



OUTROS ESPAÇOS E SEXUALIDADES EM MÁ EDUCAÇÃO

Mayllon Lyggon de Sousa Oliveira

Doutorando em Comunicação, linha de mídia e cultura do PPGCOM/FIC UFG

Geisa Muller de Campos Ribeiro

Doutorando em Comunicação, linha de mídia e cultura do PPGCOM/FIC UFG – Bolsista
CAPES

Suely Henrique de Aquino Gomes

Docente do PPGCOM/FIC UFG

RESUMO

Considerando o corpo como uma arquitetura e que essa arquitetura é sempre política, uma vez que o corpo é um lugar onde as coisas acontecem, esse trabalho busca entender como se dão as construções do corpo do personagem Zahara/Ignácio do filme *Má Educação* de Pedro Almodóvar em 2004 como heterotopia, ou seja, outro lugar, um contraespaço. A partir de uma perspectiva desconstrucionista, nos propomos a fazer uma análise das práticas de si e das performatividades desses sujeitos. Tal análise tem como instrumento metodológico a análise fílmica, que possibilita artifícios de entendimento da película pelo qual verificaremos a subjetividade desse personagem enquanto um processo e prática relacionados ao tempo e ao corpo, como dimensão transformacional e criativa na busca por uma estética da existência. Além disso, considerando esse sujeito com uma sexualidade *queer*, logo naturalmente uma condição marginal, entenderemos a forma como esse corpo de sexualidade desviante subverte as normas estabelecidas pelo dispositivo da sexualidade em busca de um bem viver próprio e característico que apazigue sua luta agonística em busca da sua própria constituição corporal. Isso por meio de um conjunto de técnicas e ações expressas tanto em subversão de um conjunto de ações, como também em alterações médico/cirúrgicas do próprio corpo, estabelecendo dissonâncias entre as determinações performativas de corpo, sexo, gênero e desejo, logo uma ressignificação da pedagogia ao qual esse corpo foi assujeitado.

Palavras-chave: Sexualidade; Cinema; Má Educação.

1 INTRODUÇÃO

Após assassinares Ignácio, Angél e Sr. Berenguer entram em um cinema para assistir a um filme e matar o tempo. Na saída do filme, Sr. Berenguer fala: “é como se todos os filmes falassem de nós”. Distante da presença constante das mulheres, comuns dos filmes almodovarianos, *Má Educação* tem um elenco soberbamente masculino, mas todos os personagens são ou tem alguma ligação com Zahara, uma travesti que é personagem da história narrada por Ignácio, outra travesti.

O filme joga com aquilo que é ficção e o que é verdade: no que tange à paixão não



normativa. Nas entrelinhas mostra o que é (ou pode ser) uma performatividade esperada de cada pessoa na posição e a dinâmica: nenhum de nós é o que parecer ser, nem o que esperam que seja. Assim, *Má Educação* também fala de nós.

A narrativa se divide em dois momentos. Em 1960, no colégio religioso em que dois garotos de 11 anos se apaixonam e tem a relação interrompida por um padre que, obcecado por um deles, o abusa. E, no segundo momento, em 1980, na efervescência da *movida madrileña*, eles se reencontram e um é ator e o outro é diretor de cinema.

O filme, como um universo próprio, cria a possibilidade de vida de uma série de personagens, contesta suas performances e indica novas possibilidades. Esses espaços novos, é o que consideramos, segundo Foucault (2013) como heterotopias, ou seja, contraespaços destinados a apagar todos os outros espaços. Em outras palavras, o universo próprio do filme transgredir as normas e tira delas o sentido, ao mesmo tempo em que dialoga com os espectadores para criar novos sentidos.

Daí a importância de fazer uma análise de performatividade a partir de uma análise fílmica. Nos propomos então a buscar as ações dos indivíduos no decorrer da trama que são/foram reiteradas como pertencentes ao que se denomina como masculino e feminino, levantando quando o filme propõe novas performances para contrapor essas ações que são determinadas como “naturais”. A análise fílmica nos serve a partir da perspectiva de Aumont e Marie (2010) como uma prática para a decupagem, interpretação das cenas, mas também como a inscrição em texto de um material audiovisual.

O método nos é válido, principalmente porque em *Má Educação*, as histórias e estórias dificilmente se localizam em um tempo específico. Uma dentro da outra, elas vão dando contornos a diversas narrativas ligadas umas às outras. O passado e futuro tornam-se apenas o presente possível. A narrativa vigente que, em contingência, se encaminha sempre para novos rumos, novas performances e sobretudo, novas inscrições sobre os corpos dos sujeitos.

O tempo linear deixa de ser o principal agente de transformação. A vivência enquanto espectador da própria narrativa localiza-se no eterno retorno, na montagem e adição mental dos significados. A narrativa embaralha-se a partir do que supostamente é verdade ou mentira. As camadas, justaposições, intervenções, mas também as performances, os corpos, as sexualidades, os sexos e os gêneros não seguem mais uma linha cronológica, de antes durante e depois, contudo sobrepõem-se invocando o palimpsesto como uma figura não apenas descritiva, mas também com uma possibilidade de resistência.

