

Antidramaturgia queer: um diálogo com Marcelo Caetano sobre *Corpo Elétrico* (2017)

Queer antidramaturgy: a dialogue with Marcelo Caetano about *Body Electric* (2017)

João Paulo Wandscheer¹

<https://orcid.org/0009-0007-3197-8465>

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

E-mail: wjoapaulo@hotmail.com

Resumo

Este artigo visa compreender possibilidades de o cinema queer romper com normas sociais e se afastar de modelos clássicos referentes não somente à narrativa, mas também ao fazer cinematográfico. O texto encontra base no conceito de “antidramaturgia queer”, construído a partir da sistematização de depoimentos do diretor Marcelo Caetano, proporcionados ao longo de uma entrevista sobre o seu longa-metragem de estreia: *Corpo Elétrico* (2017). É utilizada como metodologia *Teoria de Cineastas*, através da qual são abordadas as tensões que o filme provoca em regulações e preconceitos voltados a sexualidades e identidades de gênero dissidentes. Também é retratada, por meio de depoimentos do diretor, a entrega do processo criativo do filme ao imprevisto e ao acaso, possibilitando assim um maior espaço para as contribuições do elenco nas criações cênicas e narrativas.

Palavras-chave

Teoria de Cineastas. Cinema queer. Dramaturgia, Narrativa. Elenco.

Abstract

This article aims to understand possibilities for the queer cinema to break with social norms and distance itself from classic models related not only to narrative, but also to filmmaking. The text will find support in the concept of “queer anti-dramaturgy”, constructed from the systematization of statements of the director Marcelo Caetano, provided throughout an interview about his debut feature film: *Body Electric* (2017). *Filmmakers’ Theory* is used as a methodology, through which the article portrays the tensions that the film provokes in regulations and prejudices related to dissident sexualities and gender identities. The text also portrays, through the director’s testimonials, the surrender of the film’s creative process to the unexpected and to chance, enabling thereby a bigger space for the cast’s contributions to the scenic and narrative creations.

Keywords

Filmmakers’ theory. Queer cinema. Dramaturgy. Narrative. Cast.

1 Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Suas produções acadêmicas vêm sendo focadas em narrativa cinematográfica. Possui também publicações no campo das artes cênicas, articulando temas como dramaturgia e política. É diretor, roteirista e ator.

Introdução

Este artigo tem o objetivo de compreender possibilidades de o cinema queer não somente romper com normas sociais, mas também de se distanciar de modelos clássicos relacionados tanto à narrativa quanto ao fazer cinematográfico. Nosso pensamento encontrará base no conceito de “antidramaturgia queer”, construído a partir da sistematização dos depoimentos do diretor Marcelo Caetano, proporcionados em uma entrevista que nos foi concedida no dia 29 de julho de 2024, por meio de uma chamada de vídeo. Utilizando a metodologia *Teoria de Cineastas*, iremos organizar e expandir os apontamentos e as análises que o cineasta realiza ao longo da nossa entrevista sobre o seu longa-metragem de estreia, *Corpo Elétrico* (2017).

Marcelo Caetano nasceu em Belo Horizonte, em 1982, e reside em São Paulo desde 2004. Dirigiu duas séries: *Hit Parade* (2021) e *Notícias Populares* (2023), bem como os curtas-metragens *Bailão* (2009), *Na sua companhia* (2011) e *Verona* (2013). Seu segundo longa-metragem se intitula *Baby*, que teve a sua estreia na Semana da Crítica do Festival de Cannes, na França, em 2024, levando o prêmio de Melhor Ator Revelação para Ricardo Teodoro, que, na obra, interpreta Ronaldo. *Corpo Elétrico*, por sua vez, foi considerado o melhor filme pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) em 2017 e conquistou o Prêmio Maguey, no Festival de Guadalajara, no mesmo ano.

Corpo Elétrico retrata o cotidiano de Elias, um desenhista que trabalha em uma fábrica de roupas de São Paulo. O jovem vivencia noites de festa com os seus colegas e aprecia se envolver com diferentes homens. De acordo com Marconi (2020, p. 102), o filme apresenta o corpo do “proletariado gay”. Percursos pela cidade, trabalho, amizades, encontros, sexo casual, bebida, risadas e orgia compõem a narrativa de Elias. Além de colocar em tensão preconceitos, o filme se distancia dos métodos clássicos de criação no cinema e a

aproximação com o diretor Marcelo Caetano nos possibilitará ampliar discussões não somente acerca do cinema queer, mas também do fazer cinema.

Sobre *Teoria de Cineastas*

A abordagem metodológica *Teoria de Cineastas* consiste em elaborar teorias sobre o cinema a partir de um estudo sistemático do “pensamento artístico de cineastas”, dando atenção aos processos criativos de um filme, conforme explicam Graça, Baggio e Penafria (2015, p. 21). É uma metodologia que, ressalta Ferro (2021), confere destaque tanto ao cineasta quanto às suas reflexões para se pensar sobre o cinema. Podem ser utilizadas como fonte entrevistas, cartas, filmes ou outros materiais que contenham depoimentos de cineastas, tanto escritos quanto audiovisuais. A metodologia vem a ser um caminho para se construir conhecimento em colaboração com cineastas, destaca Penafria (2020).

