

## Subversões em *La mala educación*

Antón Castro Míguez (acmiguez@hotmail.com)

(<http://lattes.cnpq.br/6829358449068280>)

### INTRODUÇÃO

Partindo do pressuposto de Stuart Hall de que a identidade do sujeito pós-moderno não é fixa, essencial ou permanente, mas formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais o sujeito é representado nos sistemas culturais que o rodeiam (HALL, 2006), em nosso trabalho pretendemos analisar como a homossexualidade e a afetividade são representadas no cinema de Pedro Almodóvar, em especial no longa-metragem *La mala educación* (2004). Para tanto, empregaremos os pressupostos teóricos dos estudos *queer*, produtivos à hora de analisar algumas questões para as quais se abre o discurso fílmico do realizador espanhol: as representações de gênero e de sexualidade, a subversão do senso-comum e do discurso dominante, a resistência política aos discursos normalizadores, à heteronormatividade e à hegemonia cultural no campo das visualidades, e a própria problematização do gênero fílmico no qual se inscreve sua obra.

### TEORIA QUEER

Há uma certa dificuldade em se traduzir o termo *queer* para outras línguas. Em inglês, significa estranho, esquisito, torcido, anormal. Como nos lembra Sedgwick (*apud* SALIH, 2012, p. 19), o termo *queer* vem da raiz indolatina *torquere*, que significa “torcer” e do inglês *athwart* (“através de”), e se opõe a *straight*, que significa “reto”, “normal”. *Queer* era (e continua sendo) empregado de modo pejorativo, como termo de estigmatização, em referência aos anormais, àquelas e àqueles que escapam da normalidade, os abjetos, os excluídos, sempre instituindo a culpa e a vergonha. Além disso, aproveitando-se do outro significado, o de “estranho”, o termo *queer* funciona como uma declaração política de que o objetivo da teoria queer é o de complicar a questão da identidade sexual e, indiretamente, também a questão da

identidade cultural e social. Através da “estranheza”, quer-se perturbar a tranquilidade da “normalidade”. (SILVA, 2000, p. 109).

Como teoria, o queer se desenvolveu nos anos 1990, influenciado pelas teorias pós-estruturalistas e psicanalíticas e pelos estudos feministas, gays e lésbicos que orientavam a investigação que já se vinha fazendo sobre a categoria do sujeito (SALIH, 2012, p. 19) e surgiu, como destaca Miskolci, “como um impulso crítico em relação à ordem sexual contemporânea, possivelmente associado à contracultura e às demandas daqueles que, na década de 1960 eram chamados de novos movimentos sociais” (MISKOLCI, 2012, p. 21), a saber: o movimento negro, a segunda onda do feminismo e os movimentos das classes operárias.

Seus expoentes são Judith Butler, Eve Sedgwick, Donna Haraway e Teresa de Lauretis, entre outros, cujas pesquisas e estudos partiam dos conceitos de sexo, sexualidade e gênero tomados das teorias feministas, dos estudos gays e lésbicos e, principalmente, das leituras de Michel Foucault e da teórica feminista Monique Wittig, para operar uma desconstrução das políticas de identidades que problematizasse as operações discursivas fundadas em uma normalidade sexual e em uma cultura disciplinadora, nas quais o corpo ganhava inteligibilidade apenas dentro de uma realidade supostamente natural. Nesse sentido, ao denunciar a decadência do sistema tradicional do sujeito e questionar, inclusive, o que é a subjetividade, pode-se dizer que a Teoria Queer é um movimento pós-identitário, pós-feminista e pós-gay (SIERRA GONZÁLEZ, 2008).

