarinos no liame dos gêneros e fronteiras, corpos estranhos, *queers*, em afirmação de outra sexopolítica, uma em que tais assediados pela norma, pela disciplina e pelo controle afirmem a constituição de resistências – nas cidades e nos enunciados.

A partir da reunião de uma minoria, tentamos tornar a Gruta da Onça, ainda que numa passagem, atmosfera de forças e afetos (GIL) possível nos movimentos dos corpos alegres, felinos e dançarinos na tarde de carnaval, numa multidão *queer*, monstruosa e preparada para dar o bote. A ideia de “multidão *queer*” é tratada por Preciado com a tomada do corpo pelos movimentos pós-feministas como construção prostética de gênero, na virada sexopolítica que vai afirmá-lo como potência que torna possível e não mais como dócil, a partir de uma justaposição de movimentos de desterritorialização da heteronormatividade, desterritorialização que afeta tanto corpo, enclausurado por uma ideia de gênero binária, como o espaço urbano em seus lúdicos movimentos na cidade – algo que nesse trabalho é pensado por meio de uma pista de dança criada para agenciar movimentos e fazer emergir multidão.

Pensamos essa atmosfera pela possibilidade de constante refundação do corpo e do urbano, algo possível por meio dos investimentos afetivos dos corpos sobre eles e sobre a cidade quando se dança, afirmando uma coextensividade epitelial entre um e outro, do sentir, a partir da habitação e da afetividade, de forma a expandi-los tornando-os monstruosos, multitudinários, *queers*.

DISPOSITIVO DANÇANTE

Recolho meus despojos: tomo a legging emprestada, visto luvas de tinta a base d'água. Traço linhas no corpo e me banho em glitter dourado. Desenham arabescos sobre os meus olhos – preciso piscar rápido para me acostumar. Em frente ao espelho emplasto o cabelo com o gel estrelado e sorrio um sorriso Bette Davis enquanto descarno o carço de azeitona na boca. Um brinde! Do jardim, ouço os que chegam, ouço um ruído distante, que torna a música indistinguível, absurda, povoada, que me acelera o peito. Não sossego os pés, eles se movem ansiosos, prontos para serem levados. Estamos em muitos amigos: estamos tomados pela agitação dos coquetéis, das luzes coloridas, de um marcar o corpo do outro. Deste momento em diante tudo pode se reconfigurar num passo de fera, na espreita felina, em

botes alvoroçados. Não existem fins quando minha carne é de carnaval. Subo as escadas e abro o portão para a alegria.

O *Amigos da Onça* também foi pensado em concomitância com a pesquisa *Coisas que se passam sobre a pele da cidade*, ramificação do Laboratório de Imagens da Subjetividade (LIS-UFES). O bloco foi pensado através da noção deleuziana de dispositivo¹⁶⁴, de forma a fazer emergir planos de visibilidade e dizibilidade das faunas anônimas da cidade por meio de práticas narrativas e cartográficas disparadas por ele.

O dispositivo nos leva a apostar em bons encontros capazes de criar interferências de sentidos, de compartilhamento de histórias, bem como, de fazer ver e dizer por meio de imagens. É uma proposta de composição possível pelo estar com e, posteriormente, falar com as histórias e vidas agenciadas por ele, com os gestos vividos, amplificando-os, deixando-os disponíveis para possíveis encontros e para outras cartografias. É uma proposta que parte de princípios éticos, estéticos e políticos de expansão da vida, “rompendo no que ela se mostra capturada, adoecida, amesquinhada pelas políticas de controle”¹⁶⁵, por meio de práticas transversais no campo da saúde e da cultura, numa busca de modificações nos territórios.

Para o bloco, reunimos no parque os animais soltos na cidade para uma dança no carnaval. Inventamos uma pista de dança ao colocar as feras em movimentos afirmativos, com um suingado disforme e amplo no Chafariz da Capixaba, fonte remanescente das antigas construções da cidade, que dá acesso à Gruta da Onça, numa preparação para a posterior ocupação do Parque Natural Municipal, um retorno da fauna à mata para ser encarnada pela onça que ali se escondia.