De acordo com Penafria, Baggio, Graça e Araújo (2017), *Teoria de Cineastas* não constitui uma imposição metodológica, tampouco a concepção de que a metodologia é mais pertinente ou plausível que outras, como, por exemplo, a análise fílmica. Para Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.15), analisar um filme consiste em decompor a obra em seus elementos constitutivos e construir elos entre estes diferentes fragmentos, formando “um todo significativo”, sendo esta uma criação totalmente assumida pelo analista. O que existe na abordagem metodológica *Teoria de Cineastas* é um outro foco, um outro percurso de pesquisa.

Interessa para a metodologia *Teoria de Cineastas* tanto discutir o fazer artístico e o pensar sobre a arte, quanto “formar uma rede de construções teóricas sobre o cinema”, através da parceria intelectual entre cineasta e pesquisador, explica Ferro (2021, p. 55). Cineastas pertencentes a diversas áreas vêm a ser uma fonte tanto de informação quanto de inspiração, conforme

descreve Penafria (2020). A metodologia, portanto, busca o pensamento de profissionais envolvidos em diferentes âmbitos da realização de um filme: direção, roteiro, produção, fotografia, direção de arte, som, montagem.

Teoria de Cineastas vem sendo delineada como abordagem metodológica ao longo dos últimos dez anos e encontrou inspiração no livro *As Teorias dos Cineastas*, do teórico francês Jacques Aumont. Diálogos e reflexões acerca da metodologia, entretanto, têm sido elaborados e difundidos por pesquisadores vinculados principalmente a universidades brasileiras e portuguesas, que compõem o seminário temático *Teoria de Cineastas*, da Sociedade Brasileira de Pesquisa em Cinema e Audiovisual (SOCINE), e o grupo de trabalho intitulado *Teoria de Cineastas*, da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), de Portugal. Entretanto, Baggio (2024, p. 1) ressalta que uma crescente “comunidade de pesquisa” está não somente dedicando esforços à metodologia, mas também transcendendo o trabalho exclusivo de “grupos institucionais específicos”.

Aumont (2002) compreende que um cineasta se torna também teórico, à medida que adota como parte do seu trabalho ou, ainda, como alicerce do seu trabalho o ato de refletir sobre a imagem e as palavras, sobre a sociedade, a representação, sobre a experiência e as possibilidades de aprendizagem a partir de um filme. Contudo, *Teoria de Cineastas* não consiste em meramente traduzir ou mediar o pensamento de um cineasta. Nesse sentido, Penafria (2020), inclusive, nos lembra que organizar e sistematizar dados, informações e ideias também constitui um ato de criação. O pesquisador, portanto, também está construindo teoria, ao lado e em conjunto com o cineasta. Um processo que corresponde à sistematização que realizamos dos depoimentos e ideias que Marcelo Caetano nos proporcionou durante uma entrevista. Além disso, a abordagem metodológica *Teoria de Cineastas* mitiga afastamentos entre academia e cineastas.

Nosso diálogo com o diretor Marcelo Caetano sobre o filme *Corpo Elétrico* partirá da seguinte pergunta, levantada por Aumont (2004, p. 17, tradução nossa): “Como cria esse criador?”. Iremos organizar os depoimentos proporcionados pelo cineasta e expandir as suas ideias tendo como base e referência teórica o pensamento de Lopes (2016 e 2021), Louro (2018), Danan (2019), Paula (2001) e Gaudreault e Jost (2009). Será abordado, primeiramente, neste artigo o que levou Marcelo Caetano a entender o processo criativo do seu primeiro longa-metragem como uma antidramaturgia, articulando temas como corpo, cidade, narrativa e experimentação. Após esta contextualização, iremos compreender os fatores que nos possibilitam conectar o processo criativo do filme ao conceito de queer, dando atenção às normas sociais que *Corpo Elétrico* coloca em tensão.

O corpo e a cidade

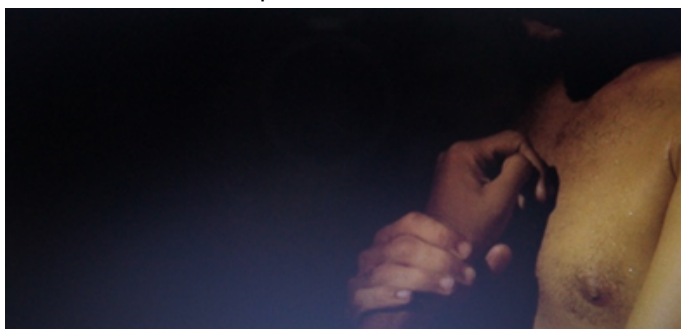
O pressuposto filosófico que guiaria o processo criativo de Caetano (2024) surge no título do filme, *Corpo Elétrico*, uma referência ao poema *Eu Canto o Corpo Elétrico*, do poeta estadunidense Walt Whitman. Para o diretor, o poema realça a beleza existente no contraste e na diversidade de corpos, bem como traz o olhar de um indivíduo que vaga pela sociedade dos Estados Unidos e a descreve, algo semelhante ao que Elias faz pelas ruas de São Paulo. Caetano (2024) ainda cita como exemplos do diverso o corpo idoso, o corpo jovem, o corpo negro, o corpo branco, o corpo do trabalhador, o corpo do atleta, o corpo feminino: uma pluralidade que iria compor o “microcosmos” (00:08:05) da fábrica onde Elias trabalha, destaca o cineasta. Ainda sobre o tema do corpo, este é um elemento que Caetano (2024) revela explorar realizando um contraponto à supremacia do rosto não apenas para comunicar quem um indivíduo é, mas também como lugar da emoção, paradigma que se estabeleceu na linguagem cinematográfica e que reverbera inclusive

na atuação para o cinema, conforme explica Paula (2001, p. 22):

