

## DO CORPO-MÁQUINA À MÁQUINA DO DESEJO: OUTROS MODOS DE ESCRE(VER) A EDUCAÇÃO

FROM THE BODY-MACHINE TO THE MACHINE OF DESIRE: OTHER WAYS OF WRITING (SEEING) EDUCATION

DEL CUERPO-MÁQUINA A LA MÁQUINA DEL DESEO: OTRAS FORMAS DE ESCRIBIR (VER) LA EDUCACIÓN

### Robério Nunes Maia

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, bolsista CAPES e membro do Observatório da Diversidade (IFRN/CNPq).

<https://orcid.org/0000-0002-3468-6122>

roberiohc@hotmail.com

### Avelino Aldo de Lima Neto

Doutor em Ciências da Educação pela Université Paul Valéry – Montpellier III e pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), dos Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED/UFRN) e em Educação Profissional (PPGEP/IFRN) e vice-líder do Observatório da Diversidade (IFRN/CNPq).

<https://orcid.org/0000-0003-4810-8742>

ave.neto@hotmail.com

### Salim Mokaddem

Doutor em Filosofia pela Universidade Paris 1 –Panthéon/Sorbonne. Professor da Faculdade de Educação da Université de Montpellier. Pesquisador do *Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches en Didactique, Éducation et Formation* (LIRDEF – EA 3749). Colaborador estrangeiro do Observatório da Diversidade (IFRN/CNPq).

<https://orcid.org/0000-0002-6510-691X>

salim.mokaddem@gmail.com

### RESUMO

O estudo origina-se de uma pesquisa mais ampla que buscou identificar os lugares do corpo, gênero e sexualidade no contexto epistêmico da Educação Profissional e Tecnológica (EPT). Este artigo visa compreender as relações entre sexualidade e trabalho no filme **Corpo Elétrico** (2017), explorando implicações para a educação. Motivada por uma lacuna epistemológica na EPT, adotamos a fenomenologia de Merleau-Ponty como método e utilizamos a Ficha de Apreciação Fílmica para a análise. Articulando o referencial fenomenológico com Filosofias da Imagem e estudos de Gênero e Sexualidade, desvelaram-se nas performances corporais do filme expressões de desejo que transcendem o mecanicismo das relações precarizadas, criando modos de vida enlaçados pelo afeto.

**Palavras-chave:** educação pelo cinema; educação; corpo; sexualidade.

## ABSTRACT

The study stems from a broader research project that sought to identify the roles of the body, gender and sexuality in the epistemic context of Professional and Technological Education (PTE). This article aims to understand the relationship between sexuality and work in the film *Corpo Elétrico* (2017), exploring implications for education. Motivated by an epistemological gap in PTE, we adopted Merleau-Ponty's phenomenology as a method and used the Film Appreciation Form for the analysis. Articulating the phenomenological framework with Philosophies of the Image and Gender and Sexuality studies, the film's bodily performance revealed expressions of desire that transcend the mechanism of precarious relationships, creating ways of life linked by affection.

**Keywords:** education through cinema; education; body; sexuality.

## RESUMEN

El estudio se deriva de un estudio más amplio que buscó identificar los lugares del cuerpo, el género y la sexualidad en el contexto epistémico de la Educación Profesional y Tecnológica (EPT). Este artículo pretende comprender la relación entre sexualidad y trabajo en la película *Corpo Elétrico* (2017), explorando implicaciones para la educación. Motivados por un vacío epistemológico en la EPT, adoptamos la fenomenología de Merleau-Ponty como método y utilizamos el Formulario de Apreciación Cinematográfica para el análisis. Articulando el marco fenomenológico con las Filosofías de la Imagen y los estudios de Género y Sexualidad, las performances corporales de la película revelaron expresiones de deseo que trascienden el mecanismo de las relaciones precarias, creando formas de vida ligadas al afecto.

**Palabras clave:** educación a través del cine; educación; cuerpo; sexualidad.

## INTRODUÇÃO

Articular cinema e educação é uma estratégia filosófico-pedagógica de ampliação de nossas experiências educativas. Os trabalhos de Chaves (2019), Duarte (2009), Fischer (2001), Fresquet (2013), Lima Neto (2018), Nóbrega (2015), Nóbrega e Silva (2020) e de tantos outros<sup>1</sup> recorrem ao cinema para revelar fenômenos educativos muitas vezes invisíveis aos nossos tradicionais modos de ver a Educação. Na presente ocasião, situamo-nos à esteira desses esforços para apreciar as relações entre sexualidade e trabalho no cinema contemporâneo nacional por meio da película brasileira *Corpo Elétrico* (2017).

No filme, os corpos e máquinas também se juntam a uma conhecida categoria: a da classe trabalhadora. Nela habitam as clivagens de raça, de gênero e de sexualidade, que ganham cada vez mais espaço nas produções cinematográficas contemporâneas (Gerace, 2015). Nessa ocasião, focaremos nossa atenção às sexualidades dissidentes. Ligadas a um modo próprio de sentir prazer, elas potencializam expressões do desejo.

---

<sup>1</sup> Parte desses trabalhos foram desenvolvidos no *Laboratório Ver – Visibilidades do Corpo e da Cultura de Movimento* e no *Grupo de Pesquisa Estesia*, situados no Departamento de Educação Física da UFRN, sob a coordenação da Prof.<sup>a</sup> Terezinha Petrucia da Nóbrega.