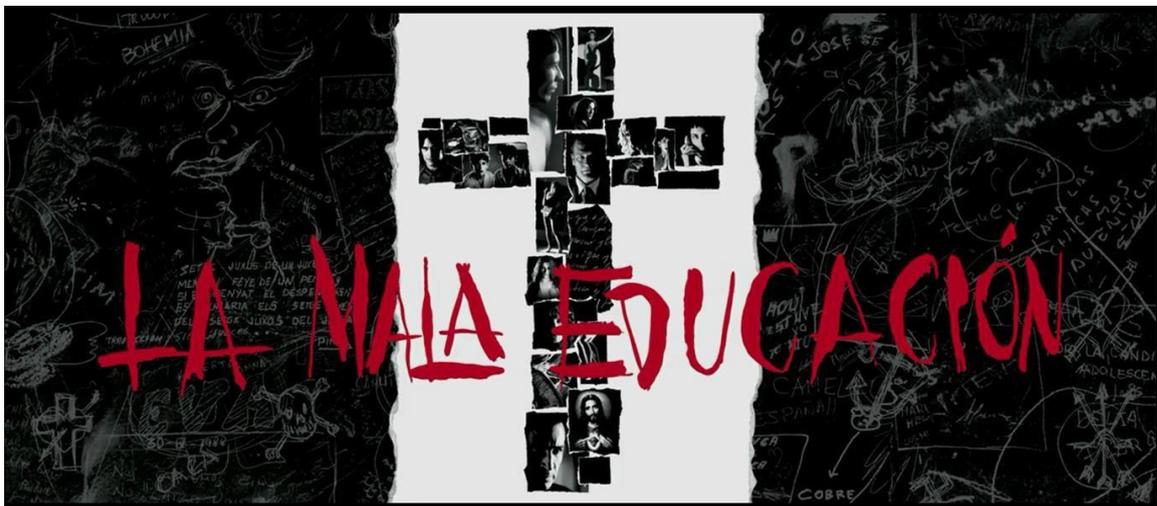
A utilização do palimpsesto inicia-se na Idade Média, cuja função era reduzir o elevado custo de produção dos papiros. Sua prática consistia em raspar e/ou lavar os papiros e



pergaminhos apagando-lhe os escritos para que eles pudessem ser reutilizados e dar lugar à novos textos. Tal procedimento, é também apontado por Gerárd Gennet (2006) como uma prática artística atual na qual se realizam pinturas a partir de técnicas mistas, produzindo uma literatura de segunda mão.

Em *Má Educação*, a abertura feita a partir de colagens, conforme imagem 1 abaixo, de desenhos que parecem produto de serigrafia, escritas manuais, ilustrações de guias médicos já dão o tom da narrativa. A proposta é exatamente ser uma sobreposição de espaços, de textos, de discursos, mas também de corpos, de sexualidade e de histórias.

Imagem 1: Abertura de *Má Educação*



Fonte: Screenshot feito pelos pesquisadores (2019).

A partir disso, o que nos importa é perceber como a história se constrói tendo em vista o estabelecimento ou a utilização desse palimpsesto. As formas como essa sobreposição e das performatividades dos personagens ganham seus próprios espaços a partir da linguagem cinematográfica utilizada por Pedro Almodóvar e, por último, como esses lugares e corpos reconfiguram-se a partir de uma heterotopia.

2 DESENVOLVIMENTO OU A MONTAÇÃO DO CINEMA

O cinema, como uma arte, consolida-se a partir principalmente da instituição de uma linguagem própria e consegue, em meio à todas os seus afluentes, mostrar-se por meio de um conjunto de características únicas que não apenas indicam suas formas próprias de comunicar e convencer determinada audiência, como também de fazer, mesmo que momentaneamente, parecer real a estória que transcorre na tela. Nesse sentido, a proposição aqui é levantar esse



conjunto de características e suas particularidades que dão o tom dessa linguagem e, a partir das suas formas de utilização, caracterizam o estilo próprio de alguns diretores, como é o caso do Almodóvar.

A *mise-en-scène* é um dos conceitos de cinema que mais tem dualidade se comparado aos outros. Talvez porque, ao mesmo tempo que engloba vários dos processos que sintetizados, forma o que é visto na tela, também simboliza as características particulares de direção de cada artista.

A *mise-en-scène* existe desde o surgimento do cinema, afinal o que é mostrado na tela do cinema é dela resultado, mas só passou a receber mais atenção quando o cinema começou a se profissionalizar. Para Bordwell (2008) o cerne do conceito é a encenação.

Ele aponta que “em quase toda a história do cinema, a encenação foi essencial para a construção de um filme” e “envolve detalhar, momento a momento, as relações dos personagens no espaço”, organizando o que ele chama de balé. Não havendo escolas que instruísem os diretores a tais tarefas, esses aprendiam por tentativa e erro, entre os quais “alguns dominavam só o básico, ao passo que outros elevavam sua arte a níveis surpreendentes de sutileza” (BORDWELL, 2008, p. 28-29).