...diferentemente da imagem vista em *plano geral* no teatro, os *grandes planos* do cinema apresentam a voz e o corpo (principalmente o rosto) humanos numa multiplicidade de expressões e nuances, sobretudo subjetivas: prevalece para o ator a necessidade de revelar a dimensão dos sentimentos, dos estados de alma, das intenções, dos pensamentos etc, do personagem. Distante da necessidade de projetar o movimento para além do palco, teatral, no cinema os gestos do ator são contidos. Próximo da expressão radiofônica, no cinema o microfone também exige da voz do ator um tom íntimo, confidencial.

Buscando uma diversidade maior de possibilidades de conexão entre corpo, imagem e emoções, Caetano (2024) cita que lhe interessava explorar diferentes enquadramentos e colocar em cena outras partes do corpo. O cineasta ainda revela que pretendia construir uma espécie de metonímia², na qual a parte carrega o significado do todo. Mais especificamente no caso do longa-metragem *Corpo Elétrico*, fragmentos do corpo estão expressando algo sobre a identidade do sujeito, explica o diretor. A intenção de Caetano (2024), portanto, seria justamente aproximar câmera e corpo (Figura 1).

Figura 1 – A câmera se aproxima do suor e do peito de Elias.



Fonte: *Corpo Elétrico* (2017).
Reprodução do autor.

² O diretor menciona que encontrou inspiração para pensar sobre fragmentos do corpo em obras de arte no livro *O corpo impossível*, de Eliane Robert Moraes.

Caetano (2024), inclusive, compreende a cidade como um corpo, estabelecendo uma relação entre a circulação sanguínea e as ruas e avenidas. Para o diretor, o mapa de São Paulo forma um corpo que possui coração, artérias, veias e cicatrizes. Caetano (2024), porém, destaca que o seu objetivo não era filmar locais famosos e emblemáticos da maior capital brasileira e sim apresentar a cidade como um ambiente constituído de vivacidade. Conforme Lopes (2021, p. 131), as locações externas de *Corpo Elétrico* não são constituídas por “cartões postais” de São Paulo. Ademais, a cidade está carregada de sentidos relacionados à trajetória de Elias, que nasceu no estado da Paraíba e vive longe da família. O diretor do longa-metragem explica que residir em uma cidade do interior não é uma opção para Elias e que São Paulo simboliza o sonho de encontrar maior liberdade sexual, refletindo assim o contexto de muitos homens gays que se distanciam da família para poder vivenciar a sua sexualidade; e um fator que, segundo o cineasta, está relacionado a esse sentimento de libertação é a possibilidade de anonimato em uma cidade de maior dimensão.

Quinalha (2022) aponta que os grandes centros urbanos e financeiros, assim como as formas de sociabilidade que emergiram a partir do capitalismo industrial, abriram espaço para o anonimato, possibilitando que homens gays se afastassem do preconceito enfrentado no âmbito familiar, encontrassem trabalho assalariado e vivenciassem práticas sexuais alternativas. Um contexto histórico, contudo, marcado por ambivalências e nuances. Salários muitas vezes insuficientes para se ter uma vida digna, jornadas de trabalho excessivas, estresse. O diretor de *Corpo Elétrico*, porém, levanta ainda outra questão: que a sensação de libertação do anonimato frequentemente vem acompanhada de um sentimento de solidão e desenraizamento – algo que Elias e diversas pessoas que imigram, muitas vezes, não sabem, ressalta o cineasta.

Improviso e processo colaborativo

Para além de um espaço de solidão, a cidade em *Corpo Elétrico* vem a ser retratada tanto como um lugar onde os personagens se encontram, como um espaço onde eles estão frequentemente em movimento. Caetano (2024) cita como exemplo a cena em que os operários estão saindo da fábrica e caminham em direção a um bar, momento filmado em plano-sequência e no qual a câmera apenas observa os personagens andando reunidos. A cena inicia durante o período da noite. As lojas estão fechadas e aquela área da cidade já se encontra vazia. Centralizados na tela, caminham pela rua Elias e Fernando, um imigrante de Guiné-Bissau que começa a trabalhar na fábrica de roupas – e por quem Elias demonstra interesse.