Isso posto, inicialmente apresentaremos a metodologia adotada, inspirada na fenomenologia de Merleau-Ponty (2018). Posteriormente, ao explorar as tensões entre o corpo-máquina e a máquina do desejo por meio das performances do corpo e da sexualidade, desvelaremos os modos pelos quais o filme revela um outro lugar para a sexualidade e para o trabalho no cinema contemporâneo. Em seguida, aprofundaremos algumas implicações educativas dessas análises para, por fim, elencar os movimentos feitos e seus possíveis desdobramentos.

## METODOLOGIA

Para a apreciação das imagens de *Corpo Elétrico* (2017), inspiramo-nos na fenomenologia de Merleau-Ponty (2018), para quem o filme não é uma soma de imagens, mas uma forma temporal. Nela se desenha uma nova realidade, a experiência perceptiva é dilatada e ver se torna exercício filosófico (Lima Neto; Nóbrega, 2014). Descrever, atitude fenomenológica fundamental, é a estratégia para fazer emergir, ao longo das seções seguintes, os sentidos que nos atravessam no confronto com as imagens.

Para tanto, usaremos como recurso metodológico a Ficha de Análise Fílmica apresentada por Lima Neto e Nóbrega (2014). A ficha se organiza em três partes: na primeira, constam as informações gerais sobre o filme; na segunda, estão as estratégias especificamente cinematográficas, que destacam os aspectos técnicos do filme; na terceira parte são explicitadas as categorias em análise. No caso do filme em foco neste artigo, trata-se das categorias de *Visibilidade e movimento do corpo*, que se desmembraram nas subcategorias *corpo, educação, sexualidade e trabalho*, centrais na pesquisa da qual se originou este artigo<sup>2</sup>.

Tais subcategorias articulam elementos estéticos, descrição da cena e sons. Eles fazem com que, ao fim da produção da ficha, disponhamos de um certo número de imagens como resultado da apreciação. Tal como na montagem cinematográfica, um recorte desse conjunto imagético é trazido à tona nessa ocasião, com vistas a desvelar um

---

<sup>2</sup> Este artigo é um recorte da dissertação *Nos litorais dos desejos: (in)visibilidades das sexualidades dissidentes na Educação Profissional*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A pesquisa contou com fomento da CAPES e foi desenvolvida no interior do projeto *Corpo, gênero e sexualidade na Educação Profissional: cenários epistemológicos e subjetivos*, fomentado pela Chamada MCTIC/CNPq n.º 28/2018 - Universal/Faixa A.

cenário a ser vislumbrado como campo educativo e como estratégia para uma educação do olhar (Lima Neto, 2018).

O filme *Corpo Elétrico* (2017), produção brasileira dirigida por Marcelo Caetano, é a obra escolhida para o exercício em questão. A película põe em tela o personagem Elias (Kelner Macêdo), um jovem gay nordestino que sai de sua cidade para trabalhar em uma fábrica de confecções em São Paulo. Elias não se deixa sucumbir pelo barulho das máquinas, tesouras e desenhos de novas coleções. Para além do trabalho, o rapaz aponta a existência de laços afetivos ali encontrados, convertidos em construções de vínculos variados, como paixões, relações sexuais e o confronto com a diferença fundamental de cada indivíduo. O filme não se reduz a mostrar o trabalho como condição essencial de sobrevivência, mas revela as estéticas existenciais habitantes das relações presentes no espaço laboral. Nas linhas seguintes, nos movimentaremos justamente nesses cruzamentos e por meio deles.

### **Do corpo-máquina à máquina do desejo**

A tela projeta para nós a luz azul que cai sobre dois corpos e o som do mar começa a se misturar ao barulho das máquinas. Nos primeiros segundos do filme, o som cadencia o movimento do corpo dos dois atores sobre a cama, cruzando as narrativas de Elias e as de seu parceiro. Do corpo-máquina à máquina do desejo: Elias nos convida visceralmente a adentrar nas experiências de seu corpo, que opera uma travessia e passa por uma metamorfose de si, na reflexividade do desejo.

O corpo, máquina desejante, se torna um equipamento de produção e de modificação de si, a fim de engendrar um corpo diferente daquele meramente submisso às funções de trabalho. O corpo se torna uma máquina fabricante não mais de objetos, mas da individualidade, da subjetividade. O personagem narra, então, as suas sensações: “*Eu tenho uma coisa muito próxima do mar, sabe? Como eu penso muito, às vezes eu preciso descarregar um pouco, sabe? Desligar, assim, a máquina. Aí, o mar era o lugar que eu conseguia fazer isso assim!*”

Ao nos aproximar da água marítima, Elias nos mergulha nas percepções corporais. Por meio de um encontro em uma cama, um modo de viver a sexualidade começa a se revelar. O desejo oceânico mencionado por Freud (2010), em *O mal-estar da civilização*

(1929), se identifica com o movimento sensual e animal do mar, que lembra, por sua vez, as viagens íntimas e amnióticas do corpo transportado. Ele se torna o portador de si e o inventor de um outro: um processo de subjetivação como o mar, que sintetiza gotículas de água salgada para delas fazer uma onda e uma sinfonia marítima.

Ademais, a relação do personagem com o oceano desloca-se em um movimento, que, para além de uma modalidade desejante, também é a linguagem do trabalho em cena pela linguagem do corpo: “descarregar”, “desaguar” e “desligar a máquina”. Assim, o corpo passa a criar novos itinerários — os quais deslocam nossos sentidos — e percebe neles não só uma função mecanicista, mas um lugar de criação desejante.