Um dos problemas nessa conceituação da *mise-en-scène* está para o autor ligado ao destaque que alguns críticos e teóricos dão a montagem esquecendo-se dela, porque para eles a montagem dita invisível destitui a encenação do seu posto de “arte verdadeiramente imperceptível”, daí a concepção de que “estamos muito longe de compreender o alcance do cinema da *mise-en-scène* e suas potencialidades artísticas” e mesmo que tenha surgido uma “nova geração de críticos, que cresceu com o cinema sonoro, para equilibrar a balança”, ainda tem-se um longo caminho a percorrer (BORDWELL, 2008, p. 29).

André Bazin, um importante crítico francês de cinema estuda a *mise-en-scène* a partir do conjunto de elementos – dentre eles a profundidade, a angulação, a montagem – a disposição dos diretores de cinema para a criação de obras únicas e que carregue a assinatura do diretor. As teorias do crítico francês influenciaram a geração de jovens críticos que escreviam para a *Cahier du Cinéma*, para esses jovens “o respeito do cineasta pela realidade era menos importante que sua habilidade em criar artifícios expressivos”. As características de produção que Bazin glorificava como fatores primordiais para representar o real na tela, para os jovens críticos passaram a, antes de tudo, expressar a visão de mundo do diretor apresentando suas visões pessoais de *auteur* por meio da *mise-en-scène* (BORDWELL, 2008, p. 30).

Partindo desse princípio, os diretores precisavam deixar sua marca nas obras, mesmo que não fossem os roteiristas, afinal eles ainda teriam o poder sobre a *mise-en-scène* e, portanto,



na composição do quadro: com as entradas dos autores, cenários, figurinos e também no desenrolar da ação no fluxo temporal.

Portanto, a *mise-en-scène* é resultado do processo de filmagem dos diretores e como tal trazem seu DNA nas obras. Assim, ela diz respeito a utilização de todos os elementos diante da câmera. A concepção do próprio Bordwell (2008) a respeito da *mise-en-scène* diz que:

O essencial sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos incluíam o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado (BORDWELL, 2008, p. 26).

Partindo dessa premissa apontada pelo autor, a *mise-en-scène* tem também a função operativa de reduzir os esforços a serem empenhados no momento da montagem, tanto porque o diretor possui o controle da maioria dos elementos que constituíram os planos e sequência de cada filme, como também, sem alguns casos, em dar a tônica à encenação/balé dos atores.

Nesse ponto voltar à *Má Educação*, traz tanto das próprias características do Almodóvar, quanto de Enrique Goded, um dos protagonistas do filme e que é diretor de cinema. Goded, não apenas é responsável pela roteirização da história que ele recebe de Ignácio, como também a dirige. Em certo ponto da narrativa, Angél (irmão impostor de Ignácio) diz querer interpretar Zahara, a personagem principal da história, ao que Enrique nega.

Do ponto de vista técnico cinematográfico, Enrique, ao negar o papel de Zahara a Angél, em um primeiro momento, indica o seu controle sobre a obra. Nas condições em que a narrativa transcorre, Angél não seria a melhor escolha. Mas indica já aquilo do qual a filme fala de forma mais proeminente: performatividade.

Angél com o corpo minimamente musculoso não entregaria a contento a feminilidade que Zahara precisa. Nesse ponto, para Angél, a discussão está voltada apenas para uma perda de peso, que ele está disposto a buscar para alcançar o sucesso que almeja. Aqui, a feminilidade, considerada durante muito tempo como natural das mulheres deixa de ser uma característica essencializante e volta-se para uma performance: um conjunto de práticas reiteradas e reafirmadas o tempo todo a ponto de parecerem naturais (BUTLER, 2015).

Enquanto Goded se esforça para manter no seu filme uma certa coesão, mesmo que ele não esteja livre de certos preconceitos e postulados de uma heterossexualidade compulsória. Pedro Almodóvar, incrementa, via montagem a sua *Má Educação*.

Se a *mise-en-scène* dá o tom de cada um dos planos de um filme, a montagem é que possibilita a significação desses planos juntos para a criação de uma linha que faça sentido pros espectadores.



O destaque prático da montagem é um recurso fílmico que inegavelmente é descoberto e, salvo raras exceções, melhor trabalhado, no seu sentido prático, pelos norte-americanos. Tal qual Griffith, outros diretores conseguiram através da montagem criar diversas obras que inspiraram outros artistas na concepção de seus filmes. Há também de se destacar que no campo teórico e ideológico os melhores trabalhos ficam por conta dos soviéticos, principalmente Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Sendo que na primeira escola a montagem surge como um processo responsável por juntar as cenas na construção de uma narrativa, já no que tange à escola soviética ela é enunciada como o processo capaz de dar sentido a essas cenas, e não apenas construir uma narrativa.

