

PERFORMATIVIDADE, ROSTIDADE E (DES) CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES EM MÁ EDUCAÇÃO DE PEDRO ALMODÓVAR.

Ana Paula Jardim Martins Afonso¹

RESUMO

O presente artigo objetiva analisar, à luz dos conceitos de performatividade de gênero da filósofa Judith Butler e rostidade do filósofo Gilles Deleuze, de que modo é possível desconstruir e tencionar os mecanismos que regulam as relações dos sujeitos com seus corpos, sexualidades e gêneros, ao passo que são estes elementos fundantes da lógica identitária que constrói o modelo de sujeito universal que se constitui na modernidade racionalista ocidental e alcança expressivo eco no campo da historiografia. Nesse sentido, é fundamental a crítica à identidade do sujeito moderno no contemporâneo, uma vez que esta noção cristalizada da coerência identitária justificou opressões históricas em relações a sujeitos que não se enquadram na norma. Ao considerarmos as mídias audiovisuais como discursos que constroem representações de sexo e gênero e são produtos dos acontecimentos, compreendemos que a análise da película *Má Educação* (2004) de Pedro Almodóvar nos direciona para pensar que outros modos de existências são possíveis bem como que tipos de representações de sexo, gênero e corpos são, hegemonicamente, veiculadas e quais são relegadas à marginalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Performatividade; Rostidade; Identidades.

INTRODUÇÃO

Em tempos de desconstrução, compreendemos que as formas de sujeito inscritos no tempo são historicamente construídas, assim como os elementos que os formam. Nesta seção consideramos que tanto o sexo, quanto o gênero são construções sócio-históricas, portanto, “invenções”, atravessadas e significadas por discursos, saberes e práticas que pretendem fixar na materialidade, elementos que tornem possíveis as identificações e leituras inteligíveis. Com isso, a partir da leitura da película *Má educação*, do cineasta Pedro Almodóvar, tentaremos mapeamos os mecanismos e dispositivos usados para construir um tipo de sexualidade normativa e fixa, que constitui, por sua vez um sistema sexo-gênero. Nesse sentido, Gayle Rubin (1993) mostra como as relações entre reprodução e gênero são ancoradas no pressuposto da naturalidade da heterossexualidade. À medida que pensamos

¹ Doutorandx do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH UFSC), pesquisadorx do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH) da mesma universidade, bolsista CAPES. Email: paula_jardim@hotmail.com.

historicamente os conceitos de sexo/ sexualidade, gênero: homem/mulher, natureza/ cultura, compreendemos sua historicidade.

Na contramão da norma, compreender a lógica de Pedro Almodóvar é pensar desconstrução. Quando se procura diversidade, as obras cinematográficas do diretor podem se referenciar para tais análises. Em uma Espanha parada no tempo, estática pelo isolamento de um regime ditatorial que beirava à extremidade do Franquismo, entre os anos de 1939 e 1976, surge um jovem cineasta que veio do povo, buscando uma singularidade em detrimento de tudo o que já se tinha visto. Ganha espaço nos movimentos de contracultura espanhóis, sobretudo o *La Movida Madrileña*², lugar de onde surgiram as figuras mais icônicas da cultura pop dos anos de 1980. É no contexto de negação da censura e repressão que Almodóvar³ alça voos para alcançar a desnaturalização do que é fazer cinema e dos modos de produzir cinema na época.

Deslocaremos aqui, primeiro, a ideia do que é natural; as noções de corpo, gênero, sexo e aquilo que há de mais “essencial” no círculo de redes socioculturais são colocados em xeque pela própria maneira como é representado, percebido e significado. De que modo concebemos o sexo, mais precisamente, a diferença sexual natural e sua rede de significados e efeitos? Pensar a encruzilhada “Natureza x Cultura” nos permite tocar o ponto mais sensível desta questão. Se a ideia é questionar as noções que fundamentam o universo do ocidente tal qual conhecemos seria necessário radicalizar a própria noção que temos desta “natureza” do sexo.

Percorrendo sua filmografia, desde seu primeiro longa-metragem *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980), o cineasta imprime nas películas o que representava exatamente as multidões organizadas daquela década conturbada e atravessada pela História. Era *underground*, grotesco, cru e escancarava temáticas antes veladas pelos grandes centros cinematográficos. *Labirinto de paixões* (1982), *Maus hábitos* (1983), *O que eu fiz pra merecer isto?* (1984), *Matador* (1986), *Lei do Desejo* (1987), *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988), *Ata-me* (1990), *De salto Alto* (1991), *Kika* (1993), *A flor do meu segredo*

² Movimento de contracultura surgido na Espanha pós ditadura franquista, que trazia em suas principais pautas de reivindicação a liberdade de expressão e experimentação da sexualidade, ruptura com paradigmas conservadores nas artes, músicas, teatro e cinema. Além disso, tornou-se símbolo de uma cultura política de resistência dos anos de 1980. Dentre as figuras de maior expressão do movimento encontramos Pedro Almodóvar. Cf. HIDALGO, João Eduardo. O movimento de contracultura La Movida madrileña e o aparecimento de Pedro Almodóvar.

³ Cf. ARAGÃO, Gabriel Adams, C. B. **A produção de Pedro Almodóvar na movida madrileña**: da literatura ao cinema. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Goiânia, Goiânia.

(1995), *Carne Trêmula* (1997) expressam claramente a efervescência de sua produção e sua vontade de problematizar o mundo após anos de silêncio.

A partir desta explosão fílmica, Almodóvar se ocupa de uma série bastante específica de películas, que vão nos interessar profundamente, sobretudo para as análises do objeto de pesquisa. Em 1999 o diretor lança *Tudo sobre minha mãe*, filme que abre magistralmente as discussões acerca das questões da sexualidade, gênero e corpo. Além disto, sua obsessão pelo protagonismo feminino e de figuras bizarras, que estabelecem uma relação empática com o telespectador são pontos cruciais para análise de suas obras. Em 2002, Almodóvar lança *Fale com ela*, sob a ótica do masculino, o filme trata do amor, da solidão e das redes de comunicação que são estabelecidas entre as personagens. Além disto, o corpo começa a ganhar protagonismo a partir de então, já que retrata explorações e busca por decifrar o corpo feminino.

Contudo, é no ano de 2004 que Almodóvar supera os limites e escandaliza sua ótica acerca de instituições bastante tradicionais para a Espanha: Igreja e escola. É costume no cinema de Almodóvar a inversão da ordem dos fatores estruturais de começo e fim. Em vários de seus filmes, o clímax se dá logo no início e o que resta são as consequências desse clímax castigando os personagens, como no assassinato de *Volver* (2006), no atropelamento de *Tudo Sobre Minha Mãe* e no tiro de *Carne Trêmula*. Isso faz de seus filmes uma coleção de reflexões sobre o efeito dominó em que podem se desdobrar as decisões do ser humano, em especial aquelas tomadas em um estopim passional.