Descarregar, na sexualidade anamórfica e além dela, em uma economia da parte maldita (Bataille, 2014), é também alcançar a soberania da potência que transgride a si mesma em uma explosão íntima, esvaziando o corpo do excesso de energia do desejo à beira da pulsão de morte, flertando com ela por meio do excedente do possível, em uma economia do gasto contraprodutivo. De fato, o corpo da máquina desejante não é o da pulsão destrutiva do objeto ou da finalidade da produção de objetos úteis. Na verdade, a descarga da máquina desejante é dionisíaca. Busca apenas a alegria além de toda racionalidade de cálculo e domínio do mundo, de si mesmo e dos outros.

A sexualidade aparecerá nas cenas de *Corpo Elétrico* (2017) no modo de vida de cada sujeito, nos recortes de tecidos, cores, linguagens, máquinas e mar. Os corpos são máquinas de desejo (Deleuze; Guattari, 2010) e, assim sendo, põem em funcionamento uma modificação da vida. Essa transformação ocorre pela busca do reconhecimento, como sujeito, pelo trabalho — no qual se estabelecem relações sociais e materiais —, como também pela vivência da própria sexualidade, pois esses corpos produzem seus sentidos para além de toda normatização dos modos de afetar e ser afetado.

Nessa ambiência, a sexualidade não é mais uma função de um órgão ou da anatomofisiologia; ela se estende a todo o ser, então tornado sexualidade em movimento rizômico, constantemente metaforizando ou metabolizando o corpo da produção com o corpo do desejo. A sexualidade se torna outro mundo, uma forma distinta de experimentá-lo: não mais como modo de trabalho ou de produção. A sexualidade emancipa o indivíduo de seu corpo orgânico funcional para torná-lo um corpo sem órgãos, um corpo de prazer e insubmisso à ordem da máquina de produção do Capital.

*Corpo Elétrico* (2017) apresenta as narrativas de trabalhadores jovens e insere sexualidades dissidentes nas relações construídas dentro e fora do espaço laboral. A máquina que corta e costura os tecidos, ligada a uma eletricidade produzida pela vida dos operários, acompanha a montagem do filme e das peças fabricadas pelos personagens. Suas próprias histórias de subjetivação, postas nas relações de e com o trabalho, estão no deslocamento incessante do tornar-se outro relativamente à máquina, escapando da repetição e colocando-se como máquina de produção da alteridade e da metáfora.

Por outro lado, a máquina também aparece como metáfora do produtivismo exigido na indústria, provocando o apagamento dos projetos de vida dos indivíduos, minando suas condições existenciais por meio da precarização. Aliena-os na direção da pobreza repetitiva da máquina dedicada à produtividade dos objetos em detrimento do valor de uso da própria vida, que não se permite ser codificado, formatado, preso aos atos repetitivos mecânicos da máquina morta que, sem interioridade própria, sem corpo próprio, é toda exterioridade e finalidade utilitária, sem consideração pela história singular dos corpos de desejo que são esmagados por suas cadências frias e contábeis.

Nesse ínterim, os sujeitos de sexualidades dissidentes aparecem para além do preconceito, da vulnerabilidade e da marginalização, pois encontram, dentro e fora da fábrica, outras formas de sustentar seus desejos. Esses indivíduos fabricam efetivamente suas histórias, singularidades e existências específicas, situando-se, portanto, na poética da produção do desejo e da verdadeira energia de seu *conatus* e de sua afirmação de alegria (Deleuze, 1968). Como o filósofo spinozista, de acordo com Deleuze, o corpo singular é livre para não mais obedecer ou comandar porque está em outro lugar que não nos laços de subordinação ou alienação. Ele confronta sua solidão como a única geografia de seu desejo, que respeita sua singularidade e liberdade.

Ao modo arqueológico foucaultiano, Gleyse (2018) explicita, nessa perspectiva, como o corpo se tornou a partir do século XVIII homólogo discursivo da máquina. Em *Corpo Elétrico* (2017), se é bem verdade que essa homologia permanece — pois se tenta extrair ao máximo a energia dos sujeitos — há um deslocamento discursivo em relação à máquina desejante (Deleuze; Guattari, 2010). Os corpos operam os aparelhos, mas fissuram a lógica do Capital — produzir mais o tempo todo e acumular — pondo em funcionamento uma

lógica do desejo — ao conferir outros sentidos aos afetos, suplantando, inclusive, a heteronormatividade.

Os jovens operários conduzem as correntes do trabalho para a leveza da vida. Eles mostram, na multiplicidade dos tons e dos cortes de tecidos, a diversidade dos modos de fazer laço com o outro. Na trama cotidiana da repetição, esses sujeitos produzem a diferença ao instalar relações práticas distintas das relações padronizadas e normalizadas das conexões utilitárias de produção exponenciada da máquina-ferramenta, sem nenhuma interioridade ou propósito que não seja a sua reprodução: a máquina tem um si, mas ele é inerte, na repetição infinita de si próprio. A máquina desejante não se reproduz: ela produz vida, diferença, bifurcação, o heterogêneo, o híbrido, a invenção, a vida em eterna criação profusa.