Os roteiros fílmicos são construídos com base em diversas sequências, que posteriormente são esmiuçadas em cenas, que então são constituídas com base em diversos planos filmados sob diversas angulações. Falando assim é difícil compreender que no final, todo esse processo vai passar pelo cristalino do espectador num espaço de tempo de poucos segundos, mas de fato o é. A montagem que é o processo responsável por dar sentido e juntar todos esses pontos para que então o filme tenha significado no final, além disso, ela tem “o objetivo de mostrar o desenvolvimento da cena como se fosse a relevo, conduzindo a atenção do espectador para este elemento, depois para aquele outro em separado” (XAVIER, 1983, p. 59).

A montagem é, portanto, a organização discursiva de acontecimentos ou ideias através da escolha e combinação dos planos, tendo em vista determinados propósitos e efeitos discursivos, sejam eles retóricos, dramáticos, éticos ou estéticos. Trata-se, pois, de dar às imagens, ao juntá-las, um significado que isoladamente não possuem (...) A montagem consiste, então, na criação de relações de um plano com os seguintes e/ou os anteriores, seja de que tipo for essa relação – de coordenação, de contraste, de contiguidade, de oposição, de semelhança, de implicação, de continuidade, por exemplo –, criando diversas modalidades de sentido: metáforas, sinédoques, repetições, hipérboles, elipses, entre outras (...) procurando compreender, caracterizar, explicar ou resolver problemas específicos colocados pela própria condição tecnológica do cinema enquanto forma de expressão, a qual tem necessariamente implicações estéticas: como associar duas imagens frequentemente de natureza completamente heterogênea numa totalidade de sentido pleno, consistente e efetivo (NOGUEIRA, 2010, p. 94-95)

É através da montagem que os diretores e os roteiristas conseguem criar um direcionamento não somente para o filme, mas também para o espectador. Sob as suas engrenagens os elementos filmados surgem na tela para confundir, esconder, adiantar, esclarecer (e muito mais), dando aos espectadores apenas aquilo que eles precisam e no momento exato para que a história seja legível. Nesse sentido, através do processo de filmagem e, sobretudo, da montagem, a câmera serve como um substituto, inerente às produções, ao olhar do espectador, a qual suas mudanças são reféns do mesmo funcionamento dos olhos do



espectador. Essa capacidade de direcionamento e de dirigir a atenção do espectador para os momentos que aprouverem aos diretores é seu formato primário de trabalho, mas não o único.

O processo de montagem influi em como o cinema é produzido e mais ainda em como ele é visto pelos espectadores. Através do processo de junção dos planos a montagem cria na tela o desenrolar das cenas conforme as necessidades e desejos do diretor, assim, um dos primeiros elementos fílmicos em que a montagem influi diz respeito ao tempo fílmico.

Esse é um outro ponto em que *Má Educação* merece destaque. O filme é montado para conter uma história dentro da história. Nesse *inception*, os personagens se desenvolvem e aquilo que sabemos muda conforme as próprias indicações de Almodóvar.

No começo da narrativa temos Enrique Goded, diretor premiado de cinema, recortando notícias absurdas para a criação de um novo roteiro. Não só o nome é uma homenagem à um dos mais proeminentes diretores da Nouvelle Vague française, Jean Luc-Godard, como a história recortada (de um motociclista que morre congelado em cima da moto) assemelha-se com a história de *Acosado* (filme dirigido por Godard).

Enquanto ainda conversa com Martin, seu assistente de direção, Goded recebe a visita de Ignácio Rodrigues, um colega que havia frequentado a escola católica para meninos ainda na infância. Embora muito diferente do menino por quem foi apaixonado, Goded resolve dar a atenção necessária ao antigo colega que, além de lhe pedir um emprego porque havia se tornado um ator, deixa-lhe um relato quase autobiográfico sobre a infância dos dois na escola eclesiástica. Até esse momento a tela do filme é mostrada em 21:9, conforme imagem abaixo.

Imagem 2: Enrique e Angel conversam



Fonte: Screenshot de *Má Educação* (da autoria da pesquisa, 2019)

Após conversar com Goded e entregar-lhe o relato Angel é convidado a deixar o escritório para que Goded volte ao trabalho. Uma vez em casa, o diretor vai ler a *A Visita*,



escrita por Ignácio. Já no começo da nova narrativa os espectadores são levados ao passado para conhecer Zahara, a travesti que Ignácio se tornou. Aqui, não só parte da história é contada em voz off, como também Almodóvar cria, a partir do formato da tela um espaço só dela, a partir da tela em formato 16:9, conforme imagem abaixo.

Imagem 3: Zahara



Fonte: Screenshot de *Má Educação* (da autoria da pesquisa, 2019)

O tempo se dobra em si mesmo nesse momento da história, mas também o espaço da tela, o espaço diegético. Nos momentos em que ela aparece o espaço que ela tem é só seu e não apenas serve como uma busca própria e particular como também é uma subversão das convenções das próprias constituições dos sujeitos, dos seus corpos e das suas sexualidades. Daí que nos é eminente a figura da heterotopia proposta por Foucault (2015).