Habitante primordial da selva, a onça foi caçada. Primeiro deixaram-na exposta aos sóis do amanhã. Depois comeram sua carne, transformaram sua pele em tapete, penduraram sua cabeça numa parede tomada de prêmios vulgares. Desapareceu. Mais tarde, em sua homenagem, esculpiram a estátua que une seu destino ao de um curumim espantando, o curumim que um dia atravessou o Santa Maria para provar da água da nascente da Gruta, e viu o reflexo da onça pronta para encurralá-lo num canto rochoso e comê-lo, fazendo do pedaço de carne fresca sob seus olhos a imagem da fera. Até o dia do bloco, a onça

¹⁶⁴ (DELEUZE, s/d)

¹⁶⁵ (MACHADO, L.D; LAVRADOR, 2009)

encontrava-se aprisionada numa estátua, arremedo mimético de seus passeios e botes impensáveis e irrepresentáveis.

Em torno dessa estátua, promovemos um ritual com sua seiva, o leite de onça compartilhado entre os animais que toparam sentir a brisa fresca da mata e ali passear, flunar pelo matinho, encontrar a imagem luminosa da fera à espreita, como o personagem de *Mal dos trópicos*¹⁶⁶ encontrou numa noite de deriva na floresta asiática à procura de seu namorado, no filme de Apichatpong Weerasethakul. Ou ainda, como emula a personagem Jamacy, entidade monstruosa da Floresta da Tijuca encenada por Karin Aïnouz em *Madame Satã*¹⁶⁷, evocada num palco da Lapa da década de 1930 por meio de movimentos afirmativos de novos modos de vida, como propõe Denílson Lopes¹⁶⁸.

O cinema de Aïnouz foi decisivo para a instauração da pista de dança do bloco. Foi por meio de uma abordagem das sequências em que os personagens de *Madame Satã* dançam e performam, tratadas como interlúdios, inscrição de uma atmosfera de forças e afetos¹⁶⁹ possível pelo toque na imagem proporcionado por algumas dessas sequências, que chegamos à proposta de uma pista de dança no carnaval.

Desejosa por encontros, a bicha anda preparada. Apareceram fantasiadas com a estampa da fera, emularam seus gestos, vestiram máscaras e clássicos de outros carnavais. Brilho e cor foram abundantes nas caras e nos corpos e intensificaram a desconcertante luz do céu de fevereiro. Viados e sapos surgiram do mato e interromperam a via, tomaram a rampa de acesso ao parque e a escadaria que leva à estátua da onça. A rua foi tomada por completo e convulsionou com o ruído composto para afirmar a monstruosidade felina possível em toda fauna do bloco. Compusemos coletivamente uma marchinha, como as boas folhas pedem, acompanhada durante a folia pelas vozes da floresta e pelo batuque percussivo dos amigos.

A onça é uma bicha bonita

Melodia de Fepaschoal; letra coletiva.

¹⁶⁶ (2004)

¹⁶⁷ (2002)

¹⁶⁸ (2015)

¹⁶⁹ (GIL, 2001)

A onça é uma bicha bonita	Miau miau miau
adora dar pinta	a onça da gruta
no carnaval	dá leitinho pra geral
se banha de língua	Miau miau miau
se monta de fera	é lá no matinho
com as tetas de fora	que acontece o carnaval
dá leitinho pra geral	A onça é uma bicha bonita
A onça é bicha frente e verso	adora dar pinta
felina sucesso	no carnaval
do reino animal	se banha de língua
aquenda viado	se monta de fera
o bote é fatal	com a neca de fora
na rua faz RAW	dá leitinho pra geral
no matinho faz miau	Miau miau miau

Com a marchinha em operação não houve trégua – o som engoliu o tempo, tornando-nos pantera, e fez emergir monstros ferozes e mutantes disformes, estranhos, feras de cabeças gigantes e membros musculosos, travestis tresloucadas com leques em revoada, gueixas perversas, bichas de passarela, barbies enceradas e sub-celebridades marombadas. Famílias em comunhão num piquenique Jeová miravam o encarnar da fera naquele idílio, experimentando a real comunhão dos seres no paraíso da carne, fazendo a festa num céu ao alcance da lupa. Chitaras de quermesse, todas as princesas de Felínea, terra dos matinhos capixabas, caminhoneiras da reserva, lesbo-chics perversas, bruxas comedoras de confete e peles vermelhas de todas as épocas dançavam com o traçado do taco na testa, socando o calcanhar no chão, tomadas pelos espíritos da floresta, no entorpecente muscular do gesto.