Costuma-se associar a origem do termo Teoria Queer a Teresa de Lauretis, que o emprega pela primeira vez em um artigo publicado em 1991 na revista *Differences*, em que defende a descontinuidade das formas de afetividades e sexualidades, mas que acaba abandonando-o, por julgar que o termo se esvaziara de seu sentido político. Entretanto, é com a publicação, em 1990, de *Problemas de gênero: o feminismo e a subversão da identidade* (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*), de Judith Butler, que a Teoria Queer começará a ganhar relevância no meio acadêmico. Partindo das leituras de Foucault, Beauvoir, Wittig, Freud e Lacan, principalmente, Butler mostrará a inconsistência dos pressupostos naturalistas da matriz heterossexual, questionando/problematizando/desconstruindo a sexualidade fundada em binarismos (heterossexual/homossexual):

*Gender Trouble* põe em questão a categoria do sujeito, na medida em que Butler se envolve numa crítica genealógica que analisa as condições da emergência do sujeito no discurso. Em suas discussões da homossexualidade e da heterossexualidade e suas mútuas construções dentro da lei, Butler coloca em ação teorias psicanalíticas, foucaultianas e feministas. As identidades heterossexuais são construídas em relação ao seu “Outro” homossexual, que é visto como abjeto, mas os heterossexuais melancólicos são assombrados pelos rastros desse “Outro” que nunca se torna definitivamente ou completamente abjeto. Isso significa que as identidades não são absolutamente tão héteros, legítimas ou únicas quanto aparentam, e podem subversivamente ser trabalhadas a contrapelo, a fim de revelar a natureza instável e ressignificável de todas as identidades de gênero (SALIH, 2012, p. 101).

O *queer*, além de teoria, também foi um movimento social que surgiu nos Estados Unidos na década de 1980 (*Act Up* e *Nation Queer* foram os de maior representatividade), como resposta à exclusão daquelas e daqueles que não se encaixavam nos modelos de normalidade impostos (sob os quais se construía, inclusive, uma nova identidade gay estadunidense, composta, basicamente, por homens brancos de classe média, de alta instrução e poder aquisitivo, que buscavam construir uma imagem de respeitabilidade e normalidade na sociedade). É nestes termos que se pode considerar o *queer* como um movimento pós-gay (MISKOLCI, 2012; SIERRA GONZÁLEZ, 2008).

Nesse sentido, tanto a teoria como o movimento *queer* posicionam-se críticos a tudo o que se entende como natural e inalterável e põem de manifesto que o corpo é um campo de batalha no qual também se inscrevem as marcas de poder (SIERRA GONZÁLEZ, 2008).

Influenciada pelo pós-estruturalismo, principalmente pelas ideias de Foucault, segundo as quais a heterossexualidade serve como modelo de uma tecnologia complexa (biopolítica) destinada a produzir corpos heterossexuais, Butler postulará que não há sexo natural, porque qualquer aproximação a essa categoria só se dá através da cultura e da linguagem, e que a natureza, por sua vez, não é descritiva, mas prescritiva. É nessas bases em que Butler construirá sua teoria, apropriando-se do termo de Austin sobre a performatividade, a paródia e o drag (SALIH, 2012).

Em seu sentido político, o *queer* rejeita as ideias essencialistas e entende as identidades como contínuos em constante mudança, e só uma

prática crítica, operada por sujeitos situados no espaço da resistência e da dissidência, pode levar efetivamente a transformações (SIERRA GONZÁLEZ, 2008).

## **SUBVERTENDO IDENTIDADE E GÊNERO**

Como vimos, o *queer* reside na resistência a tudo o que se considera normal e propõe um novo espaço no qual se possam problematizar as consolidações normativas de gênero, identidade e sexualidade, um novo lugar em que se possa olhar o supostamente não convencional de outro modo.