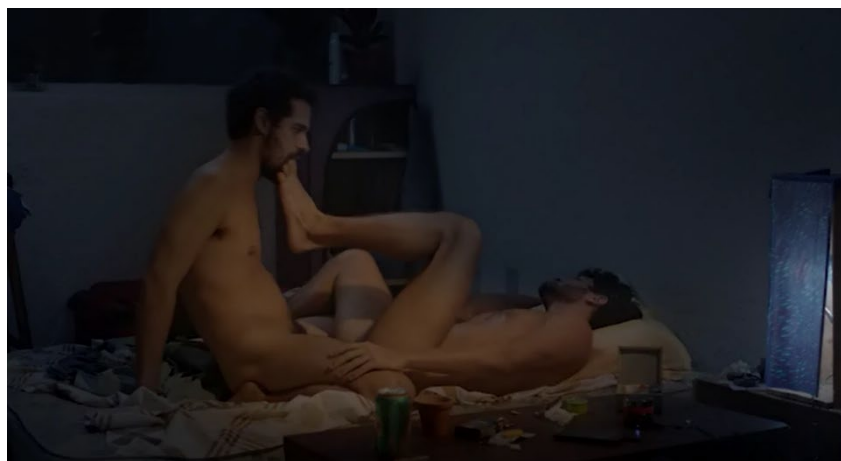
As cenas apresentam, no próprio grupo laboral, a possibilidade de (re)inventar os afetos carcomidos, sejam em laços amigáveis ou pelo erotismo. Com Elias, o “desaguar” é a maneira encontrada pelos trabalhadores para criar outras experiências fora do ambiente fabril. O personagem mergulha em outras praias e experimenta diversos encontros afetivos. Não permite seu corpo ser apagado pela monotonia extenuante da indústria e busca novos enredos a serem vividos, aproveitando os mínimos detalhes, como se aproveitam os recortes de retalhos não mais usados para costurar, para inventar, outra roupa, outro mundo, outra estética, que dá vida própria ao pedaço de tecido.

Confere-se, assim, ao contexto de sua nova vida uma heterotopia (Foucault, 2013), que permite experimentar de forma diferente a relação com o tecido primário, com sua função atribuída por outro, e sem criação autônoma: o desejo produz uma colcha de retalhos existencial e estética. Ele desenvolve um erotismo multicolorido e uma cosmologia do múltiplo, sem qualquer vínculo ou subserviência ao Um de uma norma, uma lei, um padrão ou uma regra, impedindo, assim, a prisão domiciliar de toda a realidade. Desse modo, o corpo se molda às relações de prazer e cria outros vínculos. Faculta-se, dessa maneira, uma ontologia da diferença e da variação, liberando-se da camisa de força da máquina de repetição do gozo forçado, bem ilustrada, por exemplo, na cena final do filme *Casanova* (1976), de Fellini, e na cena de *Corpo Elétrico* (2017) abaixo descrita.

Ao sair do trabalho, no final da tarde, Elias anda nas ruas quase sem trânsito e movimento. As portas de ferro das lojas já estavam fechadas. Com sua lata de cerveja em

mãos, o jovem se dirige a um estacionamento onde uma de suas paqueras trabalha. Elias fica ali, ajuda a fechar o local, e logo eles saem em direção à sua casa. Ao andar pelas ruas em um fim de jornada laboral, Elias, assim como uma máquina, continua a se exercitar. Dessa vez, ele se joga na cama com seu parceiro e eles entregam seus corpos ao desejo, reinventando, assim, novos modos de pôr a máquina-corpo a trabalhar.

Gleyse (2018), ao pensar sobre o labor e as variações do prazer, chama atenção para a importância não apenas da satisfação das nossas necessidades, mas igualmente para as novas formas de gozo. Ao olharmos a vida de Elias, assim como a dos demais trabalhadores representados em *Corpo Elétrico* (2017), há o apagamento dessas formas de satisfação, que são substituídas pela indústria do trabalho, transformando seus corpos em autômatos elétricos. Nesse caso, Elias subverte a lógica da máquina, entrando em cena a máquina do desejo e dos prazeres (Figura 1). O sexo não é mais um subterfúgio ou um elemento de fuga do mundo, mas uma abertura para outro mundo em que o trabalho perde seu valor supremo de produção de objetos possuidores tão somente do valor de troca.



**Figura 1:** Corpo e máquina de desejo  
Fonte: DVD *Corpo Elétrico* (2017).

Em um ângulo aberto (Figura 1), surge uma luz focada sobre dois homens nus em uma cama. O quarto está escuro e o ambiente é modesto. Elias, em movimento, deitado com respiração ofegante, pernas tocando o abdômen do seu parceiro, eleva sua perna esquerda à boca dele. Geram-se correntes elétricas de prazer. Suas posições se assemelham aos encaixes de mecanismos fabris. Uma linha escorrega sobre seus dedos, enquanto a mão esquerda de Elias segura firme na coxa de sua paquera, apoiando ambos

os troncos um no outro. Os corpos agora se encontram em um movimento de descarregar e recarregar as energias, o corpo-máquina de prazer ganha espaço.

O desejo é o motor que aquece e redimensiona as formas humanas de viver a sexualidade. Ele sexualiza os corpos e não o contrário. Torna-se telúrico e revolucionário porque muda a valência das coisas e do mundo: permite a inversão de papéis e posturas em um emaranhado (um quiasma) em que o corpo do outro é meu e vice-versa, porque não há mais propriedade privada, mas apenas fluxos que desterritorializam os corpos designados ao trabalho, à máquina, à temporalidade e à espacialidade do mundo do trabalho. Tal mundo não pode deixar espaço para o desejo, pois impõe seu próprio ritmo e cadência, escraviza o corpo a uma disciplina que ele não pode alterar.

O corpo-máquina é agora tomado pela máquina do desejo: “É aí que aparece a identidade da máquina social com a máquina desejante: o seu limite não é o desgaste, mas a falha, ela só funciona rangendo, desarranjando-se, arrebatando em pequenas explosões (Deleuze; Guattari, 2010, p. 202).”

A língua salivante toca agora outras partes do corpo de Elias. Depois do sexo, a máquina corporal assume um lugar de menor intensidade, mas continua a trabalhar por meio das narrativas retomadas por Elias para dizer suas relações.