Em *Má Educação*, essa característica de seu cinema é potencializada ao máximo, uma vez que trata de uma história sobre o acerto de contas com o passado. Este artigo se constitui enquanto uma pesquisa historiográfica para pensar as representações do corpo na contemporaneidade; logo, nada mais pertinente que compreender as discontinuidades do processo histórico para mapear os pontos de emergência destas representações. O filme se constrói nesta mesma lógica, articulando duas temporalidades distintas. Os anos de 1980 e 2000 são os grandes pontos temporais que norteiam a narrativa. Desta vez, ele embaralha os tempos e as identidades dos personagens, mesclando passado, presente e futuro sem prévio aviso e com isso montando uma teia complexa de relações de amor e ódio. Essa brincadeira com as possibilidades espaciais, temporais e estruturais do cinema (inclusive nas belíssimas referências aos clássicos hollywoodianos) rende um roteiro brilhante, que jamais se perde no

vai e vem dos anos e revela os segredos ocultos nos corações dos personagens, em um poderoso *noir*⁴ com pinceladas de vermelho.

Quando em 2004 foi lançada a película, *Má Educação* surpreendeu e ao mesmo tempo desapontou muitos fãs, já que o filme evidencia o retorno do cineasta às tramas ousadas e à rebeldia presentes em filmes como “Matador” e “A lei do desejo”. Mergulhando nos fantasmas de memórias obscuras, sem se preocupar com expectativas do público e com a crítica, Almodóvar trabalha durante dez anos no roteiro, que se converteu numa verdadeira obsessão. Há uma drástica economia no humor ácido e algumas pitadas exageradas de melodrama, referenciando a cultura pop. O filme não se trata apenas de uma crítica óbvia e barata a padres molestadores e repressores, nem tampouco de um elogio festivo à sexualidade clandestina, mas também sobre os laços que conectam homens ao seu passado.

Almodóvar faz o espectador refletir sobre o modo como os nossos desejos e os papéis sociais que assumimos são determinados por imperativos construídos. Cria uma narrativa sobre o desejo, que independente da repressão ou liberdade das personagens na trama, aparece claramente. Parte disto para jogar com a relação entre o “real” e a representação, fragilidade das aparências, com o sexo enquanto estratégia de poder, o tempo enquanto agente do devir, a (in) coerência entre corpo-sexo-gênero em um lócus chamado identidade. A análise feita aqui se ocupará de pensar a (des) construção, já que entendemos o sexo tão construído quanto o gênero, no sentido de compreender, através dos conceitos de *performatividade* e *paródia*, como foram construídas as representações de gênero na personagem Zahara.

HISTORICIZAR A CATEGORIA GÊNERO

Tudo tem uma história. Assumimos, desta forma, que os objetos precisam ser historicizados, para não cairmos na armadilha do aprisionamento e da fixidez dos significados. Assim, os discursos vêm como uma tecnologia que traduz traços gramaticais em traços sexuais. Antes de começarmos a falar propriamente do corpo e as suas construções, entendemos como pertinente a crítica às significações do “gênero”. O conceito de gênero compreendido enquanto diferença sexual tornou-se uma limitação à crítica e epistemologia

⁴ Uma coleção de romances policiais lançada em 1945, pela editora Gallimard, foi chamada de “Serie Noir” (Série negra) e o mesmo epíteto foi utilizado pela crítica, na Liberação, a propósito das adaptações de D. Hammet ou R. Chandler. Tal denominação – que, estranhamente, passou sem modificações para o inglês – perdurou e acabou designando um verdadeiro subgênero do filme policial. Criminal (filme), gênero, intriga. Fragmento retirado do “Dicionário teórico e crítico de cinema”, de Jacques Aumont e Michel Marie.

feminista, uma vez que pressupõe sempre uma diferença da mulher, enquanto identidade fixa e universal em relação ao homem também fixa e universal.

Joan Scott, quando discute acerca do “gênero: uma categoria útil para análise histórica” compreende o gênero enquanto a organização social das relações (de poder) que se estabelecem entre os sexos. Ou seja, há um caráter fundamentalmente social nesta distinção baseada nos sexos. Enfatiza, portanto, o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade. Desta forma, o sujeito é constituído no gênero, ou seja, não apenas pela diferença, mas também através dos diversos códigos discursivos e representações culturais.

Pensar o gênero, à analítica das relações entre os sujeitos não apenas pautadas na diferença entre os sexos e no modo como se instituía a hierarquia, possibilita uma abertura, uma fissura no modo como se pensa a própria história, a fim de libertá-la. A ideia é pensar como opera o gênero nas relações humanas no tempo presente. Possibilita, assim, maior trânsito e mais fluidez entre os pares binários e evidencia uma multiplicidade de “desvios”, simultaneamente a uma tensão ainda maior entre as fronteiras destas categorias.

Segundo Preciado (2014) trata-se de um processo de “incorporação protética” do gênero, que não se reduz aos órgãos compreendidos enquanto sexuais responsáveis pelo processo reprodutor, mas se dá em meio aos fluxos que se engendram, cirurgias, representações, textos, que se arranjam e se esbarram com o biológico. Assistimos a uma fissura entre o que se entende como sexo e gênero, na ênfase de que há todo um sistema de relações de poder que podem incluir o sexo, mas não sendo determinadas por ele e nem mesmo determinando a sexualidade.

Para compreender o que destacamos aqui como sistema sexo-gênero, De Lauretis (2008) diz que é um sistema simbólico ou de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Ou seja,

O sistema sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sócio cultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc) a indivíduos dentro da sociedade (DE LAURETIS, 2008, p.212).

Ainda que haja o esforço de reconhecer a relação enquanto construção social, esta definição não avança teoricamente na medida em que não diz sobre as razões pelas quais as relações são construídas deste modo, não desmantela o mecanismo e nem historiciza o conceito. Para tanto, recorreremos a um conceito de gênero pensado a partir da perspectiva foucaultiana, o que impulsiona a análise para pensar a performatividade. O gênero enquanto

uma “tecnologia sexual”. Ou seja, Segundo De Lauretis, “produto de diferentes tecnologias sociais (ex. cinema), discursos, epistemologias e práticas” (DE LAURETIS, 2008, p.208).