3 ZAHARA, IGNÁCIO E ANGEL A SOBREPOSIÇÃO HETEROTÓPICA

Em *As Palavras e as Coisas* (1999), Michel Foucault busca uma imagem muito particular para lhe dar base: é uma enciclopédia chinesa presente em um texto de Borges cuja principal característica é a forma como caracteriza os animais em pertencentes ao imperador, mas também os que se agitam como louros, os que a bilha, os que parecem moscas de longe, os cães em liberdades e afins.

A classificação apontada não só provoca o riso em Foucault, como também “todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro” (FOUCAULT, 1999, p. VIII).

É partir desse ponto que a obra se propõe a estudar certas coisas que, presentes na



linguagem, não possuem classificações ou que mesmo que presente em um mundo imaginário e fictício são facilmente localizáveis. Para ele, se não se escondesse na “profundeza de algum poder estranho” tal possibilidade sequer estaria presente em alguma parte dessa classificação, “se não se esgueirasse em todo o espaço vazio, em todo o branco intersticial que separa os seres uns dos outros” (FOUCAULT, 1999, p. IX), cujo cerne, estaria “não na vizinhança das coisas, [mas no] lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se” (FOUCAULT, 1999, p. XI).

É a partir das leituras de Foucault do texto de Borges que temos a percepção necessária a respeito de um corpo subversivo, um corpo estranho, o corpo de Zahara. Por meio dessa leitura que podemos, pelo menos inicialmente, percebê-lo como um espaço heterotópico, isso porque,

Talvez no seu rastro [do texto de Borges] nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar o fragmento de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*; e importa entender essa palavra no sentido mais próximo de sua etimologia: as coisas aí são ‘deitadas’, ‘colocadas’, ‘dispostas’ em lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontra-lhes um espaço de acolhimento, definir por baixo de umas e outras um *lugar-comum* (FOUCAULT, 1999, p. XI-XII, grifo do autor).

Para Foucault (1999) os lugares na sociedade estão entre as utopias e as heterotopias. Enquanto as primeiras dizem respeito a uma série de lugares que não tem lugar real e que desabrocham a partir de maravilhosos espaços, fornecendo à imaginação conteúdos, ainda que de acessos fugidios, as heterotopias inquietam, porque “solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’”, ou seja, arruinam a aquilo que “autoriza ‘manter juntos’ (...) as palavras e as coisas” (FOUCAULT, 1999, p. XIII).

Enquanto a sociedade estabelece uma (hétero) normatividade, uma utopia impossível para organização dos corpos, sexos, sexualidades; o corpo de Zahara se instaura e se constrói além desses campos de organização, fora desses espaços de significação nos fazendo pensar tanto em algo outrora impensável, quanto também na ordem utópica que se reitera.

Ainda segundo Foucault (1999, p. XIII), “as heterotopias (...) dessecam o propósito, estacam as palavras nelas próprias, contestam desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases”, em suma, desbancam a ordem estabelecida, contestam suas possibilidades, desfazem mitos e desnaturalizam ações.

Zahara na trama instaura tanto uma nova gramática para o corpo, sendo uma travesti o centro entre um corpo masculino e feminino quanto cria uma nova narrativa que os espectadores não sabem se trata-se de um personagem real da trama ou uma ficção criada por Ignácio Rodrigues em “A Visita”. Não obstante é a partir do seu ponto de vista que a sua infância é contada.



Na narrativa, Zahara é personagem da trama de *A Visita*, escrita por Ignácio Rodrigues. Ignácio Rodrigues é o colega da infância na escola católica por quem Enrique Goded se apaixonou. Quando adultos, Ignácio é uma travesti viciada em heroína que morre após uma dose de heroína de pureza assina comprada pelo irmão, Juan. Juan então usurpa o lugar do irmão, apresenta-se a Enrique como sendo Inácio e quer ser chamado pelo nome artístico Angél.

Nesse emaranhado, Zahara *à priori*, é tanto homem como mulher e pode ser tanto o próprio Ignácio, quanto Angél, quanto um personagem fictício. As duas histórias se cruzam a partir de um ponto de sem volta. Zahara contesta, desde a raiz qualquer possibilidade de gramática, ela exprime “experiências nuas da ordem e de seus modos de ser” (FOUCAULT, 1999, p. XVIII).

A experimentação de Zahara, indica no que tange às sexualidades, aos corpos e às sexualidades, uma estratégia que a separa de tudo aquilo que ela aparenta ser, devindo outra. Ela contraria tanto as suas determinações biológicas e sociais (sendo uma travesti), quanto a ordem da própria narrativa fílmica, sua linguagem e também o espaço disponível na tela.