Recuperar essa cena é, sem sombra de dúvidas, uma luz que se joga sobre os corpos, como bem faz o cineasta: alarga nossas experiências e eletriza nossas percepções acerca das expressões sexuais. Para além disso, Gleyse (2018) nos deixa claro que é preciso reconhecer, na Modernidade, o quanto o corpo foi tomado por uma racionalidade, sem pulsão, instrumentalizado, produtivo e produtor de trabalho e rendimento: “É um corpo para o qual a desconfiança em relação ao lúdico e ao hedônico é total. O mundo da tecnociência não pode se satisfazer com corpos sujeitos, irregulares, incertos, incontrolláveis e incontrollados (Gleyse, 2018, p. 295).”

A luz que evidencia esses corpos reflete sobre as suas existências nas relações cotidianas enquanto sexualidades dissidentes. Essas se manifestam para além do apagar da luz em um salão de dança, nas casas noturnas, nas ruas, bares, calçadas, enfim, lugares onde sujeitos não heterossexuais inventam heterotopias — para retomar a já estabelecida noção apresentada por Foucault (2013) ao Círculo Arquitetural de Paris, em 1967. O que

está posto em *Corpo Elétrico* (2017) é também o processo de subjetivação dos personagens, fenômeno regularmente não percebido por nós.

Durante muito tempo, a identidade não heterossexual apresentada pelo cinema foi associada à pornografia, limitando o sexo ao ato sexual repetitivo e genital. Para Gerace (2015), muitas cinematografias, inclusive o cinema contemporâneo brasileiro, têm construído novas ousadias estéticas, em confronto a audiovisuais disciplinares e normativas. Nessa paisagem, torna-se premente a potência dos sujeitos em *Corpo Elétrico* (2017): seus corpos passam a mostrar, para além da sexualidade, o caráter político dos afetos, dos prazeres e do trabalho. Provoca-se um redimensionamento dos contextos contemporâneos nos quais as sexualidades estão inseridas.

Transpor a invisibilização equivale a considerar também como esses sujeitos estão inseridos nas relações laborais, sociais e afetivas. O heterossexismo faz dos corpos dissidentes sujeitos abjetos, suprimindo-lhes a oportunidade de se apresentarem como sujeitos sociais e, portanto, tornando-os ininteligíveis (Butler, 1990). Em *Corpo Elétrico* (2017), os personagens materializam práticas estereotipadas em nossa sociedade como femininas. Encontramos em Elias a delicadeza e o cuidado minucioso nos detalhes para uma boa peça de roupa, o que, na sua função de estilista, é um atributo para tal função. Da mesma forma, encontramos em Wellington as mãos delicadas necessárias para uma costura perfeita. A trama, contudo, imerge esses rapazes em uma realidade laboral que, nutrida pelo laço do desejo, costura outras maneiras de afeto e de respeito.

Esses sujeitos de sexualidade dissidentes, na relação laboral, desvelam parte da realidade concreta da educação e do trabalho. O nudismo das cenas entre Elias e seu parceiro revela o sentido que esses sujeitos produzem em suas vidas. A cama reescreve-os em um cenário de prazer, em uma vibração de poder se libertar das máquinas produtivistas impostas pelas condições precárias de trabalho.

Nesse sentido, o quarto é um lugar heterotópico. A cama é o oposto de uma máquina-ferramenta ou de uma peça de mobília confortável; em vez disso, é o espaço do desejo que se encarna e se torna, ele também, corpo desejante. Nesses fluxos e vibrações, há recomposições de identidades e perdas de pontos de referência, dando ao desejo sua força, sua energia e sua cartografia específica. Ele provém de um tempo diverso daquele da produtividade do Capital e de um espaço diferente daquele da fábrica ou da instituição

de produção. É um fetiche universal e infinitamente plástico; cria e produz novos mapas da vida, rompe constantemente as fronteiras e as atribuições de identidade normativas e padronizadas.

O cinema contemporâneo escancara as potencialidades do corpo, das sexualidades e do trabalho, mostrando as suas metáforas discursivas por meio dos recortes e desempenhos dos personagens. De certo modo, a experiência do cinema nos convida, enquanto educandos e educadores, a fazer uma travessia: as imagens ganham um movimento concreto na educação, em que as novas páginas de cadernos aparecem como um modo de reescrevê-la por meio das novas subjetividades e seus modos de cuidar de si e dos outros.

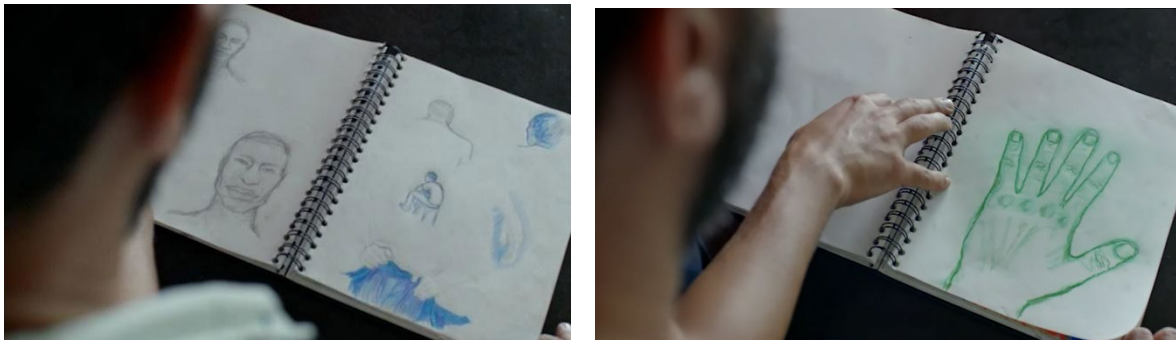
### **Do caderno às telas do cinema: movimento de escre(ver) a educação**