A natureza, assim como a identidade, são situações ilusórias, como formas de aprisionar o sujeito dentro de um espaço delimitado, construído a partir de normas socialmente prescritas, fixando-os cada vez mais neste invólucro. Pretendemos, antes de tudo, enquanto um trabalho em história, produzir um tipo de conhecimento que contribua para romper, ou seja, desconstruir o modo como as teorias feministas articulam seus modelos explicativos do mundo através dos conceitos de gênero e propor alternativas para problematizar os rearranjos destas relações entre o corpo, sexo e gênero.

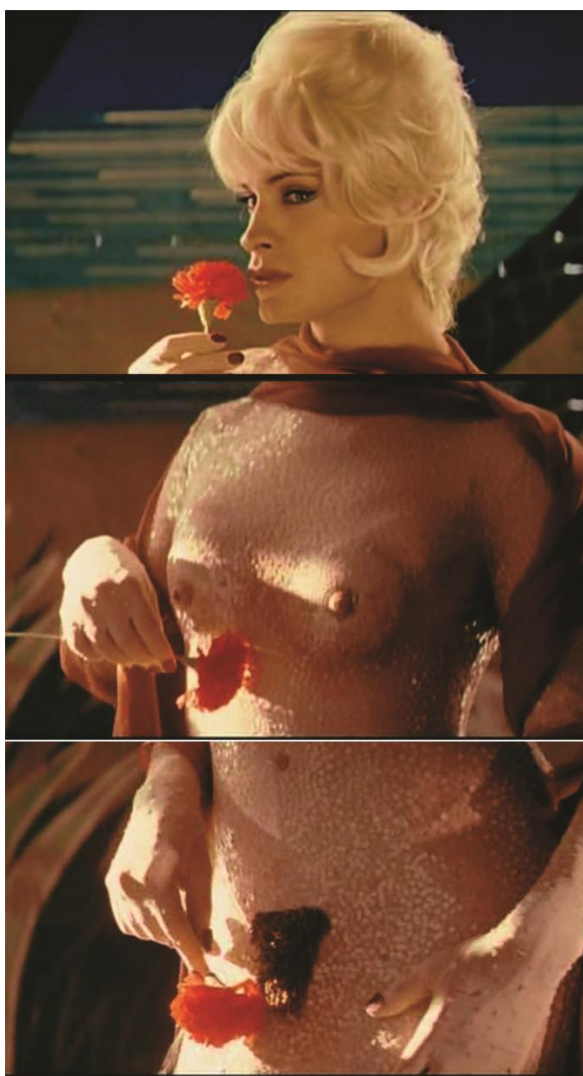


Imagem 01. Zahara's show. Montagem de imagens. Fonte: Má Educação, 2004, Pedro Almodóvar.

A construção estética da personagem, Zahara é pensada aqui como signo líquido que reflete em metalinguagem de si próprio. O jogo de encaixar as peças fica mais desafiante

ainda quando se percebe que Almodóvar nos coloca diante do labirinto sedutor de sua armadilha: a própria identidade. Incita problematizar, radicalmente, a identidade, o corpo, o sexo e o gênero. Com o artifício das cores, a cena representada pela Imagem 4 cria uma atmosfera emblemática para chamar atenção do telespectador para o corpo “montado” no show de talentos da personagem Zahara. Sabemos que a todo o momento, somos impelidos a fazer escolhas que perpassam as dicotomias que acabam por definir em nós uma identidade.

Ficará estabelecido tantas dicotomias quanto for preciso para que cada um seja fichado sobre o muro, jogado no buraco. Até mesmo as margens de desvio serão medidas segundo o grau da escolha binária: você não é branco nem negro, então é árabe? Ou mestiço? Você não é nem homem nem mulher, então é travesti? É assim o sistema muro branco-buraco negro (DELEUZE & PARNET, 1998, p.31).

Nesta passagem Deleuze e Claire Parnet destacam que “as pessoas são continuamente jogadas nos buracos negros, dependuradas em muros brancos. É isso ser identificado, fichado, reconhecido” (DELEUZE & PARNET, 1998, p.26). Muito do que se constrói acerca deste discurso binário foi produzido e disseminado por um saber médico-científico que ganhou força no século XIX, inserindo-se em um discurso que desde muito tempo as sociedades ocidentais tem se esforçado bastante para extrair essa verdade sobre o sexo, já que por meio dele é possível mapear e reconhecer os sujeitos. Extraindo esta verdade, os dispositivos atuam incitando para organizar os saberes e discursos e assim, exercer um controle tanto moral, quanto dos corpos na produção de subjetividades.

Nesta medida, se o gênero não é algo que somos, mas sim algo que performatizamos, uma sucessão de atos, é possível compreender a que abordagem se presta a presente análise. A câmera acompanha de baixo para cima o corpo da personagem e na sutileza do *close*, focaliza cada parte “montada”⁵ pela imagem 01. Conforme Butler,

O gênero é a contínua estilização de um corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido e que se cristaliza ao longo do tempo para produzir a aparência de uma substância, a aparência de uma maneira natural de ser. Para ser bem sucedida, uma genealogia política das ontologias de gênero deverá desconstruir a aparência substantiva do gênero em seus atos constitutivos e localizar e explicar esses atos no interior dos quadros compulsórios estabelecidos pelas várias forças que policiam sua aparência social (BUTLER, 2003, p.33).

O gênero é um “conjunto de atos repetidos no interior de um quadro regulatório altamente rígido”. O sujeito, portanto, não está livre para escolher que performance de gênero vai encenar. O “roteiro” já está, na maioria das vezes, determinado no interior deste quadro

⁵ Expressão utilizada pelas drag queens ao construírem a estética do figurino para os shows. Estratégia narrativa para caracterizar o jogo dúbio entre a montagem das imagens feita na análise e a expressão utilizada para construção da personagem. (Grifos nossos)

regulatório, tendo o sujeito, uma quantidade limitada de “figurinos”, a partir dos quais pode fazer uma escolha restrita do estilo de gênero que irá adotar.

A manutenção de uma coerência entre sexo, gênero e desejo para que os aspectos materiais e subjetivos dos corpos tornem-se inteligíveis e reconhecidos social e politicamente, caracteriza uma concepção heteronormativa⁶ em relação à sexualidade e ao próprio corpo. Essa “coerência” implícita ou explícita é centrada na matriz heterossexual e mesmo a concepção binária dos sexos em termos opostos, já pressupõe esta configuração.