No caso de *La mala educación*, a subversão ao normatizado encontra-se na própria problematização do gênero fílmico escolhido por Almodóvar para contar sua história, o filme *noir* (BONATTO, 2008), cujo personagem mais destacado é a *femme fatale*, que, no longa do diretor, será representada por um homem, Juan/Ángel (interpretado por Gael García Bernal), jovem sedutor, frio e sem escrúpulos, que não encontrará limites para satisfazer seus desejos de fama e sucesso como ator. Se a *femme fatale* do cinema *noir* clássico e do novo cinema *noir* dos anos 1980 e 1990 representava a fantasia da mulher fálica, masculinizada, que poderia ser “domada”, pois, no fundo, escondia um “bom coração”, em *La mala educación*, Almodóvar, ao representá-la na figura de um homem, subverte, não o modelo, mas a fantasia que este modelo provocava. Juan/Ángel é dominado sexualmente por Enrique – e também pelo Senhor Berenguer, ex-Padre Manolo –, mas só revela bondade travestido de Zahara, em cena comovente em que reencontra seu antigo amor do colégio e desiste de roubar-lhe a moto, deixando-lhe, inclusive, algum dinheiro. Mas Zahara é falsa, é Juan/Ángel travestido de mulher. Inclusive, em sua apresentação no cassino, em performance a la Sara Montiel, seu vestido, que imita uma segunda pele, tem seios e púbis igualmente falsos. Mas Juan, em essência, mesmo imitando uma mulher, não deseja sê-lo, e ao submeter-se ao jogo sexual de Enrique, é, potencialmente, capaz de invertê-lo, e o dominado pode vir a ser o dominador, afinal, as identidades, como postula a Teoria Queer, não são fixas, podendo a qualquer momento ser desestabilizadas.

A subversão está, também, na própria crítica anticlerical que há no filme. Se por um lado se narra a perversão do Padre Manolo em seu assédio a Ignacio criança, no tempo em que este estudava no colégio salesiano, o que

por si só deveria horrorizar o espectador, o narrado acaba sendo subvertido pelas imagens, que nos mostram a eloquência de um desejo irrefreável e, por isso mesmo, até desculpável (BONNATO, 2008, p. 4). Em dois momentos, isso fica bastante evidente. No acampamento, na cena em que Ignacio interpreta *Moon river*, o olhar do padre revela desejo e paixão genuínos, até comovedores, de certa forma. O mesmo ocorre por ocasião da homenagem preparada pelo Padre José para o Dia do Padre Diretor, em que vemos a Padre Manolo extasiado e enlanguescido diante de Ignacio quando este interpreta de forma performática *Jardinero*. Ou seja, se a narrativa nos leva pelo caminho da crítica, as imagens nos subvertem e nos levam a outra senda, talvez a da identificação (ou seja, o filme desdiz com as imagens o que diz com a narração), sem com isso deixar de marcar o contraste e a distância que há entre o desejo condenável do padre pelo aluno e o amor puro e sensual de Ignacio e Enrique ainda crianças. Talvez não seja uma crítica ao caráter espiritual da Igreja, o próprio Almodóvar o declarou em muitas ocasiões, mas ao aparato performático dessa instituição, também subvertido no filme, quando se aproxima a performance de Ignacio na interpretação de *Jardinero* à de Zahara em sua imitação de Sara Montiel, ou quando nos mostra que o êxtase que vemos estampado no rosto do padre não é produzido pelo ritual litúrgico, mas pela performance do menino cantor, seu objeto de desejo, desejo este que não pode ser plenamente satisfeito, já que existe um terceiro, Enrique, configurando um triângulo amoroso que, no filme, será triplicado, o que subverte qualquer possibilidade de realização amorosa: no primeiro triângulo temos a Padre Manolo, Ignacio e Enrique; no segundo, ao Senhor Berenguer, Juan e Ignacio; e no terceiro, ao Senhor Berenguer, Juan e Enrique. Aliás, a subversão aqui não reside na impossibilidade de realização do amor homossexual, senão na impossibilidade de plenitude de qualquer relação amorosa em que haja a presença de um terceiro ou relações de apoderamento desiguais.