A lousa agora ganha uma nova modalidade: passa a ter movimento, cor, formas, ângulos e foco. As narrativas interagem na construção de espaços outros, se deslocam, podem estar na sala de aula, nas praças, nas salas de cinema, como também nas casas dos estudantes. Nesse movimento, as narrativas compõem os cenários e histórias trazidas por seus produtores, bem como descortinam para nós, telespectadores, olhares que nos aproximam e que desvelam as (in)visibilidades vividas por nós, educandos e educadores. Elas estão, como foi mencionado acima, para além das instituições educativas, apresentando outros caminhos possíveis. As construções cinematográficas perturbam nosso campo perceptivo, aquilo que está ao nosso alcance.

O recurso ao cinema, é verdade, pode cumprir a função de elemento disciplinador e normalizador, uma vez que também é usado como estratégia didática para trazer à reflexão na escola temas como drogas, infecções sexualmente transmissíveis, violência e outros assuntos transversais. Mas, pelo cinema, podemos ir além da redução ao instrumento didático. Em nosso caso, a experiência fílmica nos apresenta os processos de subjetivação dos sujeitos, em suas múltiplas realidades, sejam elas sociais, econômicas, de raça e de gênero. Mergulhamos nos corpos e potencializamos, por meio deles, modos de produção de sentido de si, dando ao caderno — um elemento tão escolar até bem pouco tempo — outros significados.

A imagem pode ser um lugar de confinamento quando não cria o movimento do desejo, mas reproduz a vontade de saber e de poder. O mesmo cinema pode ser emancipador quando permite que o significado se desloque para o signo ou para a imagem-tempo em vez de reduzi-lo à imagem-espço ou à imagem-objeto, como faz a imagem publicitária ou de comunicação que visa disciplinar o olhar e submetê-lo a uma estrutura preexistente: o mundo dos objetos-mercadorias *versus* o mundo imaginário do devaneio ou do desejo que plastifica todos os objetos do mundo e todas as representações da imagem-objeto.

O caderno é apresentado como lugar que reescreve as percepções desses corpos, em um ato do desejo como percepção dos sentimentos sexuais, mas também como possibilidade de uma transformação. Passar do papel à vida real: nesse movimento, damos conta de que, além da sua função laboral, o caderno passa a ser instrumento de registro dessas percepções subjetivas vividas no trabalho (Figura 2).



**Figura 2:** Sequência com o caderno e as percepções do desejo  
Fonte: DVD *Corpo Elétrico* (2017).

Na sequência de cenas da Figura 2, Elias mostra a um dos seus companheiros um caderno de desenhos usado por ele para fazer registros nos processos de criação de vestuário. Nesse caderno, estão cortes de tecidos, estampas, cores, corpos de pessoas que lhe aparecem como interessantes. Em cada página, Elias encontra uma forma de contar as narrativas e recriar, pelas histórias, um modo de expressar afetos e desejos.

Esse caderno é também um modo do jovem funcionário deixar registradas as marcas da sua criação e imaginação. A câmera foca bem em cada página. Em uma página seguinte, Elias mostra a seu colega vários corpos rabiscados, outros apenas com os contornos no grafite e outros mais coloridos. Na primeira imagem, temos vários desenhos

minimalistas, são rostos, partes do corpo separadas, mas também aparecem as posturas e gestualidades associadas aos movimentos dos corpos no trabalho.

Na segunda imagem, temos uma mão pintada com uma caneta de cor verde, o desenho toma quase toda a página do caderno. É uma mão com traços fortes, grandes e destacando bem os contornos e marcas de expressões, bem como os detalhes das unhas. As mãos que pegam os tecidos são as mãos que também se tocam nos vínculos de amizade ou de erotismo. Elas aparecem nas páginas do caderno de Elias e na vida da fábrica, representada pelo trabalho.

Na Figura 3, a primeira cena apresenta Fernando, um jovem refugiado recentemente chegado à São Paulo e o mais novo empregado da fábrica. A cena apresenta três personagens masculinos, os quais são responsáveis por manusear as máquinas de corte. Fernando é apresentado a Gilberto para ser instruído a fazer o uso do equipamento e dos demais processos de produção daquele setor. No aprendizado dos cortes, também emergem algumas falas que, em certo momento, apresentam um discurso bastante machista. Gilberto diz: “Coloca a luva para garantir seu dedo até o final do expediente. Já viu essas máquinas, já? Máquina de cortes faca! Corta até 500 tecidos. Liga essa máquina aí! A mão com a luva, sempre na frente”. Gilberto ensina Fernando a afiar a máquina e ressalta: “Aperta forte, como homem, hein!?”.



**Figura 3:** Sequência com a máquina e seus estereótipos  
Fonte: DVD *Corpo Elétrico* (2017).

Elias, ao desenhar os corpos, posiciona e apresenta os sinais de experiências discriminatórias vividas na fábrica. No caderno (Figura 2), os desenhos das mãos e a delicadeza do tecido azul trazem estereótipos: entre as mãos de um operário gay e negro, a delicadeza; nas mãos de um de um homem heterossexual, o discurso machista. Porém,

para além das obviedades, no caderno estão os contornos e as delicadezas de um corpo masculino. Elias mostra de uma outra forma esse corpo do macho, um corpo instrumental, mas também um corpo autoerotizado. Para Albuquerque Junior: “O corpo masculino teme a fuga, teme o desejo, teme o afeto, teme tudo que o possa arrastar para fora de si mesmo, possa gerar o descontrole, a abertura, a fragmentação, a viagem [...] é um corpo com medo de corpos (Albuquerque Junior, 2010, p. 25).”