Uma estratégia teórica proposta aqui, para problematizar noções constituídas de corpo e sexualidade é a ideia de *performatividade*, introduzida no primeiro capítulo do livro “Problemas de gênero”, em que Butler afirma que “o gênero demonstra ser performativo-quer dizer, constituinte da identidade que pretende ser, ou que simula ser.” Nesse sentido, o gênero é sempre um fazer, embora não um fazer por um sujeito que se possa dizer que preexista ao feito (BUTLER, 2003, p.25). Zahara simula um ser que é inteiramente criado pela performance teatral. Ou seja, usando o argumento de Nietzsche em “A genealogia da Moral”, “não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo” (NIETZSCHE, 1998, p.14).

Adaptando as formulações de Nietzsche às análises do conceito de gênero e performatividade, diz Butler que “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; a identidade é performativamente constituída pelas próprias ‘expressões’ que supostamente são seus resultados” (BUTLER, 2003, p.25). Há, por isso, uma performance sem um autor, um ato sem ator. É crucial compreender que o gênero em si não é uma performance e é necessário fazer uma distinção entre *performance* e *performatividade*.

Zahara, ao interpretar o show, atua na construção de uma personagem em que o próprio ato evoque a ideia de algo a ser representado. Segundo Butler, a performance supõe um sujeito preexistente. Contudo, a duplicidade da jogada arquitetada no filme indica tanto um ato performativo quanto a ideia de performatividade. Ao pensarmos a performatividade, compreendemos a lógica do duplo sentido construído na narrativa em que, o conceito atua como mecanismo para criar a representação da personagem, vista como contraposição da própria noção do que é sujeito, deslocando as marcas identitárias que fixam o corpo na subjetividade.

⁶ O heteronormativo é o sistema que determina arbitrariamente o gênero em relação aos órgãos genitais e que pressupõe uma sexualidade humana antes mesmo que possam se manifestar seus desejos, suas vontades e suas predileções. (grifos nossos). Para mais informações, ver texto da historiadora Tânia Swain “Desfazendo o ‘natural’: a heterossexualidade compulsória e o continuum lésbico (Adrienne Rich)”, disponível em <www.tanianavarrosain.com.br> .

Butler afirma que, “no contexto do discurso herdado da metafísica da substância, o gênero demonstra ser performativo, quer dizer, constituinte da identidade que pretende ser” (BUTLER, 2003, p.24-25). O gênero é um ato que faz existir aquilo que ele nomeia: Zahara se faz a partir da sucessão de atos capturados a construção da cena. Contudo, rompe a coerência destes atos, já que não apenas é nomeada pelo significante do discurso, mas (re) constrói a própria representação. Se as identidades de gênero são construídas e constituídas pela linguagem, neste caso, a linguagem cinematográfica, o filme enquanto uma tecnologia de gênero⁷, significa de maneira subversiva a própria natureza do “eu”. Não existe um “eu” fora da linguagem, uma vez que as categorias identitárias são práticas significantes e os sujeitos culturalmente inteligíveis são efeitos e não causas do discurso que obliteram sua atividade. Portanto, neste sentido é que o gênero é uma categoria performativa.

Segundo De Lauretis, “As construções de gênero ocorrem através das diversas tecnologias de gênero (cinema) e discursos institucionais (teoria), com poder de controlar o campo do significado social e produzir, promover e implantar representações de gênero” (DE LAURETIS, 2008, p.228). Desta forma, Almodóvar consegue mudar a maneira de percepção tanto da forma de produzir cinema na Espanha, que, por conseguinte, é veiculada globalmente, como também as formas como as representações de gênero, corpo e sexo são feitas e re-significadas, afetando e alterando discursos hegemônicos e rompendo com investimentos que resultam em maior exercício de poder por parte dos grandes centros produtores do saber. Portanto, o cinema de Pedro Almodóvar, enquanto uma tecnologia de gênero é capaz de reconfigurar as relações de gênero e alterar o modo como são estabelecidas, já que produz realidades.

Através das análises feitas destas cenas, sobretudo pelas desconstruções facilitadas pela linguagem cinematográfica, problematizamos e historicizamos a noção de sexo, entendendo-a como algo que não está apenas no domínio do natural ou biológico. Quando escolhemos nos identificar, pautados nesta lógica, significa que avaliamos em que circunstâncias nossas genitálias representam nossas identidades, localizando em masculino e feminino. Por isso Almodóvar faz questão de scandalizar no figurino, exaltando justamente a genitália, os seios, as nádegas, no sentido de construir a personagem Zahara para zombar da própria natureza. Butler, nesse sentido, nos alerta que:

Consideramos a interpelação médica que, não obstante a emergência recente das ecografias transforma um bebê de um ser “neutro” num “ele” ou “ela”: nesta nomeação, a menina *torna-se* menina, ela é trazida para o domínio da linguagem e

⁷ O conceito de tecnologia de gênero será discutido e aplicado posteriormente no tópico 3 deste capítulo.
Fortaleza, v. 13, n. 25, jan-jun 2022

do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse *tornar-se* uma menina não termina aí; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades e, ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma (BUTLER, 2003, p.7-8).

As identidades de gênero, do que é masculino e do que é feminino, e as sexuais, compostas e definidas por relações sociais, são também construídas pelas redes de poder que operam no social. Para Louro (1997), nossa identidade tem como referência nosso corpo, mas ambos são, continuamente, alterados por ela. O que acontece é mesmo a inscrição de diferenças nos corpos e nas identidades que acabam gerando desigualdades e assimetrias. Em uma sociedade que tornou incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais, qualquer tentativa de “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma política de identidade levaria inevitavelmente o pensamento crítico a um beco sem saída. Scott ainda completa que, “Temos a necessidade de uma rejeição do caráter fixo e permanente da oposição binária, de uma historicização e de uma desconstrução genuína dos termos da diferença sexual” (SCOTT, 1990, p.84).

Ou seja, é necessário fazer explodir essas noções de fixidez, uma vez que só poderemos escrever a história destes processos se reconhecemos homem e mulher como categorias vazias e transbordantes ao mesmo tempo. Portanto, não há como fixar Zahara no terreno sólido da modernidade, ela escapole como água entre os dedos, se metamorfoseia e se liquefaz própria do mundo pós-identitário. Questionar e refletir sobre o que é “verdadeiro” ou “autêntico” é o ponto de partida destas desconstruções, uma vez que não devemos buscar uma causalidade geral e universal, mas explicações pautadas nos significados. Desta forma, a imagem a seguir é inscrita de significados que utilizaremos para análise.



Imagem 02. Paródia e autenticidade.

Fonte: *Má Educação*, 2004, Pedro Almodóvar.