Ela embalou os corpos no carnaval da Gruta. Fizemos troça com a ferocidade da felina que, quando encontra no matinho, mia. A letra jocosa procura afirmar, por outro lado, uma fera prostética, animal instintivo de seio e pênis, passiva e ativa, estrategicamente brava aos olhos públicos, mas deliciosamente tratável no privado. De forma a tentar representar o que parece irrepresentável, essa imagem foi pensada de forma a tratar a fauna carnavalesca de forma múltipla e, enredá-las com a narrativa da onça que revive na folia e explora o carnaval em botes felinos e anormais. Ela não é macho nem é fêmea, nenhuma dessas coisas ao mesmo tempo, enquanto felina, ela é monstruosa em sua dissociação da estátua que parece querer

enlevar sua essencialidade felina. Foi com os movimentos dançados disparados por ela que colocamos que constituímos uma pista de dança tropical, para fazer política a partir do levante de uma multiplicidade de corpos em resistência “aos regimes que os constroem como normais e anormais”, a partir da fundação de uma identidade natural (homem/mulher) e sobre as suas práticas, e que com essas definições deixam viver ou fazem morrer.

O filósofo português José Gil fala da produção de um espaço de forças e afetos, multitudinário, a partir dos movimentos do bailarino em *Movimento Total*¹⁷⁰, algo que gostaria de colocar em questão para expandir a noção de pista de dança tratada até aqui. Gil trata de um espaço de sensibilidade coextensivo entre corpo e espaço constituído com o investimento afetivo por parte do bailarino. Algo possível quando o corpo se abre ao espaço por meio de sua gestualidade e a intensificação de seu movimento, quando a dança libera todo o espaço interior e o expande. Seria a primeira prótese do corpo, segundo Gil, uma prótese natural que aumenta a fluência do movimento, criando um meio próprio, pouco viscoso, que torna possível e multiplica o ponto de vista do bailarino ao tornar possíveis posições e corpos virtuais.

O espaço do corpo não se difere do espaço objetivo, se prolonga nele, mistura-se com ele, não sendo possível distinguir um ou outro, sendo o espaço objetivo investido dos afetos, sentimentos, imbuídos pelo movimento.¹⁷¹

É a dança do bailarino que constitui tais espaços, o transe proporcionado pelo esvaziamento total do corpo em seus investimentos gestuais que transformam sem cessar o sentido do movimento realizando-o, modificando a própria duração dos gestos, tornando um só corpo – sem espaço interno ou externo, mas em coextensão. Uma dança consagra tal quando “o espaço interior desposa tão estreitamente o espaço exterior que o movimento visto de fora coincide com o movimento vivido ou visto do interior.”¹⁷²

Ela vai operar uma desterritorialização total do corpo a partir do movimento, povoando progressivamente o espaço de uma multiplicidade de outros corpos.

Na duração do dispositivo-bloco, fotografamos e filmamos os corpos em dança de forma a fazer ver nas imagens produzidas a emergência da fera nos corpos dançantes. Duas referências de trabalho com o carnaval nortearam a feitura das imagens numa tentativa de extrapolação do registro apenas documental do bloco para enredá-los nos circuitos das

¹⁷⁰ (GIL, 2001: 77)

¹⁷¹ (Idem)

¹⁷² (Idem)

sensações produzidas pela arte. *A Antropologia da face gloriosa*¹⁷³, trabalho fotográfico-antropológico de Arthur Omar, referenciou a feitura das fotografias rostos dos dançarinos no bloco. Com essa técnica, procuramos capturar, como Arthur Omar fez, a passagem por um sentimento glorioso na pista quando a fera encarna o corpo que dança e deixa ver uma fauna porvir. Arthur Omar define suas faces gloriosas fotografadas como:

[...] aquelas que vivem atitudes de passagem. Porque não duram mais que breves instantes, frações de sentimentos alterados entre a alegria e a tristeza, o amor e o ódio, o entusiasmo e a retração. Não são nem uma coisa, nem outra, mas tudo ao mesmo tempo. Evocação de períodos míticos e selvagens, faces que vivem sentimentos gloriosos, e gloriosos tormentos.¹⁷⁴

Uma antropologia que, segundo ele, busca a fotografia para deixar visível o transe carnavalesco brasileiro numa exploração do rosto, impulsionando em cada registro radicalmente manipulado por técnicas de exploração do contrastes, superposições e reenquadramentos, um mergulho em sentimentos gloriosos, definidos por Omar como “[...] a soma absurda de uma infinidade de mundos subjetivos e experiências rituais, muito além do que qualquer sociologia, ou qualquer história, ou qualquer psicologia poderia entender.”