A sequência de cenas na Figura 3 nos direciona a olhar para essa relação em que os sujeitos são colocados na sua relação com o trabalho, com sua sexualidade e nas construções sociais em que estão inseridos, educando nosso olhar para a percepção das imbricações entre essas três dimensões da existência. Contudo, os esboços de Elias transportam nosso olhar para as escritas de nossos alunos em seus cadernos, em sala de aula. Esses registros projetam-nos a outras possibilidades, retiram-nos de posições automatizadas no nosso processo de escrita, função essa que deixamos, não raro, ser mecanizada em certas relações de ensino-aprendizagem, ainda eivadas de caráter disciplinar.

Nessa direção, o caderno pode ser visto como dispositivo de vigilância e de disciplina. A temática, sabemos, é bem explorada por Michel Foucault (1975) em *Vigiar e Punir*. Ao aplicá-la ao caderno, trazemos à tona características dos modos de subjetivação em *Corpo Elétrico* (2017). Para o filósofo, o período histórico em que nascem as disciplinas é um momento em que emerge a arte do corpo e nessa arte nasce a manipulação dos seus gestos e comportamentos.

A disciplina fabrica corpos submissos e exercitados, corpos docilizados, mas que podem viver e exercitar a resistência. Nos escritos dos alunos, mesmo quando “policiados” por ferramentas digitais, há uma resistência por meio do “erro” à normalização didática e à ortopedagogia. Os discentes sabem que a vida sempre resiste à instituição da mesma forma que o instinto contorna o morto no que é vivente (Deleuze, 1955), como Canguilhem nos ensina em *O Normal e o Patológico*.

É possível que boa parte das instituições educativas tenham deixado de verificar os cadernos dos alunos, mas as telas passaram a ocupar o lugar outrora dado ao caderno. Nelas, não podemos deixar passar despercebidas as escritas de si de cada sujeito. Nos aplicativos de bate-papo ou em outras estratégias de escrita ou de conversação interior

(como grupos privados no *WhatsApp* ou *Stories* compartilhados apenas com alguns no *Instagram*), seus processos de subjetivação reaparecem. Trata-se de oportunidades de reescrever e de rever nossas abordagens pedagógicas. Nas múltiplas declinações que o “caderno” assume hoje, os alunos conduzem processos de escrita igualmente conectados à experiência formativa.

Quando não fazemos o esforço de deixar que, por meio da sensibilidade, haja aproximação e construção do vínculo — que se faz a partir da sala de aula e demais espaços na escola —, também não nos aproximamos dos cadernos dos alunos. O contato com o caderno de Elias desperta em nós, espectadores-educadores, um olhar para os novos cadernos de nossos alunos, na tentativa de fazer ver as escritas, rabiscos e percepções desencadeados pelas suas subjetividades.

Destarte, o caderno pode ser considerado um objeto heterotópico ao ser investido pelo desejo do estudante como um lugar imaginário. Nele, o trabalho e as instruções frias a serem cumpridas ou preenchidas são contornados pelo desejo em sua potência criativa. O caderno escolar é uma cama para a vontade de escapar do estudante, esse prisioneiro político na sala de aula, na escola, na instituição — como Jean-Luc Godard pôs em cena em seu filme de 1979: *France, tour, détour, deux enfants*. O cineasta pega emprestado, à sua maneira, o título de um famoso livro didático de história e geografia escrito por uma inspetora, Augustine Fouillée-Tuillerie, entusiasta da pedagogia por meio das coisas e esposa de um filósofo francês (Fouillée) que escrevia sob o pseudônimo de Giordano Bruno no século XIX.

As cenas compõem um cenário que se apresenta em uma experiência educativa. Se o caderno, na Figura 2, surge como um elemento de representação do corpo do trabalho; na última cena da Figura 3 ele reaparece como objeto diretamente ligado ao processo de educação. Em ambas as imagens, se inserem cenários educativos diversos, mas também se mostra a potência cinematográfica quanto à denúncia de certos corpos que são regularmente invisibilizados por processos de abjeção e de negação de direitos. Assim, é necessário ver, para além da escola, os fenômenos desenhados nas entrelinhas e páginas dos cadernos escolares em suas variadas formas tecnológicas, os quais podem denunciar práticas de violência, sofrimento e negligência institucional, atos que podem, inclusive, levar ao desaparecimento dos sujeitos.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens de *Corpo Elétrico* (2017) impulsionam-nos a pensar a educação do corpo e das sexualidades dissidentes. O movimento das cenas leva-nos ao encontro dessas subjetividades em sua relação com o trabalho a partir das categorias *corpo, educação, sexualidade e trabalho*, elencadas na Ficha de Análise Fílmica. O movimento — das máquinas, dos corpos, das mãos, dos tecidos, da escrita no caderno — se apresenta como expressão do desejo experimentado nos processos de subjetivação — e, portanto, de educação. Essa dinâmica nos catapulta para além do desligar e ligar a máquina ou seus corpos, para além do mecanicismo que, não raro, povoa os espaços educativos mais diversos.

A máquina de desejo explode os processos de reprodução dos padrões, cortes, texturas, desenhos de uma cultura heteronormativa, que dita aos corpos um padrão de reprodução das formas de vínculo. O corpo-máquina opera uma subversão dos processos de subjetivação dos sujeitos de sexualidade dissidentes, quando pensados no acesso ao trabalho e na transformação das relações sociais e afetivas. O que está em questão nas imagens, então, é a produção de outros modos de vida.