Um filme é feito de sons e imagens em movimento, organizados em planos e sequências. Entendemos que o plano, segundo Aumont (2003), é uma “unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada” (AUMONT, 2003, p.230). Desta maneira, selecionamos o plano representado pela Imagem 02 para analisar a “autenticidade” da performance da personagem Zahara.

O homem no bar é filmado em uma sequência em que olha a plaquete que chama atenção: “La Bomba: Zahara”. Curioso, segue porta adentro e se depara, em primeiro plano, com um cenário que conta com um palco, cadeiras e um público pequeno. A câmera foca em um plano geral uma figura exótica, fazendo uma dança bizarra, ao som de uma música aparentemente indiana. A luz da cena incide sobre a expressão entediada do público, evidenciando a qualidade da encenação. Na sequência, a performer apresenta o show que vem logo em seguida.

Ela se define como uma mistura de deserto, do acaso e de cafeteria. É uma grande artista e uma grande, grande amiga minha. Com vocês... nosso próximo ato... O mistério, a fascinação, da autêntica, da inimitável... Zahara!!! Aplaudam um pouco porra!⁸

A partir da “segmentação, que segundo Aumont (2003), refere-se à existência apenas de um pequeno número de tipos de segmentos (ou “grandes sintagmas”), e essa tipologia permite operar a segmentação de um determinado filme, procurando encontrar nele as formas-tipo (AUMONT, 2003, p. 266-267). Ou seja, a divisão do filme em sequências é mais útil na análise da temática de filmes narrativos e este tipo de divisão permite a identificação de blocos narrativos, uma série de planos conectados por unidades narrativas, passíveis de comparação. Desta maneira, pensamos o momento em que o plano-sequência se inicia e o momento em que ele se encerra, a fim de extrair os elementos para pensar como o gênero é performativo e uma de suas expressões aqui se dá através da paródia.

Durante o show performativo de Zahara, destacamos a ideia de “autenticidade” apresentada na fala de Paquito. Esse núcleo de coerência e universalidade vem sendo denunciado, através do recurso da ironia, como a ilusão de uma identidade ou de uma natureza, que contém as características a elas inerentes. Portanto, sujeito como uma fabricação

⁸ Fala da personagem Paquito no filme *Má Educação*, 2004, Pedro Almodóvar.
Fortaleza, v. 13, n. 25, jan-jun 2022

histórica, como processos em curso, ao longo da vivência humana, traz-nos a perspectiva de uma fluidez, transitoriedade e multiplicidade, que significa apenas o que já fui e não sou mais. Swain (2011) advoga que “(...) uma cartografia identitária é, afinal, o que nos resta para observarmos o percurso de opções, movimentos e atuações ao longo de nossas histórias pessoais/sociais” (SWAIN, 2011, p. 14).

Se o gênero é um processo, ou seja, um devir, e não um pressuposto ontológico que simplesmente determina que “somos” isto ou aquilo, então o que nos tornamos? E ainda, por que nos tornamos assim desta maneira e não de outra? Em que medida optamos em qual gênero nos encaixamos, que tipo de corpos teremos, e, por conseguinte, nossas identidades? “(...) não há razões para supor que os gêneros também devam permanecer dentro de um sistema binário” (BUTLER, 2003, p. 24).

O que Butler quis nos dizer é que o gênero é um ato ou uma sequência de atos que está sempre e inexoravelmente acontecendo, uma vez que não existimos como agentes fora de sua lógica. Em “Problemas de gênero” a teórica localiza o gênero e o sexo como categorias dentro do contexto discursivo, pelos quais são enquadrados e constituídos, de maneira que se torna claro seu caráter de construção, em oposição ao “natural”.

A cena evocada pela Imagem 02 representa o momento em que Zahara é apresentada como “autêntica” não foi por acaso. Se o gênero é um ato performativo, deve ser possível encenar esse gênero sob formas que chamam atenção para o caráter construído das identidades heterossexuais que, por sua vez, podem ter um interesse particular em apresentar em si mesmas como “essenciais” e “naturais” de maneira que seria válido dizer que o gênero em geral é uma forma de paródia, mas que algumas “performances” são mais paródicas que outras. Conforme Butler,

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação e se um gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros e nem falsos, mas são apenas produzidos como efeitos de verdade de um discurso de identidade primária e estável (BUTLER, 2003, p.136).

De fato, ao destacar a disjunção entre o corpo de quem performatiza e o gênero que está sendo performatizado, algumas performances paródicas, a exemplo das *drag*⁹, que revelam uma multiplicidade imitativa de identidades de gênero representadas. Desta maneira,

⁹Drag Queen/ Drag King: Artista que se veste, de maneira estereotipada, conforme o gênero masculino ou feminino, para fins artísticos ou de entretenimento. A sua personagem não tem relação com sua identidade de gênero ou orientação sexual (JESUS, 2012, p.10).

ao encenar ou imitar o gênero a *drag* revela a própria possibilidade de performatizar a própria estrutura do gênero.

A ideia de que o gênero é construído sugere certo determinismo de significados de gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a cultura relevante que constrói o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Portanto, segundo Butler, “parte do prazer, da vertigem da *performance* está no reconhecimento de uma contingência radical na relação entre sexo e gênero (BUTLER, 2003, p.137-138). Desta forma,

Concebida originalmente para questionar a formulação de que a biologia é o destino, a distinção entre sexo e gênero atende à tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco aparentemente fixo quanto o sexo. Assim, a unidade do sujeito já é potencialmente constatada pela distinção que abre espaço ao gênero como interpretação múltipla do sexo (BUTLER, 2003, p.24).

Ainda diz que,

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção entre sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos (BUTLER, 2003, p.24).

A partir da análise, compreendemos que Almodóvar tenta fugir das conceituações estruturais de ser identificado e faz conexões entre gênero, corpo e sexualidade como pre/texto de revelar a miríade entre o objeto de investigação, a própria condição do humano, com manifestações do desejo na vida da sociedade. Quem é Zahara? Na tentativa de encontrar respostas, o espectador acaba por se dar conta da fragilidade e da condição eternamente provisória da identidade, que não fica mais nos bastidores.

Os códigos cinemáticos específicos, por exemplo, o enquadramento, *close* e a iluminação no corpo da personagem Zahara constroem uma representação de gênero subversiva. A compreensão do cinema como uma tecnologia social, nas palavras De Lauretis, “aparelho cinemático”, se desenvolveu na teoria do cinema e ancora esta análise. Deste modo, tentamos mapear como uma tecnologia de gênero consegue descortinar estruturas, neste caso a narrativa cinematográfica e compreender de que forma a representação de gênero foi construída pela tecnologia específica e como ela produz sentidos que ecoam para o público.