Até o travestimento, que por si só já é uma subversão, também é subvertido no filme. Se o travestimento é um jogo performático no qual o modelo original seria o corpo feminino, o travestimento de Juan/Ángel tem como modelo original o corpo travestido de Ignacio. Num jogo de duplos, em que personagens da realidade da narrativa fílmica se duplicam na ficção do filme que está sendo rodado dentro do próprio filme (homenagem e

metalinguagem, também presentes em outras obras do diretor), Ángel/Juan, ao se travestir de Zahara, não o faz para simular o que lhe falta – o corpo feminino –, como se observa no travestimento de Ignacio adulto, mas simplesmente pelo desejo de alavancar sua carreira, embora travestido de mulher resulte mais atraente e sedutor que seu modelo, Ignacio. É o hiper-real do hiper-real que lhe possibilita a Zahara/Ángel atributos muito mais acentuados que os das duas camadas de modelos – o do corpo travestido e o do corpo feminino.

## **SIMULAÇÕES E SIMULACROS: NARRATIVAS MULTIPLICADAS EM ESPELHO**

Mas não é só o gênero, o fílmico e o do sujeito, que é subvertido. O espelhamento e a multiplicidade também são estratégias de subversão. Em *La mala educación*, a narrativa fílmica se organiza em torno a múltiplas histórias que se ramificam e são relatadas a partir de algumas visitas e que se multiplicam como nos espelhos. No ano de 1980, Enrique Goded, jovem cineasta, recebe a visita de Ignacio Rodríguez, um antigo companheiro de colégio e seu primeiro amor, que lhe entrega um conto, “La visita”, parte inspirado no tempo em que ambos estudaram juntos, parte pura criação ficcional, que, segundo ele, poderá servir para o roteiro de seu próximo filme. O reencontro, que poderia ter sido mais caloroso, acaba resultando bastante constrangedor, pela insistência de Ignacio em ser chamado pelo seu nome artístico, Ángel Andrade, por ficar claro que este vinha em busca de trabalho como ator, e, principalmente, pelo fato de Enrique não reconhecer no visitante o jovem pelo qual se apaixonara quando ainda era criança. Após uma despedida não tão calorosa, Enrique, já em sua casa, decide ler o relato e se dá conta de que ali há um roteiro. Nesse momento, com a mudança de formato de tela e a voz em *off* de Enrique, inicia-se outra narrativa, na qual se relata o reencontro acidental de Ignacio – agora como o travesti Zahara – e Enrique Serrano, o duplo de Enrique Goded na ficção, em 1977, em um cassino. Volta-se à narrativa inicial, numa sobreposição de cenas que coincide com a leitura de Enrique. Volta-se novamente ao segundo nível narrativo, em que se relata a visita de Zahara ao Padre Manolo – seu professor de literatura da época do colégio e de quem fora vítima de abuso. Outro corte nos leva a um terceiro nível narrativo que coincide com a leitura do relato “La visita” pelo padre. Com