Zahara escapa à própria objetivação histórica, descola para si e para os espectadores as convenções tanto daquilo que se espera que seja como também a “relação singularizada, recusando os universais e a generalização – que se torna possível acessar seu movimento de constituição” (SANTOS, 2011, p. 26).

E para a experimentação é necessário, segundo Foucault, uma espécie de ontologia história dos sujeitos por si mesmo, uma busca por conhecer como se dá sua constituição de sujeito do saber imersos em relações de poder e que estão, portanto, imersos em processos éticos próprios para com suas ações. Essa ontologia histórica deve ser vista como sendo "uma atitude, um *ethos*, uma via filosófica em que a crítica do que somos é simultaneamente análise histórica dos limites que nos são colocadas e prova de sua ultrapassagem possível" (FOUCAULT, 2005, p. 351).

É por meio dessa experimentação, estabelecida em um plano ético que se estabelecem formas também de não ser mais, de deixar de ser. O que percebemos, com a ajuda de Santos (2011), é que por meio desses processos há uma ultrapassagem possível, que inaugura, uma estética da existência e formas totalmente outras de multiplicidade que indicam,

A própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são hecceidades (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempo, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o



rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 8).

Em suma, são essas linhas das mais variadas formas, essa não unidade e produção incessante de multiplicidade que promovem esses novos territórios e graus de desterritorialização. E é nessa desterritorialização que se encontra também em imanência as heterotopias corporais que aqui tratamos. Nessa saída do lugar e no estabelecimento de novos espaços que a nossa sociedade (bem como os sujeitos que nela habitam) instauram e dão formas à vida e experimentações outras, pautadas em processos éticos e estéticos que escapam aos diagramas e a processos morais.

Esses lugares, que são criados pela cultura, surgem porque a vida acontece fora da folha de papel, da delimitação de um projeto geométrico. A vida só acontece em um espaço recortado, matizado, cheio de particularidades. Esse espaço pode ser entendido sob a perspectiva inicial referente à espaços arquitetônicos e geográficos (conforme proposto por Foucault, 2013) ou como um empréstimo ao objeto desse trabalho ao corpo, já que “O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo” (FOUCAULT, 2013, p. 14).

3.1 A linha de cruzamento: queer e performatividades

Até aqui a história do filme pode ter parecido confusa. Teoria e análise se sobrepõem e criam novas perspectivas, instituem-se juntas como uma própria heterotopia, uma contestação das dimensões entre aquilo que é visto e o que se fala sobre. Intencionalmente propomos em contar a história de fragmentos por três fatores principais: primeiro que assim ela revela apenas parte dos fatos e não se mantém a partir de uma linha cronológica, mas antes como uma espiral em que começos e fins se fundem; segundo porque as performatividades são assim, um conjunto de atos que se reiteram, mas também que podem (e devem) ser verificados, reestruturados, reescritos e sempre ressignificados; por último, o corpo de Zahara e dos indivíduos que a interpretam/inspiram (Angél e Ignácio), é per si um corpo não-linear, um corpo que não tem lugar ou ordem, mas antes vive no caminho.

O que entendemos por queer, é uma proposição dos sujeitos queers como uma resistência ao apropriar-se orgulhosamente de um termo que era tido, em meados de 1980, como um xingamento. Sua proposição é ir contra ao “conjunto de instituições tanto linguísticas como



médicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homem ou corpos-mulher”, algo que Paul B. Preciado intitula como “heteronormatividade” (PRECIADO, 2014, p. 28).

Partido destes postulados, o que Miskolci (2009, p. 161) conclui é que o “*queer* lida com sujeitos sem alternativa passada nem localização presente, daí frases como ‘estamos em toda parte’ ou ‘estranhos internos à sociedade’ que demonstram paradoxo de presença e invisibilidade, internalidade e exclusão”.

Via sexualidade, enquanto prática subjetivante, esses sujeitos que constroem suas próprias práticas de si e suas formas de performatividade irão transpor as linhas do dispositivo, atuando e efetivando sobre si mesmo. Acreditamos que é por meio dessa subversão que esses sujeitos estão criando novos espaços, espaços nunca habitados, mas que são construídos por um processo constante de performatividade, ou seja, atos reiterativos e situacionais que ora mantém a norma ora a subvertem (BUTLER, 2000).

O que os sujeitos *queers* fazem é criar um lugar nas fronteiras na sociedade, já que eles não possuem lugar de pertencimento. Esse novo lugar é fluído, os cárceres da performatividade heteronormativa já não são convincentes o suficiente para esses sujeitos. O ser *queer* está para além do gay, ele não tenta criar uma emulação do hétero ou assume uma identidade supostamente normativa do gay, ele está no trânsito, no constante processo entre ser homem e ser mulher, independente do seu órgão sexual e da sua configuração corporal.

Também não podemos considerar essa experiência (e o termo) *queer* apenas como um agrupador de várias outras experiências fragmentárias, como é o caso do gay, bissexual, travestis, transexuais, interssexos, lésbicas e afins. É preciso tê-lo em mente como um conjunto de saberes subalternos e também um movimento político que se coloca para além das convenções epistemológicas e das relações de poder e de saber e das normas sexuadas e generificadas, ou seja, é também uma heterotopia, que se constitui enquanto um fora da ordem e além dela.