*Corpo Elétrico* (2017) dá a ver as relações de sujeição e resistência, não se fechando a uma ótica produtivista do capital, mas subvertendo, pelo desejo, relações sociais estanques. O corpo passa a desaguar e descarregar suas experiências, visibilizando outras formas de explorar os afetos. Dessa forma, o cinema possibilita um movimento educativo e potencializa um lugar político para se perceber os corpos, seus afetos, prazeres, sexualidades e trabalhos, transpondo uma barreira muitas vezes invisível.

Concebido assim, o cinema forma subverte o olhar e o corpo do espectador; torna-se um caderno de anotações para o desejo do diretor e dos espectadores, imergindo-nos em uma máquina de sonhos que não é mais condicionada pela montagem didática do significado ou da continuidade, mas que abraça o desejo menos regular, menos normalizado, aquele que mais foge e se desvincula do eu (Foucault, 1984).

Por fim, *Corpo Elétrico* (2017) nos ajuda a ampliar nosso olhar. No caderno, experimentamos um movimento de expressar os afetos e desejos. Esse movimento foi vivido por Elias ao fazer uso do seu caderno de desenho — que em certo momento era

ferramenta de trabalho, em outro era espaço de projeção de seus desejos. A personagem nos ensinar a sair de um corpo automatizado e assumir o risco de desenhar outros contornos para a existência.

A imagem, então, escrita e filmada no gráfico de sua fuga, torna-se um cristal do tempo (Deleuze, 1985). Nele, o desejo escreve uma história diferente daquela da dominação repetitiva e opressiva de linhas semelhantes às do caderno do estudante sonhador. Essa nova escrita é suficiente para o sujeito sair, ficar desconectado, livre dos limites e servidões do trabalho de produção imposto pela ordem social de representações convenientes ou de linguagens sem poesia. O elogio da fuga desconectada é o outro nome da máquina desejanse. No filme em foco, a imagem dá uma lição: o corpo é elétrico por si só.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, D. M. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. In: MACHADO, C. J. S.; SANTIAGO, I. M. F. L.; NUNES, M. L. S. (Orgs). **Gêneros e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares**. Campina Grande: EDUEPB, 2010. p. 23-34. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/tg384/pdf/machado-9788578791193-02.pdf> . Acesso em: 12 abr. 2023.

BATAILLE, G. **La part maudite**. Paris: Minuit, 2014.

BUTLER, J. **Gender Trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

CHAVES, P. N. **Corpo e desejo no cinema experiências educativas estesiológicas**. 2019. 264 f. Tese (Doutorado em Educação) — Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, 2019.

**CORPO Elétrico**. Direção Marcelo Caetano. Brasil: Plateau Produções, Desbun Filmes e Africa Filmes, 2017. (95 min).

DELEUZE, G. **Instincts et institution**. Paris: Hachette, 1955.

DELEUZE, G. **Cinéma 2 : L'Image-Temps**. Paris: Éditions Le Minuit, 1985.

DELEUZE, G. **Spinoza et le problème de l'expression**. Paris : Éditions de Minuit, 1968.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUARTE, R. **Cinema e educação**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FISCHER, R. M. B. Foucault e a Análise do Discurso em Educação. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 114, p. 197-223, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/SjLt63Wc6DKkZtYvZtzgggt/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 09 abr. 2023.

FOUCAULT, M. As heterotopias. In: FOUCAULT, M. **O corpo utópico/As heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, M. **Histoire de la sexualité 3: Le Souci de Soi**. Paris: Gallimard, 1984.

FOUCAULT, M. **Surveiller et Punir**. Paris: Gallimard, 1975.

FRESQUET, A. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FREUD, S. **Malaise dans la civilisation**. Paris: Point, 2010.

GERACE, R. **Cinema Explícito: Representações Cinematográficas do Sexo**. São Paulo: Sesc, 2015.

GLEYSE, J. **A instrumentalização do corpo: uma arqueologia da racionalização instrumental do corpo, da Idade Clássica à Época Hipermoderna**. Trad. Avelino Aldo de Lima Neto, Cláudia Emília Aguiar Morais e Fábio Luís dos Santos Teixeira. São Paulo: LiberArs, 2018.

LIMA NETO, A. A. **O cinema como educação do olhar**. São Paulo: LiberArs, 2018.

LIMA NETO, A. A.; NÓBREGA, T. P. Corpo, cinema e educação: cartografias do ver. **Holos (Natal)**, [S. l.], v. 5, p. 81–97, 2014. DOI: 10.15628/holos.2014.2530. Disponível em: <https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/2530>. Acesso em: 12 abr. 2023.

MERLEAU-PONTY, M. O Cinema e a Nova Psicologia. In: XAVIER, I. **A experiência do cinema (antologia)**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

NÓBREGA, T. P. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar**. Natal: IFRN, 2015. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/790>. Acesso em: 12 abr. 2023.

NÓBREGA, T. P.; SILVA, L. A. N. **Olhar e Ver**: corpos em movimento. São Paulo: LiberArs, 2020.

## Endereço

Robério Nunes Maia – e-mail: [roberiohc@hotmail.com](mailto:roberiohc@hotmail.com) Tel.: 84 – 996033930

Egresso do Programa de Pós-graduação em Educação/UFRN.

## NOTA SOBRE A AUTORIA

Os autores realizaram o texto em conjunto.

Recebido em: 29/11/2025  
Parecer em: 23/03/2025  
Aprovado em: 20/05/2025