Rostos que são encontrados

[...] entrando em face com eles, ou seja, tornando-se ele próprio glorioso, uma face gloriosa, a reagir por sim-patia ultraveloz, vibrando no mesmo registro que seu objeto”. E que sugere, em cada uma, “[...] tribos estranhas, nações africanas desconhecidas ou periféricas obscuras de alguma cidade sem nome.¹⁷⁵

Sem interferir radicalmente nas fotografias, buscamos pequenos pontos que apontam para essa passagem e também pontos de tensão e de convocação que dispara sentimentos gloriosos como os vividos na pista de dança. Uma proposta que é afetiva e, de certa forma, alia-se com a noção de *punctum* trabalhada por Roland Barthes em *A Câmara Clara*¹⁷⁶, um afeto que dispara a vontade de encontrar e dançar, povoar a selva remanescente e produzir enunciados sobre ela.

No outro segmento imagético, duas câmeras foram utilizadas para produzir os registros em vídeo do *Amigos da Onça*. A primeira delas, acoplada ao corpo de um folião, foi pensada de forma a emular com o instinto aguçado para os movimentos, um traslado felino

173 (1997)

174 (OMAR, 1997, p.7)

175 (Idem)

176 (1984)

entre a fauna presente. A outra câmera, por outro lado, preocupou-se minuciosamente com a folia do corpo em dança. O registro convoca uma visualidade muitíssimo aproximada, implicada em estabelecer um toque na pele da fauna, ou o arranhão da fera, se assim preferir, do que explorar uma representação total dos corpos ou conjuntos deles ou ainda do bloco de carnaval como um todo. Uma visualidade que é trabalhada por Aïnouz em *Madame Satã* nas seqüências em que o personagem central apresenta-se de forma performática.

Tal visualidade compõe parte do arsenal conceitual de Deleuze em *Lógica da Sensação*¹⁷⁷, monografia em que o filósofo explora a pintura de Francis Bacon para articular a imagem pictural em sua filosofia. Deleuze traça uma visualidade que indefine os corpos disformes de seu fundo, ou segundo plano. É uma técnica, aponta o filósofo, que deixa espaço para tais corpos se movimentarem e se deformarem ainda mais numa fuga para a pista traçada por Bacon em seus quadros, borrando e tornando monstruosos os contornos desses corpos numa mistura entre a figura pintada e o fundo, ao eliminar a perspectiva e produzir uma indistinção entre corpo e mundo ou ainda, num tensionamento dessa ideia ao trazê-la para a discussão que propomos com o arsenal teórico tensionado pela mitologia da onça da Gruta, na inseparabilidade entre homem e natureza. Tal abstração das figuras ou corpos pintados por Bacon, aponta Deleuze, expõe a intensidade das forças captadas por ele e, expressas em suas figuras abstratas, o corte absoluto da consciência proporcionado pela sensação.

Ainda em processo de edição, o material videográfico produzido com o dispositivo-bloco deve culminar em um curta-metragem inspirado em *Terça-feira gorda*, conto clássico de Caio Fernando Abreu¹⁷⁸, que trata do encontro de dois corpos dançantes no carnaval. Nossa proposta expande o violento desfecho da ficção para um final feliz condizente com a alegria vista nas imagens capturadas durante o bloco. Aproveitamos os recortes corporais, e a descrição pormenorizada do corpo em dança para tentar escrever, agora por meio do cinema ficcional, junto com o visível e o dizível emergentes no registro.

A aparente necessidade produzir e trabalhar as imagens do bloco a partir de referências estéticas parte justamente de uma necessidade de diferenciação do arsenal artístico-conceitual com o qual escrevo. É uma afirmação do campo de sensações com o qual essa pesquisa dança e, de forma mais pungente, a extrapolação dele, com a consolidação de um exercício de criação movimentado pela filosofia e pela estética. Se a filosofia trata de uma invenção de conceitos no plano da vida, e a arte trata de produzir cortes na consciência ao

¹⁷⁷ (2007)

¹⁷⁸ (1984)

possibilitam um habitar o mundo, escrevo para desmanchar os modelos que ainda tensionam essa prática.