Segundo Medrado (2000), “A mídia¹⁰ introduziu transformações substantivas nas práticas discursivas cotidianas, ou seja, nas formas como as pessoas produzem sentido sobre fenômenos sociais e se posicionam” (MEDRADO, 2000, p.245).

A ROSTIDADE E O PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO

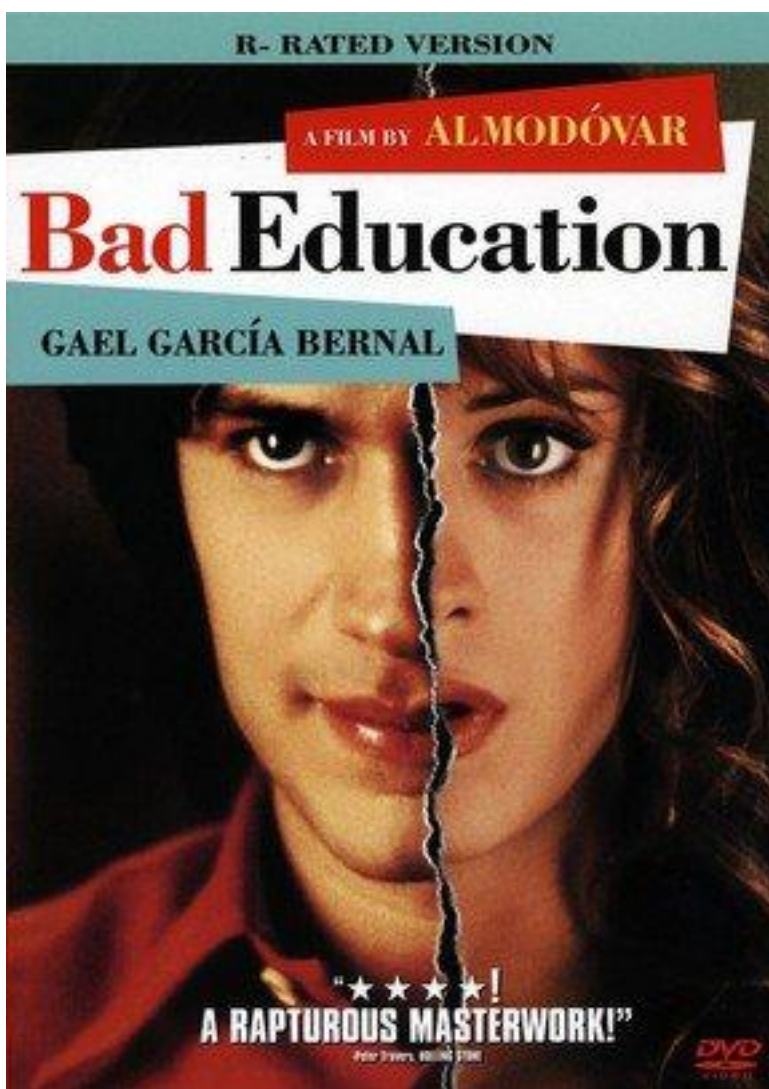


Imagem 03. A arrebatadora obra-prima.

Fonte: Disponível em < <http://angelicamartinsblog.com/filme-ma-educacao/>>

¹⁰ Segundo Medrado (2000) a mídia é definida como um “sistema cultural complexo. (...) esse sistema possui uma dimensão simbólica- num constante jogo entre signos e sentidos-, que compreende a (re)construção,armazenamento, reprodução e circulação de produtos repletos de sentido (...)” (MEDRADO, 2000, p.244).

No processo de ser marcado, identificado e reconhecido, não é apenas o sexo como dado biológico que é fundamental, mas o rosto, a face, também se torna algo fundamental na produção de subjetividade, nos processos de demarcação do humano (DELEUZE & GUATARRI, 1996). Corpo e rosto tornam-se elementos de uma dualidade, quase sempre descontínua, evocando um *a-priori*, sobretudo quando se pensa uma posição social, da cabeça enquanto figura que se liga ao saber construído sobre os corpos.

Nas artes plásticas as representações são disseminadas em pinturas de retratos, em esculturas de bustos, entre outras. Estas representações, contudo, reforçam a ideia de que não seria exatamente a cabeça, mas o rosto, figura privilegiada e imprescindível à produção de subjetividade e de identidades. Uma vez que é produto de uma máquina abstrata que opera através de representações, o rosto não pode ser definido como próprio do homem- mesmo porque essa propriedade não existe senão enquanto determinação prévia e arbitrária. “Há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto” (DELEUZE & GUATARRI, 1996. p.36). Ele só existe no processo de desterritorialização e reterritorialização, como o processo de fazer e desfazer.

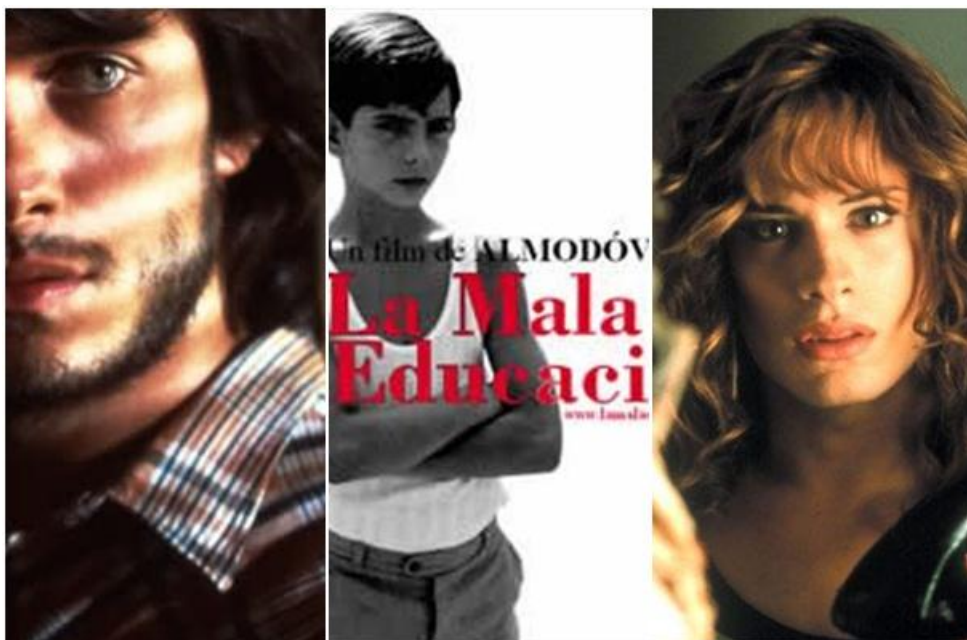


Imagem 04. La mala educacion. Gael Garcia Bernal

Fonte: Disponível em < <http://angelicamartinsblog.com/filme-ma-educacao/>>

Um novo rosto, assim, rostifica por inteiro um corpo, desloca-o, desterritorializa-o e reterritorializa-o através de outros signos e subjetividades. Por isso, na relação estabelecida entre rosto e produção de subjetividade, “não é o sujeito que escolhe os rostos, (...) são os

rostos que escolhem os sujeitos” (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p.47-48), o que se esclarece quando da compreensão que o rosto se tornou um elemento fundamental para o reconhecimento e a identificação do sujeito.