a voz em *off* de Ignacio criança, em *flashback*, narra-se a paixão que o padre sentia por Ignacio, com cenas ao mesmo tempo tocantes e constrangedoras. Uma sobreposição de cenas faz coincidir a leitura do Padre Manolo com a de Enrique Goded e volta-se ao segundo nível narrativo, em que Zahara lhe revela a Padre Manolo o motivo de sua visita: conseguir dinheiro para algumas intervenções estéticas e para sua desintoxicação. Outro corte mais nos leva de volta ao terceiro nível narrativo, em *flashback*, novamente com a voz em *off* de Ignacio criança, em que se relata a relação amorosa de Enrique e Ignacio, que, por sua vez, nos levará a mais um nível narrativo, desta vez, a partir da cena do filme *Esa mujer*, em que a personagem de Sara Montiel volta ao convento onde viveu seus primeiros anos de freira antes de que fosse estuprada por nativos em uma missão africana. Trata-se de mais uma visita: a da ex-freira à madre superiora. Um corte, com a sobreposição do rosto de Ignacio criança e de Ángel, leva-nos de volta ao primeiro nível de narração, com outra visita de Ángel/Ignacio a Enrique, desta vez mais calorosa, que acaba em discussão: Enrique, que continua sem reconhecer em Ángel/Ignacio seu primeiro amor, não aceita dar-lhe o papel de Zahara no filme que rodará a partir do relato “La visita”. Uma nova visita, desta vez à de Enrique Goded à mãe de Ignacio, acaba por revelar a morte de Ignacio ocorrida há três anos e a verdadeira identidade de Ángel – Juan, irmão mais novo de Ignacio. Durante a visita, a mãe de Ignacio lhe entrega uma carta de seu filho a Enrique, e a leitura da carta nos leva a um quarto nível narrativo, com a voz em *off* de Ignacio adulto, que termina com a imagem de Enrique, dormindo, com a carta de Ignacio ao lado de seu travesseiro, em uma cena praticamente idêntica à de Enrique Serrano com a carta de Zahara que aparece no segundo nível narrativo. Uma terceira visita de Ángel/Juan a Enrique dará início a um jogo sexual, do qual nem Enrique nem Ángel parecem de fato desfrutar. Um corte nos leva ao set de gravação de *La visita* e é neste momento em que se revela que o segundo nível narrativo é a gravação do filme. Temos então o desenlace da história que está sendo filmada, à qual Enrique decidira dar um final trágico com a morte de Zahara, cena esta que levará Ángel/Juan ao pranto. Uma nova visita, desta vez do Senhor Berenguer/Padre Manolo ao set de gravação, desencadeará um quinto nível de narração, com o relato do ex-padre sobre seu reencontro com Ignacio adulto, a paixão que começou a sentir por Juan, e como os dois planejaram e executaram a morte de Ignacio. Um corte nos traz

de novo ao set de gravação, com o desenlace da história: o rompimento de Enrique e Juan, a trajetória deste como ator, e o assassinato do Senhor Berenguer por Juan.

Esta narrativa múltipla, entrecortada, com idas e vindas, com cenas coincidentes, como que duplicadas em espelho, curto-circuita qualquer possibilidade do real, cujas referências ou se apagam ou se confundem, multiplicadas em espelho. Tomando o conceito de hiper-realidade de Jean Baudrillard (1991), o que temos no filme é a representação do mundo como cópia, ou melhor, como cópia da cópia, em simulações e simulacros que acabam apagando qualquer possibilidade de distinção do “real” na narrativa. Já não sabemos o que ou quem duplica o quê ou quem (como nos duplos – ou até triplos – dos personagens, nos diálogos e cenas duplicadas ou sobrepostas), nem quem é a vítima ou o carrasco, já que um se transforma no outro. O próprio título do filme perde a referência: a tragédia narrada é fruto da má educação recebida na escola religiosa ou produto do desejo desenfreado dos personagens? A resposta talvez nos seja dada pelo próprio Enrique Goded, na notícia que lê em um jornal:

En Taiwán, una mujer se tira a un estanque de cocodrilos hambrientos en un parque zoológico a la hora de mayor afluencia. Cuando le atacó el primer cocodrilo la mujer se abrazó a él, dicen los presentes. Los cocodrilos engulleron el cuerpo de la mujer, que no se quejaba, en pocos minutos” (ALMODÓVAR, 2004, p. 93).

Quando Martín, seu secretário e antigo namorado lhe pergunta em que está pensando, ele responde, com o isqueiro de Ángel na mão, que pensava nos “crocodilos famintos”. Já no final da narrativa, quando o “segredo de Juan” que tanta curiosidade provocava em Enrique é revelado, Juan lhe pergunta a Enrique por que lhe deu o papel de Zahara, já que ele não acreditava que pudesse interpretá-lo. Enrique lhe responde: para saber até onde ele (Ángel/Juan) era capaz de chegar; e também, até onde ele, Enrique, era capaz de suportar. Como a mulher da notícia, Enrique também se entrega ao “crocodilo faminto”, metáfora de nossos desejos, da “lei do desejo”, em referência direta a outro longa do diretor. A má-educação a que se refere o filme estaria no colégio católico – palco dos assédios que as crianças sofriam por parte dos padres, mas também palco da descoberta da sensualidade com

os colegas de escola (STRAUSS, 2008, p. 283-4) – ou na entrega resignada dos personagens ao objeto de seus desejos?