APENAS QUANDO DANÇO POSSO SENTIR A LIBERDADE

Aprendi a dançar de olhos fechados. Gostava de sentir a intensidade das luzes da noite tingirem minhas pálpebras violentamente com a velocidade dos movimentos da pista de dança. Era como tentar dormir mais cedo numa barraca de camping nessas viagens feitas com amigos no carnaval ou num feriado prolongado, enquanto os outros festejam do lado de fora, zanzam bêbados de um lado para o outro com lanternas em punho, ou acendem seus cigarros e baseados com um click no isqueiro e se vê, ainda que por um instante as manchas luminosas riscarem de assalto a proteção sintética da barraca que protege do sereno e do pernilongo. De olhos fechados, contorço o corpo inteiro e alongo propositalmente a coluna até estalar, levanto ao céu da pista de dança o cetro que nunca me pertenceu. A pista de dança é um espaço de encontro. Ela parece sempre tomada por pretensos reis e rainhas, mas não aceita o norte de nenhuma estrela. Nela cabem música e corpo em movimento e disso ela se faz, rápido borrão e ruído, o resto se desmancha, como se desmancha a maquiagem no dia seguinte, ou ainda na cama se desmancha de preguiça e de contentamento nos braços do outro. Ela reúne uma trama de energia, pulsa, e depois do encontro dispersa rumo à proteção da cama ou do gramado fresco de um canteiro. Na pista de dança, ainda hoje fecho os olhos para dançar com a mesma devoção do crente recolhido em oração.

A pista de dança é um espaço de alegria. Sobretudo porque convoca uma noção de comunidade. E talvez por isso o atirador de Orlando tenha escolhido justamente uma para aterrorizar a comunidade *queer* naquela noite junho. Em texto publicado no site da *MTV America*, Alfred Soto¹⁷⁹ trata exatamente dessa alegria proporcionada pela dança e pela música pop para a comunidade latina e para a comunidade *queer*. Mais do que um simulacro para encontrar um parceiro ou parceira para uma noite de sexo, elas são espaço de aceitação de certa superficialidade que condiz com o jogo do sentir e do aceitar a batida da música e sua melodia no corpo, pouco importando ritmo ou beleza daquele que topa se entregar ao que a música alta e o flerte pode proporcionar quando se topa encontrá-la. É espaço de falseio, porque vale a fantasia, o desbunde e o jogo de máscaras e, por isso, é espaço para a produção de uma política do sentir-se bem.

¹⁷⁹ (2016)

Algo que Richard Kin¹⁸⁰, editor do *The Nation*, também pontuou em texto publicado no domingo do atentado. As pistas de dança são marcantes para uma subjetividade *queer* porque tratam da afirmação de um lugar no mundo onde se pode encontrar pessoas com sentimentos semelhantes ao seu, lugar de fazer amigos e de se integrar numa comunidade. Não gostaria exclusivamente das boates, porque não só os bares gays, mas círculos de convivência como alguns espaços universitários parecem ter o mesmo poder de atração e de multiplicação de relações. Na pista de dança encontra-se a possibilidade de uma existência onde não parecer haver possibilidade de existência, afirma-se uma vida que muitas vezes parece sufocada por uma impressão de fraqueza, na pista de dança empodera-se, produz saúde. E por isso, a pista de dança pode ser pensada como um lugar de produção de saúde, para além de todos os estereótipos da comunidade gay arraigados pelo senso comum machista e moralista.

Bares gay são terapia para pessoas que não podem pagar por terapia; igrejas para pessoas que perderam a religião, ou que foram abandonadas pela religião; férias para pessoas que não podem sair de férias; casas para pessoas sem família; santuários protegidos da violência. Eles reúnem à meia luz música, carne e roupas de um mundo comum, e sob a influência de álcool e drogas, transformam tudo isso em algo que foge da utopia.¹⁸¹

Buscávamos o envolvimento com essa fuga no *Amigos da Onça*. Uma tomada do corpo e da rua, do parque, pela liberdade produzida no encontro com uma fauna ameaçada, mas disposta a se juntar para dançar.

O ritual começou com a subida em direção à estátua. Embriagados, cantávamos a marchinha com a companhia da precursão, tudo muito improvisado – de megafone que tomou às vezes de microfone ao conjunto de ritmistas amigos, convidados por afinidade com o coletivo. Nas paradas, clamávamos pelo líquido sagrado que compartilhamos aos pés dela, a caneca passando de mão em mão enquanto dançávamos animados, até que os corpos da fauna se fizeram fera.