Ora, se de um lado essa ideia parece abstrata e sugere um enfraquecimento da materialidade das relações que se dão a partir dos discursos calcados nos binarismos como homem/mulher, masculino/ feminino, por outro, nos permite desconstruir estes discursos ao apontar que não há uma essência. Para pensar estas questões, gostaríamos de retomar Deleuze e Guatarri quando dizem que,

Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um travesti: a relação binária que se estabelece entre o “não” de primeira categoria e um “sim” de categoria seguinte que tanto pode marcar uma tolerância sob certas condições quanto indicar um inimigo que é necessário abater a qualquer preço (DELEUZE & GUATARRI, 1996, p.45).

É preciso observar, portanto, tudo aquilo que se constrói sobre os sexos, do qual o conceito de gênero emerge e se torna fundamental para nortear as discussões. Ao se pensar sobre gênero, há que se considerar que este é constituído sobre corpos sexuados e não há presunção de negar a biologia, apenas ressaltar a construção social e histórica que se produz a partir das características biológicas. Louro (1997) entende, portanto, gênero como, “conceito que pretende se referir ao modo como as características sexuais são compreendidas e representadas ou, então, como são ‘traduzidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico” (LOURO, 1997, p. 22).

AS TECNOLOGIAS DA CORPORALIDADE

Diante das análises feitas, agora podemos levantar algumas questões: o gênero é efeito e não causa do discurso; o sujeito é constituído com base na exclusão brutal daqueles “outros”, que de alguma maneira, não se encaixam na matriz heterossexual. Além disto, estamos atentos à diferença entre performatividade e *performance*, uma vez que as explanações anteriores puderam nos ajudar a imaginar formas pelas quais o gênero, sabendo ser uma série de atos discursivamente constituídos, podendo ser reencenado a contrapelo da matriz heterossexual. “Fazer” seu gênero de um modo diferente para sinalizar os desejos que talvez um dia tivemos que rejeitar a fim de nos constituirmos como um sujeito estável. Há, portanto, atos performativos que chamem atenção para a natureza construída e constituída do gênero.

Contudo, ainda não dissertamos sobre o mais importante: e a matéria do corpo? Uma coisa é argumentar as construções de gênero. Mas dizer das construções dos corpos e seguir esta lógica de Judith Butler é algo bastante complexo. Faremos com uma discussão prévia para análise da representação do corpo na personagem Zahara em *Má Educação*. Antes de tudo é fundamental deixar claro que para este trabalho a noção de corpo é feita a partir do discurso. Ou seja, os corpos são discursivamente construídos, tanto quanto o sexo e o gênero, já explanados anteriormente.

Usamos o argumento de Butler para pensar: se o sexo é gênero e não podemos aceitar que o corpo signifique fora do discurso “generificado”, entendemos que não existe corpo nenhum que não seja, desde sempre, generificado. Contudo, é fundamental entender também que apesar do caráter discursivo, não podemos dizer que não exista essa coisa que é o corpo material, mas só é possível apreender esta matéria através do discurso. Segundo Butler (1989), enquanto um lugar de interpretações culturais, o corpo é uma materialidade que já foi localizada e demarcada em um dado contexto cultural.

O corpo é também a posição de assumir e interpretar o conjunto de significados que nos foram atribuídas e desta forma, “existir” em um corpo significa um modo de lidar com a situação de assumir e interpretar estas construções de sexo e gênero que também nos foram transmitidas. Certamente “existir” em um corpo e “ser” um corpo são posições distintas. Entendemos aqui que existir sugere uma possibilidade de escolhas ou, nos termos de Butler, “agência”. O que significa, então, dar uma forma cultural ao corpo? Nossos corpos já são investidos de formas culturais para além de nossas vontades e escolhas? A seguir, a análise nos permitirá alcançar algumas destas questões.



Imagem 05. Plano-sequência Zahara's show

Fonte: *Má Educação*, 2004, Pedro Almodóvar.

Se segundo Beauvoir, “o corpo é uma situação”, esta situação é criada através de artifícios sócio-culturais bastante precisos, como neste caso, o cinema. O cinema enquanto uma tecnologia de gênero, nos termos de De Lauretis (2008), atua de modo a construir um corpo dentro de um campo de significados como sendo próprio domínio de conhecimento. Por isso, tanto a teoria quanto as ficções nelas inspiradas contém e promovem certas representações de gênero, assim como faz o cinema.

Pensaremos o cinema, neste tópico, enquanto uma “tecnologia da corporalidade”, ancorada na mesma ideia da de De Lauretis. Desta maneira, só foi possível pensar o cinema enquanto uma tecnologia da corporalidade a partir da leitura analítica e crítica da prática da auto-consciência. Desta forma, notaremos a representação de corpo na “pós-modernidade” na leitura da personagem Zahara.

Se o corpo é a matéria que representa os atos performativos do gênero, então o modo como se compreendem as performances, da conscientização de gênero é que nos dizem o modo como compreenderemos a representação do corpo. Quem é Zahara? Performatividade e corpo material estão bastante conectados e expressos na Imagem 05. O recorte do plano-sequência sugere uma análise de Zahara. As luzes diminuem a força, dando a sensação de penumbra. A câmera focaliza apenas o palco, começando de baixo para cima.

O mexicano Gael García Bernal, no papel de Ignacio, Zahara, Ángel e Juan, reafirma sua performance teatral que faz no jogo das identidades na película. A sua sensibilidade ao interpretar Zahara é profunda. *Quizás, Quizás, Quizás*, originalmente escrita pelo compositor cubano Osvaldo Farrés em 1947 é intensa e delicada. O saxofone ento a melodia e a câmara segue o ritmo, revelando, pouco a pouco, com closes bem precisos nas partes do corpo, que Almodóvar quer chamar atenção do espectador.