A proposta, intencional ou não, é estar no entremeio, no entre-lugar. Sua performatividade e a mistura dos dois sexos/gêneros estabelecidos são os fatores que os regem. Gamson (2002) aponta que os sujeitos *queers*, como instituidores e possuidores de uma postura de resistência contra a generalização constante das sociedades, assim, são indivíduos que produzem uma diferença, diferença essa que não se cristaliza, se finda, pelo contrário.

Para esses sujeitos, segundo Guacira Louro (2004, p. 13-15), “não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que são dadas no trajeto” é na “viagem” e na transformação que vão sendo determinadas “o corpo, o ‘caráter’, a identidade, o modo de ser e estar... Suas transformações vão além das alterações na superfície



da pele, do envelhecimento, da aquisição de novas formas de ver o mundo, as pessoas e as coisas”. Suas propostas e respostas estão além e aquém de uma invocação linguística, discursiva e performativa. Seus atos, cuidados, práticas de si e performatividades estão antes relacionadas a seus próprios processos éticos e não a estabelecimentos morais e heteronormativos.

Nesse sentido, o que o *queer* faz é performativizar esse sexo/gênero por meio do corpo, esse corpo no trânsito constante entre uma parte e outra dessas normas instauradas, em uma luta agonística constante pela sua própria estética da existência. É por meio desses processos de performatividade do seu corpo e sexo/gênero (e no exercício da sua própria sexualidade) que esses sujeitos, ao performar sua existência esteticamente, instauram suas heterotopias e também suas formas próprias de serem vistos na sociedade em que estão inseridos.

Essa possibilidade de subversão, dada a construção história do corpo e também do gênero, que possibilita uma corporificação, ou seja, “uma maneira de ir fazendo, dramatizando e reproduzindo uma situação histórica”, que viabiliza esse “conjunto de estratégias” e estabelece, uma “estética da existência” (BUTLER, 1990, p. 299, [tradução nossa]).

Essas hipóteses de resistência, apontadas (em maior ou menor grau nas suas relações com o corpo/sexo/gênero) por Foucault (1979, 2015, 2004), por Butler (2003) e também recuperadas por Preciado (2014), indicam que o corpo não é passivamente um lugar onde se inscrevem os códigos culturais e sociais da performance de gênero, afinal, existem sujeitos que subvertem as inscrições inaugurando novas formas de se fazer e de ser, mas que o corpo é político.

Butler coloca dois exemplos para justificar seu argumento. Para ela, a emulação da *drag queen* às práticas e ações femininas em sua performance, denunciam que o comportamento não é natural, mas aprendido (BUTLER, 2003) e também que a travesti desafia pelo menos as marcas e determinações entre aparência e realidade das convenções de corpo/sexo/gênero e suas identidades (BUTLER, 1990). Isso fica ainda mais explícito quando ela menciona que o gênero de uma travesti é “tão completamente real como o de qualquer pessoa cuja performance cumpre com as expectativas sociais”¹ (BUTLER, 1990, p. 300, [tradução nossa]).

Voltemos aos personagens. Zahara é uma ficção dentro de uma ficção. Seu espaço é outro, suas práticas de si denotam alguém que precisa roubar pra sobreviver, mas também está pronta a ajudar aqueles que precisam. Zahara existe para contrar a história de Ignácio. É por sua voz, na sua vingança, do seu ponto de vista que ela conta como foi, quando criança, violentada pelo Padre Manolo em troca de poder viver o seu amor com Enrique.

¹ Texto original: Desde luego, el género del travesti es tan completamente real como el de cualquier persona cuya performance cumple con las expectativas sociales (BUTLER, 1990, p. 300).



Nesse espaço novo, criado por Almodóvar, de uma história dentro da história é a ordem é repensada. A linearidade da narrativa se dissipa para dar vez ao trânsito de Zahara em encenar e performatizar a vida como quem canta, o tempo inteiro, *quizas, quizas, quizas*.

Ignácio, que quando criança é violentado pelo Padre Manolo, continua a criar suas próprias ficções, suas próprias narrativas. É das teclas da máquina de datilografar que ele escreve aquilo que ele almeja viver. É também na escrita que ele encontra a sua libertação. Sua história, “A visita” narra a violência sofrida, mas também é a moeda de troca para chantagear o Padre Manolo, agora Sr. Berenguer e funcionário de uma editora. Publicar a história não é seu objetivo principal quando ele entra em contato com a editora, mas sim, receber do Padre Manolo (agora o Sr. Berenguer) um ressarcimento financeiro que servirá para “arrumar o corpo” e se internar numa clínica de reabilitação para viciados em heroína.