- Eu atravesssei oceanos de tempo para encontrar você; tenho a impressão de ter ouvido o rugido da onça quando fechei os olhos e fui tomado pelo transe.

¹⁸⁰ (2016)

¹⁸¹ (KIM, 2016)

V – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC, Argos, 2009.

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.

ALBUQUERQUE, H.; GUTIÉRREZ, B.; MORAES, A.; PARRA, H.; SCHAVELZON, S.; TIBLE, J. “Junho está sendo”. In: *Junho: Potência das ruas e das redes*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2014.

ARENDT, H. “Fragmento I”. In: *O que é a política?* Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.

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

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

CORTÁZAR, Júlio. *Punch e swing*. In: *Revista Serrote III*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Cinema, corpo e cérebro, pensamento*. In: *Cérebro In: Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. Controle e devir. In: Conversações. São Paulo: 34, 2010.

_____. Espinosa: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2013.

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

_____. O que é um dispositivo? In: <http://intermidias.blogspot.com.br/2012/01/o-que-e-um-dispositivo-por-gilles.html>. Acesso em 16 de novembro de 2015.

_____. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: Conversações. São Paulo: 34, 2010.

_____. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, G.; PARNET, C. A de animal. In: <https://www.youtube.com/watch?v=fNUG3G4zkbM>. Acesso em 25 de junho de 2016.

_____. E de esquerda. In: https://www.youtube.com/watch?v=_Wer1VGBZi8. Acesso em 3 de fevereiro de 2016.

_____. Diálogos. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afecto, conceito. IN: O que é a filosofia? Rio de Janeiro: 34, 2010.

_____. O que é uma literatura menor? In: Kafka: por uma literatura menor. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: Ditos e escritos V: ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: Ditos e escritos V: Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. A vida dos homens infames. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens.1992. pp. 89-128.

_____. 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 17/03/2015.

_____. História da sexualidade II: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. O saber gay. In: Revista Ecopolítica nº11: janeiro-abril, 2015, p. 2-27.

_____. O triunfo social do prazer sexual. In: Ditos e escritos V: ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. “Verdade e poder”. In: Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GUATTARI, Felix, ROLNIK, Sueli. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2007.

KIN, Richard. Please don't stop the music. IN: <https://www.thenation.com/article/please-dont-stop-the-music/>. Acesso em 20 de junho de 2016.

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.

MACHADO, Leila Domingues. *Imagens da subjetividade*. In: *Informática e Educação*, vol. 11, no. 1, p. 47-55, 2008.

_____. *O desafio ético da escrita*. In: *Psicologia e Sociedade*, vol.16, no.1, p.146-150, 2004.

MACHADO, L.D; LAVRADOR, C. *Por uma clínica de expansão da vida*. In: *Interface: Comunicação, saúde e educação*, vol.13, supl.1, p.515-21, 2009.

HARDT, Michael. *A sociedade mundial de controle*. In: Alliez, Éric. Gilles Deleuze: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LINDON, Mathieu. *O que amar quer dizer*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

OLIVEIRA Jr. Luiz Carlos. O cinema de fluxo e a mise en scène. Tese de doutorado. São Paulo, 2010.

OMAR, Arthur. Antropologia da face gloriosa. São Paulo, Cosac Naify, 1997.

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

_____. Genealogias da amizade. São Paulo, Iluminuras, 2002.

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: Manancial, 2004.

PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: nota para uma política dos anormais. In: Revista Estudos Feministas, vol. 19 n. 1, p. Jan./Apr. 2011.

SCHOLHAMMER, K. E. Estética afetiva: evocar realismo além da representação. In: estudos de literatura brasileira contemporânea, n.39, jan./jun, p. 129-148, 2012.

SOTO, Alfred. Only when I'm dancing can I feel this free. In: <http://www.mtv.com/news/2891842/only-when-im-dancing-can-i-feel-this-free/>. Acesso em 20 de junho de 2016.

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

PASOLINI, P. P. Meninos da vida. São Paulo: Editora Brasiliense (Coleção Circo de Letras), 1985.

_____. O vazio do poder na Itália: o artigo dos vaga-lumes. In: (n.t) Revista Literária em Tradução nº4, março de 2012, p. 104/118. .

VI - FILMES

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

Mal dos Trópicos. Direção: Apichatpong Weerasethakul, 2004. Son, color, formato:
35 mm.

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