Fernando menciona estar impressionado que só há tempo para trabalhar e passar tempo com a família. Elias responde que acredita também ser necessário encontrar brechas para sair, se divertir e ver outras pessoas. Neste momento, toca o telefone de Fernando e ele se afasta para atender a ligação. Elias, no entanto, não fica sozinho. Logo se aproximam dele duas colegas de trabalho: Andressa e Carla. A primeira confessa que está feliz de estar indo tomar cerveja, pois não aguenta mais voltar para casa chorando. Carla, por sua vez, menciona que a sua filha está em casa com a avó, demonstrando também estar preocupada por sua mãe pensar que ela estará de volta às 23 horas. Andressa então convida a amiga para dormir em sua casa e sugere que Carla avise a sua mãe por telefone. No meio do diálogo, surge Wellington, pedindo um beco para Elias. Ao saber que ninguém tem maconha, Wellington se aproxima de dois outros colegas, Alexandre e Gilberto, para perguntar se eles têm bebida. Os operários, no entanto, estão discutindo sobre a pressa que Alexandre tem de se casar. Gilberto alerta o amigo que ele precisa organizar melhor seus planos, destacando que Alexandre não possui casa, moto ou carro.

Durante a conversa, o operário Anderson chega e começa a conversar com Cristina, uma colega com quem está se envolvendo. O tom do diálogo entre os dois é de flerte. Poucos passos atrás, Fernando e Carla também conversam e começam a conhecer melhor um ao outro. Esta é uma cena que não possui cortes. A câmera flui e acompanha os operários dialogando acerca de suas preocupações, tristezas, sonhos, dos seus diferentes pontos de vista sobre o mundo, assim como do ímpeto que possuem por diversão. Assim como os personagens, a câmera também está em movimento e observa a caminhada dos trabalhadores. Ademais, ao longo da cena, os personagens, que antes andavam pela rua em pequenos grupos, passam a se reunir em um agrupamento cada vez maior, seguindo em direção a um bar (Figura 2).

Figura 2 – A câmera observa e acompanha os operários conversando.



Fonte: *Corpo Elétrico* (2017). Reprodução do autor.

Esta cena está conectada a outro objetivo do diretor: abrir maior espaço para o improviso. Caetano (2024) relata que *Corpo Elétrico* tinha um roteiro, o qual descrevia o que ocorreria em cada cena e a forma como cada personagem se sentia naquele instante. Juntamente com o elenco, o diretor então realizava ensaios e transpunha ao papel o que havia sido trabalhado, a fim de desenhar melhor – em alguma medida – as emoções dos personagens. Embora não tenha havido um improviso completo,

Caetano (2024) revela que a sua intenção envolvia permitir uma abertura maior ao imprevisto, ao acaso e à criação dos atores, bem como construir cenas nas quais os conflitos internos não necessariamente tomassem conta, nas quais os personagens tampouco precisassem iniciar a cena de uma forma e encerrar de outra, explica o diretor. Uma fuga a concepções clássicas de criação cênica e que pode ser compreendida como uma “antidramaturgia” (00:02:59), conforme descreve o cineasta. Uma forma mais fluida de fazer cinema que Caetano (2024) menciona encontrar uma grande conexão com o conceito de queer.

A antidramaturgia queer

A ligação entre fluidez e o termo queer também é realizada por Nagime (2016) e é algo que abre espaço para a construção do conceito de “antidramaturgia queer”. Podemos também dizer, a partir dos relatos de Caetano (2024), que o processo de criação de *Corpo Elétrico* foi um trabalho coletivo, uma colaboração na qual aquilo que as pessoas que estavam atuando tinham a dizer e a criar importava para a proposta do filme. Apesar de o filme se utilizar de diálogos e possuir um enredo bastante evidente, há também um afastamento de estilos narrativos clássicos, conforme argumenta Lopes (2021, p. 135):

Como encenar o grupo? Pela festa? Pela orgia? Esta encenação, esta preocupação com as sensações em um filme que não é experimental desloca um centramento no enredo e no diálogo que estão lá, fundamentais para uma composição do drama de uma narrativa clássica, para o que acontece entre os corpos, entre os corpos e o espaço, sem necessariamente se restringir a eles. Aqui a palavra encenação é importante para incorporar, em especial, a luz que ilumina desde o início nesta poética da alegria trazida pelas sensações.

Construindo um atravessamento entre o que Lopes (2021) aponta e o pensamento de Caetano

(2024), é possível afirmar que a antidramaturgia à qual o diretor se refere não significa um mergulho total a composições mais experimentais ou uma fuga a qualquer semelhança a modelos mais clássicos de cinema. Notamos que a antidramaturgia, para o cineasta, está associada a um olhar que procura ver a beleza naquilo que não recebe tanta atenção, naquilo que não costuma ser visto. Ela também está ligada a uma entrega ao inesperado, a formas menos rígidas.

Percebe-se também que as ideias de Caetano (2024) não rejeitam a concepção de que a narrativa consiste em um discurso que envolve uma sequência de acontecimentos que possui início e fim, formando assim um “todo”, conforme descrevem Gaudreault e Jost (2009, p. 32). Contudo, em relação ao processo criativo, o diretor acaba por potencializar a contribuição do elenco na construção do filme ao se apropriar da noção de dramaturgia, a qual – segundo Danan (2019) – não está restrita à organização das ações e, ao longo do século XX, foi se distanciando gradativamente da noção de que ela consiste em um texto escrito por determinado autor, para então um diretor a apreender e montá-la.