Construída a partir de seus cabelos loiros, maquiagem bem feita, unhas precisamente pintadas, um vestido curiosamente montado com elementos que remetem ao corpo feminino e à sexualidade. As cores fortes e quentes, montadas através de uma paleta de cores em tons de vermelho, marca registrada do diretor, colorem a tela, o figurino e excitam o público do bar. A rosa vermelha e viva que Zahara segura com tanta delicadeza, desperta naqueles que assistem sua performance um arrepio excitante e misterioso, uma ansiedade inexplicável pela espera do próximo passo. Ato 1- Zahara

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Ocidente a sexualidade é como algo que todos nós, sujeitos, possuímos naturalmente. Desta maneira, seria algo “dado” *a-priori*, inerente ao ser humano. Tal concepção usualmente se aporta no corpo e na suposição de que todos experienciamos nosso corpo, de forma unívoca. A sexualidade, por sua vez, envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos e convenções, ou seja, processos amplamente culturais e plurais. Não há nada de natural, a começar pela própria concepção do que é natural. Segundo Louro (2000),

Através de processos culturais, definimos o que é- ou não- natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição de gêneros – masculino e feminino- nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas desta cultura (LOURO, 2000, p.9).

Sabe-se que nas sociedades contemporâneas a mídia assumiu um papel fundamental no processo de construção e circulação de representações e enquanto uma *tecnologia da corporalidade*, confere uma “visibilidade sem precedentes aos acontecimentos, informações e descobertas, levando a uma reconfiguração das fronteiras entre espaço público e privado, reduzindo barreiras espaciais e temporais e permitindo comunicação para além da interação face-a-face” (MEDRADO, 2000, p.245).

Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, afirmado pelos teóricos e teóricas culturais. Mudar o corpo é como se o sujeito transgredisse uma fronteira considerada intransponível e proibida. Pela centralidade que a sexualidade adquiriu nas sociedades modernas ocidentais, é difícil entendê-la como tendo propriedades de fluidez e inconstância. Ela atua como referência mais segura dos indivíduos. Por isso Louro (2000) diz que,

[sic] podemos reconhecer teoricamente, que nossos desejos e interesses individuais e nossos múltiplos pertencimentos sociais possam nos “empurrar” em várias direções; nós, no entanto, tememos a incerteza, o desconhecido, a ameaça da dissolução que implica não ter uma identidade fixa”; por isso tentamos fixar uma identidade, afirmando que o que somos agora é o que, na verdade, sempre fomos. É aqui que o corpo se torna o referente material (LOURO, 2000, p.10).

Nos corpos são inscritas marcas identitárias que hierarquizam. Aprendemos, desta forma, a classificar os sujeitos pela forma como eles se apresentam corporalmente, atribuindo-lhes as diferenças. Tudo isto se conecta com as redes de poder que circulam na sociedade. O que se compreende do outro, daquele ou daquela que não partilha os atributos que nos é feito partindo do lugar social que nos é designado. Então, atentemo-nos para o que Almodóvar fez neste plano-sequência. Desnudar os corpos para rearranjá-lo de formas infindáveis.

Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa ser nomeada. Serão os “outros” sujeitos sociais que se tornarão “marcados”, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. Dessa forma, a mulher é representada como “segundo sexo” e gays e lésbicas, bissexuais, não-binários/as, intersex, bem como travestis, transgêneros, crossdressers e outras infinidades de performatividades são descritos como desviantes da norma heterossexual. Distintas e divergentes representações podem circular e produzir efeitos sociais. Algumas delas ganham uma visibilidade e uma força tão grande que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas como sendo a realidade. Desta forma, o filme *Má Educação* enquanto uma tecnologia da corporalidade circula e produz efeitos sociais que desestabilizam esta norma pré-concebida. Por isso Medrado (2000) vai dizer que “a mídia não é apenas um meio poderoso de criar e fazer circular repertórios, mas que tem um poder de reestruturação dos espaços de interação, propiciando novas configurações aos esforços de produção de sentidos” (MEDRADO, 2000, p.257).

As formas como elas representam ou são representadas, os significados que atribuem às experiências e práticas é, sempre, atravessado e marcado por relações de poder. Assim, Louro diz que,

A heterossexualidade é concebida como “natural” e também como universal e normal. Aparentemente supõe-se que todos os sujeitos tenham uma inclinação inata para eleger como objeto de seu desejo, como parceiro de seus afetos e de seus jogos sexuais alguém do sexo oposto. Consequentemente, as outras formas de sexualidade são constituídas como antinaturais, peculiares e anormais (LOURO, 2000, p.13).

O cinema, a televisão, as revistas e a publicidade, ou seja, o que nesta ótica compõe o que estamos chamando de mídia, nos parecem guias mais confiáveis para dizer como era a mulher ou o homem desejável e a mídia hegemônica tenta o tempo todo nos aproximar dessas representações. Almodóvar faz o contrário. Denuncia estas representações “universais” e propõe alternativas e novas possibilidades de se auto-representar. Os corpos dos sujeitos devem, pois, apresentar marcas visíveis desses processos; marcas que, ao serem valorizadas por essas sociedades, tornam-se referência para todos.

Historicamente, os sujeitos tornam-se conscientes de seus corpos na medida em que há um investimento disciplinar sobre eles. Quando o poder é exercido sobre nosso corpo, “emerge inevitavelmente a reivindicação do próprio corpo contra o poder” (FOUCAULT, 1993, p.146). Buscamos resistir em busca de transformação e subversão para as imposições e os investimentos disciplinares feitos sobre nossos corpos. Por fim, todas as formas de tecnologias sociais, tecnologias de gênero e de corporalidade que tornam visíveis as sexualidades não legitimadas são alvo de crítica ou são motivo de escárnio, supondo só poder haver um tipo de desejo sexual – “natural” – que deve ter como alvo um indivíduo do sexo oposto. Assim, as instituições acabam negando outras formas de subjetividades, de corporalidade, oferecendo poucos meios para constituição de modos de vida menos precários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico do Cinema.**/ Jacques Aumont, Michel Marie: tradução Eloísa Araújo Ribeiro – Campinas, São Paulo. Papirus, 2003

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Civilização Brasileira, 2003.

DE LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero.** Trad. Susana B. Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DELEUZE, G; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p.184.

DELEUZE, G; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**. Vol. 3 Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **Pedagogias da sexualidade**. In: *O corpo educado*. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

NAVARRO-SWAIN, T. **A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário**. Textos de História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Unb. Brasília, Unb, vol. 8, n.1/2, 2011, p.14.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres. Notas sobre a 'Economia Política' do sexo**. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS Corpo, 1993.

SCOTT, J. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 16, p. 5-22, 1990.

SPINK, M. J. (org.) **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**. São Paulo: Cortez, 2000, p. 29-30.