Angél, por sua vez, é Juan, irmão de Ignácio. O adolescente que foi incumbido pela mãe de cuidar dele e ajudá-lo na ineficiente função de abandonar o vício. Juan escolhe chamar-se Angél por considera-lo um nome artístico de maior peso. Aluno da escola de artes dramáticas, ele incita nos espectadores a confusão de saber quem ele é, até porque ele é aquilo que ele precisa ser no momento específico. Suas práticas de si e performances são contingências: do irmão ao amante, da drag queen ao ator, do falsário ao ator de sucesso. Angél, subverte as ordens de ficção e realidade, mentira e verdade, mas também do que é ser gay ou bi ou hétero. Ele é o que precisa ser!

Padre Manolo, ao seu tempo, é o fio de onde começa toda a história. Sua performance eclesiástica serve como um alerta de Almodóvar às práticas da igreja – um dos dispositivos reguladores da sexualidade – e indica uma liberação da culpa, questionando as ordens e os discursos estabelecidos, com base na culpa, do que é certo ou errado. Quando Sr. Berenguer, ele não abandona sua sexualidade conflitante, mesmo casado e pai, apaixonou-se por Angél e com ele vive um relacionamento que termina na cumplicidade dos dois para matar Ignácio.

Por último, Enrique Goded é o fio solto do romance, mas que o atravessa. Sua história começa na infância com o amor de Ignácio e termina na descoberta da morte do amado. As histórias absurdas que ele recorta de jornal para criar filmes não ultrapassam em nada a sua própria história. Sua performance ainda mantém indícios de uma heterossexualidade que ele não viveu, como por exemplo ao apontar que Angél não interpretar Zahara por ser homem, porém essas mesmas performances são reestabelecidas no decorrer da trama e das experimentações que ele propõe. Ele, talvez uma cópia autobiográfica de Almodóvar, é como a mulher de uma história que ele coleta no jornal, está sempre pronto a se abraçar, sem reclamar, com os crocodilos que lhe devoram.



4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Má Educação é um filme de espaços. Espaços, como tais, denotam uma certa proximidade que alguém tem de uma localização. O filme indica um acerto de contas de Almodóvar com a infância católica. Autobiográfico ou não, o filme enche-se de personagens que são comuns, mas distantes da realidade da maioria das pessoas.

O jogo que o diretor faz na tela, na ordem das narrativas, na construção do texto não são tão comumente usados. Intencional ou não, ele incita nos espectadores um estranhamento da obra, mas também um estranhamento do mundo circunvizinho. O filme noir, como ele é classificado no site da produtora (El Deseo), está longe de ser cheio de sangue, de tensão e/ou de corrida policial. Antes, caracteriza-se por buscas: de Enrique de poder viver o amor do passado; de Ignácio de se tornar bonita e o que quer ser; de Angél pelo sucesso profissional; do Padre Manolo por poder viver livremente sua homossexualidade.

A busca, enquanto um caminho é o trânsito que começa no corpo como ponto zero. Um corpo que é marcado de diversas formas pelos discursos, mas também pela instituição de performatividades. Em todos os casos, todos os corpos da trama não condizem com as inscrições que lhes são próprias. Eles reconstróem suas próprias práticas e com isso as nossas expectativas. As identidades são dinamitadas e só o que importa é a ação que está acontecendo.

Por fim, a história dentro da história funciona como o palimpsesto da ordem, das performatividades e da própria narrativa. Elas são raspadas e lavadas para receber uma coisa nova, uma nova história. A genialidade está nas camadas mais profundas e, assim como o palimpsesto de Arquimedes, a inscrição da religião não será suficiente para esconder a existência desses sujeitos.

REFERÊNCIAS

ALMODÓVAR, Pedro. ALMODÓVAR, Augustín. **A lei do desejo**. Filme. Produção de Augustín Almodóvar, direção de Pedro Almodóvar. Espanha, El Deseo, 2004. DVD, 106 min. Drama. Estéreo.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

BUTLER, J. Actos performativos y contitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. In: CASE, S. E. (ed.). **Performing feminism**: Feminist Critical Theory and Theatre. Baltimore: John Hopkins University Press, 1990



- BUTLER, J. *Corpos que importam e os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, G. L. (org.) **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003
- BUTLER, J. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015
- DELEUZE, G; GUATARRI, F. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- FOUCAULT, M. **O corpo utópico | As heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013
- FOUCAULT, M. O Que São as Luzes? In: _____ **Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Editora Forense Universitária, 2005.
- GAMSON, J. Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Um extraño dilema. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidade transgressoras**. Una Antologia de estúdios queer. Barcelona: Icaria editorial, 2002.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.
- LOURO, G. **Um corpo estanho**. Ensaaios sobre a sexualidade e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004
- MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>. Acesso em: 31 de março de 2017
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem**. Covilhã: Licros LabCom, 2010.
- PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 Edições, 2014
- SANTOS, A. R. S. **Heterotopias Menores: delirando a vida como obra de arte**. 2011. 148p. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_140f007d5704524bc000611ac0173136. Acesso em: 25 de outubro de 2016.
- XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.