Contemporaneamente, ganha força o entendimento de que a dramaturgia, assim como a encenação, não consiste em um elemento isolado da obra, uma vez que elas a atravessam como um todo, já destaca Danan (2019). Nesse sentido, a dramaturgia tampouco vem a ser exclusivamente formada neste tempo duplo e dividido, que inicia no texto e se transforma em cena: uma ordem que vem sendo redesenhada, podendo a cena também surgir no palco, explica Danan (2019). No cinema, a cena pode ser construída em frente à câmera ou, até mesmo, em uma etapa anterior à escritura ou, ainda, à lapidação de um roteiro. Uma possibilidade de processo de criação à qual podemos dar destaque a partir dos depoimentos de Caetano (2024) acerca do fazer cinematográfico de *Corpo Elétrico*.

Partindo dos apontamentos de Caetano (2024), podemos dizer também que o processo

criativo do filme borra de forma mais intensa as fronteiras entre cinema e o campo das artes cênicas, havendo assim um desapego de limites e que do qual emerge a “antidramaturgia”. Ao colocar em tensão regulações sociais voltadas ao corpo e ao desejo, *Corpo Elétrico* também nos permite ampliar o termo citado por seu diretor para “antidramaturgia queer”. No que tange o cinema, Schoonover e Rosalind (2016, p. 28, tradução nossa) entendem que, para além da abordagem de sexualidades e identidades de gênero dissidentes, um filme também vem a ser queer pela sua “transgressão textual”³. De acordo com Louro (2018), queer consiste em um vocábulo da língua inglesa utilizado para se referir a gays, lésbicas, bissexuais e pessoas trans de todas as cores cujo modo de entender e estar no mundo está conectado a uma disposição que se afasta de paradigmas dominantes.

Em *Corpo Elétrico*, esta disposição se revela em uma festa que ocorre entre os operários da fábrica em uma praça. O encontro inicia ainda durante o dia e a cena que dá início à celebração apresenta os personagens Elias e Wellington assistindo a outros homens jogarem futebol. Este é um momento do filme no qual os dois estão ficando cada vez mais próximos. Do lado de fora da quadra, eles fumam um beco juntos, enquanto paqueram os outros rapazes durante o jogo (Figura 3). Os comentários realizados nesta cena estão dentro de uma abordagem irônica e jocosa. Wellington, por exemplo, fala ao goleiro: “Segura as bolas” (01:08:55). As piadas seguem. Eles chamam a atenção de um dos jogadores, que está com a camiseta de número 8. Em meio a risadas e brincadeiras, Elias grita: “Quem fizer gol a gente leva pra dormir lá em casa” (01:09:29).

Figura 3 – Elias e Wellington se divertem na festa com outros operários.



Fonte: *Corpo Elétrico* (2017). Reprodução do autor.

Elias e Wellington não pretendem constranger ou criar desentendimentos com os rapazes que estão jogando futebol. O que emerge na tela, neste momento do filme, é tanto um deboche quanto uma provocação à dominação da heterossexualidade cismasculina, que persiste no âmbito social. Este é um aspecto da cena que pode ser concebido através do seu único plano, o qual nos mostra Elias e Wellington do lado de fora das grades que circundam a quadra esportiva, como se estivessem localizados fora de regras sociais que tentam aprisioná-los. Além disso, é possível ressaltar que Caetano (2024) revela que esta foi uma cena que também contou com uma das marcas do que entendemos como “antidramaturgia queer”: o imprevisto.

Caetano (2024) ainda acrescenta que, à medida que Elias se aproxima de Wellington, o feminino se intensifica na narrativa e “rouba o filme” (00:21:47), de modo que *Corpo Elétrico* inclusive passa a dar mais atenção às operárias da fábrica, resalta o diretor. Em relação aos protagonistas da obra, uma dinâmica se estabelece: Wellington é um personagem homossexual, negro e afeminado que transforma o modo de Elias estar no mundo. Caetano (2024) explica que Elias é um personagem, mais especialmente no início do filme, com um comportamento mais masculino e com seus desejos voltados a homens mais másculos e viris.

3 Schoonover e Rosalind (2016) apresentam como base da sua compreensão relacionada ao cinema queer o pensamento de Helen Hok-Sze Leung, citando como referência: “New Queer Cinema and Third Cinema” in *New Queer Cinema: A Critical Reader*, ed. Michele Aaron (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2004).

O diretor cita como um primeiro exemplo dos envolvimento de Elias um personagem que trabalha como gerente em um estacionamento. Diferentes homens, contudo, também vão cruzando o caminho de Elias durante *Corpo Elétrico*. Elias conhece o segurança de uma galeria, com quem conversa enquanto fazia uma refeição em uma lancheria do local. Vai à casa do ex-namorado. Porém, ao se envolver com Wellington, Elias não apenas começa a se envolver com um homem mais afeminado, como também ele mesmo vai se tornando um personagem mais afeminado, destaca Caetano (2024), ampliando assim possibilidades que envolvem tanto o seu desejo quanto o seu jeito de ser.