Também nessa narrativa múltipla e entrecortada, em que as simulações e os simulacros apagam qualquer referência segura ao “real”, encontra-se o queer. Sedgwick (1994 apud SALIH, 2012: 19) nos lembra que o termo queer vem da raiz indo-latina *torquere*, que significa “torcer” e do inglês *athwart* (de través). Ou seja, “o queer não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação”. Assim é Almodóvar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho, pudemos colocar em plano de reflexão a representação da homossexualidade e do travestimento, a partir dos estudos *queer*, na obra de Almodóvar. Pudemos também analisar a subversão do gênero e a narrativa múltipla e espelhada do realizador espanhol, que acaba nos revelando uma postura queer do diretor. E a afetividade, a qual nos referimos na introdução de nosso trabalho? Onde a encontramos? Não sabemos, mas fica claro neste e em outros filmes de Pedro Almodóvar que ela não está na entrega resignada aos “crocodilos famintos”. Talvez se encontre na solidariedade, cumplicidade e amizade que unem as mulheres, como em *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *La flor de mi secreto*, *Todo sobre mi madre* e *Volver*. Ou nos homens, como em *Hable con ella*. Como pondera Denílson Lopes, a homoafetividade vai além da homossexualidade ou do homoerotismo. Ela é

um termo mais sensível para apreender as fronteiras frágeis e ambíguas entre a homossexualidade e a heterossexualidade, construídas no século passado, sem também se restringir a uma homossociabilidade homofóbica, como em tantos espaços sociais que foram tradicional e exclusivamente masculinos como times de futebol, internatos, quartéis e bares. Uma política da homoafetividade busca alianças para desconstruir espaços de homossociabilidade homofóbicos ou heterofóbicos, ao mesmo tempo que pensa, num espaço, as diversas relações entre homens (ou entre mulheres), como entre pai e filho, entre irmãos, entre amigos e entre amantes” (LOPES, 2002, p. 37-38).

Ou talvez a afetividade esteja no cinema, pois, enquanto os demais personagens tiveram um final trágico ou decadente, Enrique Goded continuou fazendo cinema com a mesma paixão.

## **Referências bibliográficas**

BONATTO, Virginia. **Reescribieno el género**: un análisis de La mala educación de Pedro Almodóvar. IN: I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Out. 2008, La Plata.

BUTLER, Judith. **El género en disputa. El feminismo y la subservisión de la identidad**. Barcelona: Paidós, 2013.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: DP&A Editora, 2006.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica/UFOP, 2012.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SIERRA GONZÁLEZ, Ángela. **Una aproximación a la teoría queer: el debate sobre la libertad y la ciudadanía**. Cuadernos del Ateneo de La Laguna (online), Tenerife: Ateneo La Laguna, n. 26, p. 29-42, 2008. Disponível em: <<http://www.ateneodelalaguna.es>>. Acesso em: 07 set. 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teorias do currículo. Uma introdução crítica**. Lisboa: Porto Editora, 2000.

STRAUSS, Frederic. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

## **SOBRE O AUTOR**

Graduado em Letras (Espanhol/Português) pela Universidade de São Paulo (1999). Mestre em Letras (Língua Espanhola) pela Universidade de São Paulo, com a Dissertação "Contribuição para uma história social do judeu-espanhol na comunidade sefaradi de São Paulo" (2004). Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com projeto de pesquisa sobre Teoria Queer e Ensino de Línguas Estrangeiras (defesa prevista para 2014). Professor do ensino superior desde 1999 e tradutor público e intérprete comercial - idioma espanhol (Concurso JUCESP/2000). Professor assistente da área de Língua Espanhola e suas Literaturas, do Departamento de Letras, do Centro de Educação e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Carlos. Áreas de atuação e interesse: Linguística Aplicada, Teoria Queer e Ensino de Línguas Estrangeiras.