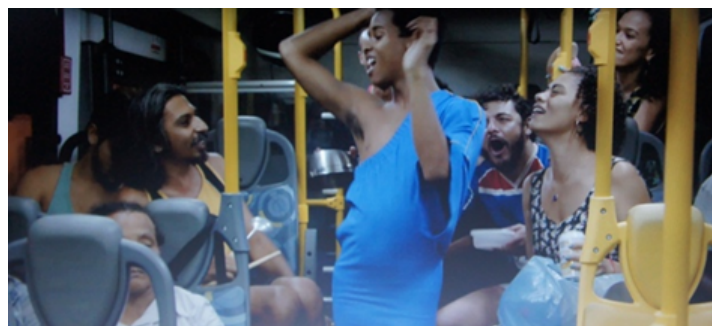
Normas em tensão

A festa na praça se prolonga pela noite. Depois de se divertirem e dançarem na praça, os operários da fábrica estão andando de ônibus e, durante o trajeto, começam a cantar *Marrom BomBom*, do grupo musical *Os Morenos*. De acordo com Caetano (2024), a canção escolhida para este momento foi sugestão da atriz Ana Flávia Cavalcanti, que interpreta a operária Carla. Além disso, a canção foi votada pelo elenco, durante um ensaio, para ser a música que estaria presente na cena, relata o diretor. Caetano (2024) ainda acrescenta que a cena é uma reação a categorias elitizadas e academicistas de entender o mundo, que desprezam elementos culturais considerados populares.

Ademais, enquanto todos se divertem no ônibus, Wellington pega o calção que o colega Anderson estava usando para jogar futebol, coloca a peça no corpo como se fosse um vestido e começa a sambar (Figura 4). A bermuda, antes codificada como uma peça de roupa masculina, vem a se tornar um elemento queer da cena a partir do momento que Wellington a veste e se põe a dançar, nos lembra Dias Júnior (2018). A cena, desse modo, não apenas coloca em evidência o que é socialmente compreendido

como feminino, mas também acaba por tensionar a dominação de noções tradicionais referentes ao gênero masculino. Este é um momento do filme que também toca em temáticas raciais. Conforme Santos (2016), existe um estereótipo racista na sociedade que atrela homens negros a aspectos como virilidade, agressividade e à homossexualidade, desconsiderando a possibilidade de eles se envolverem e sentirem atração por outros homens. Um estereótipo que envolve concepções sociais acerca da masculinidade, racismo e homofobia: questões que *Corpo Elétrico* também coloca em tensão nesta cena. Este instante do filme, portanto, não apenas conta com a participação do elenco no processo de criação do filme, através da escolha da canção *Marrom BomBom*, mas também tensiona preconceitos e normas sociais, de maneira que conecta *Corpo Elétrico* ao que compreendemos como “antidramaturgia queer”.

Figura 4 – Wellington samba enquanto os operários cantam e circulam pela cidade.



Fonte: *Corpo Elétrico* (2017).
Reprodução do autor.

Corpo Elétrico também apresenta, ao longo da festa, operários e operárias se divertindo. Tanto hetero quanto homossexuais. Pessoas negras e brancas. Caetano (2024) ainda acredita que esta cena proporciona indícios de que encontrar uma solução para a solidão não se dá no campo individual, tampouco apenas formando um casal com outra pessoa. É necessário que haja uma dimensão coletiva maior, defende o diretor. Lopes (2016, p.122)

inclusive menciona que o encontro, para o diretor Marcelo Caetano, não se limita a duas pessoas, estendendo-se sempre por “redes e laços”. Caetano (2024), de fato, compreende que a festa, em *Corpo Elétrico*, vem a ser uma possibilidade de celebração e união, mas também levanta um outro debate, relacionado à necessidade que os personagens que trabalham na fábrica acabam sentindo em buscar o álcool. “O que está errado no trabalho que a gente precisa anular com uma experiência cotidiana mais forte?” (00:35:42), questiona o cineasta. Uma discussão estará intrinsecamente ligada ao conceito de queer para o diretor.

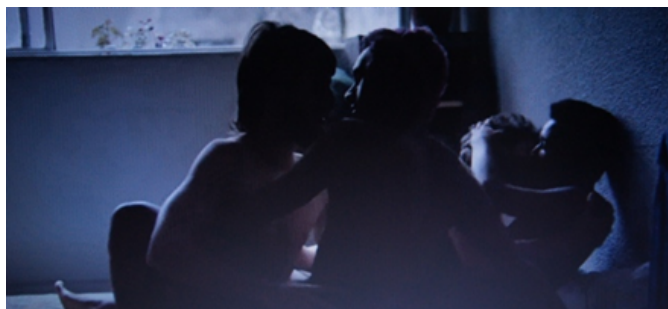
Para Caetano (2024), o cinema queer pode ser compreendido como um cinema que provoca normatividades voltadas tanto a gênero e sexualidade quanto a outras categorias sociais. O diretor cita que a sua compreensão sobre queer passa por um conceito apresentado por Karl Schoonover e Rosalind Galt no livro *Queer cinema in the world* (título que podemos traduzir como *O cinema queer ao redor do mundo*). O cineasta destaca uma passagem do livro em que se aborda o uso e possibilidades de tradução do termo queer no leste europeu, em especial sobre tanto o uso como a transformação do termo pelos organizadores do festival sérvio *Queer Beograd Festival*:

Em sérvio, não existe uma palavra que signifique queer, não há uma forma de falar o que queremos dizer em relação a queer ser mais do que igualdade para pessoas LGBT. Para nós, queer significa algo radical, inclusivo, conectar-se a todos os tipos de política e ser criativo sobre o modo como vivemos neste mundo. Então, o nosso novo festival se chama “Kvar”, um termo técnico que, em uma tradução literal, significa “um mau funcionamento em uma máquina”, porque neste mundo de capitalismo, nacionalismo, racismo, militarismo, sexismo e homofobia, nós queremos celebrar a nós mesmos como um mau funcionamento nesta máquina (“Manifesto para a terceira edição do Queer Beograd Festival - Kvar, o Mau Funcionamento” apud Schoonover e Rosalind Galt, 2016, p. 21, tradução nossa)

Caetano (2024) revela apreciar tal concepção, encontrando base nela para compreender queer como “um mau funcionamento dessa engrenagem horrorosa, capitalista, machista, misógina, homofóbica, xenófoba” (01:12:58). É possível notar, portanto, que o diretor conecta queer a lutas contra diferentes formas de preconceito e desigualdade social. O cineasta ainda menciona que os seus filmes surgem da comunidade queer, à qual ele pertence, porém abrem espaço para discussões acerca de contextos mais amplos e universais, o que pode ser percebido em *Corpo Elétrico* através dos encontros entre o protagonista Elias e os operários da fábrica.

O filme aborda diferentes formas de diversidade e potencializa o caráter coletivo do cinema, um aspecto que se nota também durante uma cena de orgia entre Elias, Wellington, um homem e Simplesmente Pantera, personagem interpretada pela atriz e cantora Linn da Quebrada (Figura 5). Entretanto, Caetano (2024) vai ainda mais longe e destaca uma discussão que emerge neste momento de *Corpo Elétrico* sobre o prazer. Ao mesmo tempo que Elias e Wellington se consideram homens gays, ambos fazem sexo com uma personagem com uma identidade de gênero transfeminina. Caetano (2024) ressalta a importância da contribuição de Linn para a construção do conceito da cena, que desestabiliza a monogamia, ultrapassa limites entre identidades e, conforme a própria Linn lhe descreveu conceitualmente, provoca a “matriz cis” (00:15:34) no campo dos desejos, relembra o diretor.

Figura 5 – Uma experiência sexual coletiva que tensiona a matriz cisgênera.



Fonte: *Corpo Elétrico* (2017).
Reprodução do autor.

O diretor ainda ressalta que o relacionamento entre Elias e Wellington não está baseado em vínculos tradicionais. A relação não é de exclusividade e abre maior espaço para noções de amor que estão indissociadas da amizade, do cuidado, da companhia e “da fabulação de outras famílias” (00:38:30), aponta Caetano (2024). Segundo o cineasta, Wellington, inclusive, convive com um círculo de amizades que realiza performances artísticas como *drag queens*. O grupo possui entre si diferentes compreensões sobre gênero e sexualidade; contribui para a potencialização do feminino no filme e vem a ser a família de Wellington.

Caetano (2024) compreende que os gestos queer no cinema são diversos e que o cinema queer deve ter atenção para não aprisionar o próprio conceito de queer. Ele também ressalta que ama o mundo acadêmico, mas faz a ressalva de que precisa haver um cuidado para não se institucionalizar e enrijecer o conceito de queer. Outro ponto a se ter atenção que Caetano (2024) menciona é que a tentativa de confrontar normas, tanto nas lutas políticas quanto no pensamento acadêmico, não faça a comunidade queer se esquecer das potencialidades do amor, da entrega, dos vínculos irracionais e do que existe de mais humano em cada um. Ele acredita que esse é um tema que pode estabelecer diálogos, inclusive, para além da comunidade queer.

Considerações finais

Caetano (2024) compreende que a diversidade que há em *Corpo Elétrico* nem sempre existe em meio à sociedade. O diretor entende a importância de abordagens realistas, mas acredita que o cinema também possui um caráter utópico e que projeta imagens para o futuro. Nesse sentido, Dias Júnior (2018) inclusive aponta que *Corpo Elétrico* é um filme que se permite sonhar e que não possui um compromisso com o real, tampouco buscando representá-lo, e sim disparar imagens que possam vir a afetá-lo. Wlian (2020, p. 229) também nos possibilita pensar que o corpo carrega um “vislumbre de futuro”, este expresso não somente nas performances e gestos encenados, mas também “em forma de afeto, que é mobilizado entre os corpos”. Tanto o primeiro longa metragem do diretor Marcelo Caetano quanto outras de suas obras possuem um atravessamento não somente entre cidade e corpo, mas também entre passado e futuro:

Com isso, a metrópole latino-americana que é reiteradamente elaborada pela filmografia de Marcelo Caetano desencadeia um trabalho da imaginação que não deixa de mobilizar tensões históricas. Assim, os encontros sexuais e amorosos que se dão nas margens inevitavelmente apontam para os limites e condicionantes inerentes às maneiras de vivenciar o desejo e o prazer nas sociedades contemporâneas. Que esses encontros sigam se inscrevendo no horizonte de possibilidades que os filmes reiteradamente celebram e atualizam é um traço que nos permite aproximar as sensibilidades destes filmes de uma força utópica (Ramalho, 2020, p. 516).

Para Caetano (2024), o seu primeiro longa-metragem foi uma experiência processual, a partir da qual alguns elementos seriam amadurecidos e outros abandonados em *Baby*. No entanto, o cineasta destaca que admira o frescor do primeiro longa-metragem de um diretor. Um frescor que, através

da metodologia *Teoria de Cineastas*, contribui para que o conceito de queer não seja aprisionado e siga contemplando diferentes perspectivas e formas de colocar em tensão regulações sociais.

O objetivo deste artigo não foi construir uma interpretação oficial sobre *Corpo Elétrico*. Esta pesquisa consistiu em uma sistematização de depoimentos proporcionados por Caetano (2024), bem como uma ampliação, em diálogo com outros autores, das ideias que o cineasta trouxe em uma entrevista com mais de uma hora de duração. Reconhece-se, ainda, que outras perspectivas podem ser colocadas em prática e existem outras possibilidades de construção de conhecimento sobre o cinema a partir do que o diretor diz, tanto sobre *Corpo Elétrico* quanto as suas outras obras.

Além de diminuir distâncias entre academia e cineastas, a abordagem metodológica *Teoria de Cineastas* nos possibilitou sublinhar que o termo queer parte de discussões sobre sexualidades e identidades de gênero dissidentes, mas acaba por atingir debates mais amplos. A concepção de “antidramaturgia queer” vem a ser um passo em direção à diversidade não apenas no que se refere a existências, mas também a processos de criação no cinema, bem como proporciona maior espaço ao improviso, ao corpo, à coletividade, ao inesperado, ao tensionamento de normas, à quebra de fronteiras e à participação do elenco nas criações cênicas e narrativas: um conjunto de aspectos que, inclusive, fortalecem o caráter queer de *Corpo Elétrico* no âmbito estético-narrativo e proporcionam maior consistência ao conceito de cinema queer.

Referências

AUMONT, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós, 2004.

BAGGIO, Eduardo Tulio. Teoria de cineastas: 10 anos de trajetória de pesquisa. In: *Revista Livre de Cinema*, v. 11, n. 2, p. 1-14, 2024.

CAETANO, Marcelo. Entrevista concedida a João

Paulo Wandscheer. 29 jul. 2024. 1h15min52s.

DANAN, Joseph, e Trad. de Clóvis D. Massa. A dramaturgia no tempo do “pós-dramático”. In: *Cena*, n. 29, p. 14–23, 2019.

DIAS JÚNIOR, Jocimar. O que pode um Bartleby queer? Notas acerca da resistência passiva queer em *Corpo elétrico*. In: *Revista Moventes*, 2018.

FERRO, Fernanda Ianoski. Teoria de cineastas: uma revisão bibliográfica. In: *Revista Livre de Cinema*, v. 8, n. 4, p. 47-64, 2021.

GAUDREAU, Andre; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UNB, 2009.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Túlio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. In: *Revista científica/FAP*, Curitiba, v.12, p.19-32, 2015.

LOPES, Denilson. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec Editora, 2016.

LOPES, Denilson. Por uma história queer das sensações: no caminho com os filmes de Marcelo Caetano. In: MOREIRA, Luciana; WIESER, Doris Wieser (org.). *A flor de cuerpo: representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica*. Madrid e Frankfurt am Main: Iberoamericana e Vervuert, 2021, p.127-148.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MARCONI, Dieison. *Ensaio sobre autorias queer no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

NAGIME, Mateus. *Em busca das origens de um cinema queer no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

PAULA, Nikita. *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas*. São Paulo: Annablume, 2001.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denize Correa. Observações sobre a “Teoria dos Cineastas” – Nota dos Editores. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO,

Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denize Correa (ed.). *Revisitar a teoria do cinema Teoria dos cineastas - Vol.3*. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2017, p. 29-38.

PENAFRIA, Manuela. Fazer teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. [Entrevista concedida a] Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. In: *Intexto*, Porto Alegre, n.48, p.6-21, 2020.

QUINALHA, Renan. *Movimento LGBTI+ uma breve história do século XIX aos nossos dias*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

RAMALHO, Fabio Allan Mendes. Encontros nas margens: percursos urbanos, corpo e desejo na filmografia de Marcelo Caetano. In: *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 501-517, 2020.

SANTOS, Vitor Tadeu Nascimento. “*Ser negro numa sociedade totalmente racista e ainda ser gay é pior [...]*”: construções identitárias de homossexuais negros. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicas e Contemporaneidade) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Jequié, 2016.

SCHOONOVER, Karl; GALT, Rosalind. *Queer cinema in the world*. Durham: Duke University Press, 2016.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

WLIAN, Luiz Fernando. *Canções desviantes: momento musical e utopia no cinema queer contemporâneo*. In: *Revista Brasileira de Música*, v. 33, n. 1, p.207-234, 2020.

Recebido: 18/04/2025

Aceito: 13/07/2025

Aprovado para publicação: 30/07/2025

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.