

**Experiências heterotópicas no cinema e na arte:  
Camila O’Gorman e lugares outros**

***Heterotopic experiences in cinema and art:  
Camila O’Gorman and other places***

Poliana Coeli Costa Arantes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Evânia Maria Ferreira do Nascimento

Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Luísa Perissé Nunes da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

**Resumo:** Este texto tem como objetivo analisar experiências heterotópicas do cinema e da arte argentinos em torno da figura de Camila O’Gorman a partir das postulações teóricas de Michel Foucault (2013a; 2013b) sobre o conceito de heterotopia. Para realizar tal análise, utilizamos como base dois textos, a saber: (i) *O corpo utópico - As Heterotopias* (2013a) e (ii) *De espaços Outros* (2013b), nos quais Foucault se propõe a apresentar e a discutir o conceito de heterotopia. No que diz respeito ao *corpus* de estudo, selecionamos a obra cinematográfica *Camila* (1984) da cineasta argentina Maria Luisa Bemberg e a *collage* do escritor e artista argentino Enrique Molina que ilustra a capa de seu romance *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1994). As obras selecionadas são materialidades discursivas sobre Camila O’Gorman, uma jovem que se converte em um mito histórico argentino após ter sido tragicamente assassinada no século XIX.

**Palavras-chave:** Heterotopia; Heterocronia; Análise do discurso; Foucault; Camila O’Gorman

**Abstract:** This text sets out to analyse heterotopic experiences in Argentine cinema and art evoking the figure of Camila O’Gorman, based on Michel Foucault’s theorizations on the concept of heterotopia. To undertake this analysis, we turn to two of his texts: (i) “The utopian body” ([1966]2006) and (ii) “Of other spaces” ([1984]1986) in which Foucault presents and discusses the concept of heterotopia. As the corpus to be studied here, we have selected the movie *Camila* (1984) by the Argentine director Maria Luisa Bemberg and the collage by the Argentinean writer and artist Enrique Molina, used to illustrate the cover of his novel *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1994). The works chosen are discursive materialities revolving around Camila O’Gorman, a young woman transformed into an Argentine historical myth after being tragically killed in the nineteenth century.

**Keywords:** Heterotopia; Heterochrony; Discourse analysis; Foucault; Camila O’Gorman



## 1 Introdução

O conceito de heterotopia aparece na obra de Michel Foucault em textos dos anos 1960: em duas conferências radiofônicas, *O corpo utópico e Heterotopias* (FOUCAULT, 2013a), no prefácio de *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 2000), e em uma conferência ministrada na Tunísia e publicada com o título *De espaços Outros* (2013b). Nesses textos, Foucault nos convida a refletir sobre a heterogeneidade dos espaços em que vivemos como locais que nos lançam “para fora de nós mesmos” onde se entrecruzam marcas “de nossa vida, de nosso tempo e de nossa história” (FOUCAULT, 2013b, p. 115).

Essa heterogeneidade, sobre a qual se refere Foucault, mostra-se relevante para pensar a importância dos espaços para os seres humanos e para as sociedades e, em especial, no que tange às discussões sobre o conceito de heterotopia como “espaços absolutamente outros” (FOUCAULT, 2013a, p. 21). Com base na reflexão sobre o potencial heterotópico dos espaços proposta por Foucault, desenvolveremos uma análise a partir do *corpus* de estudo: o filme *Camila* (1984), da cineasta argentina Maria Luisa Bemberg, e a *collage* que ilustra a capa do romance *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1994), do escritor argentino Enrique Molina.

Além de se constituir como uma fértil narrativa histórica latino-americana a partir da qual podem emergir análises de diversas naturezas, consideramos a escolha do *corpus* produtiva tendo em vista a conexão que se pode estabelecer entre o conceito de heterotopia e a história de vida de Camila O’Gorman, uma jovem da aristocracia argentina que provoca, na primeira metade do século XIX, um escândalo na sociedade bonaerense ao se apaixonar pelo padre da paróquia, Ladislao Gutiérrez.

O amor de Camila é recíproco, mas, naturalmente, rechaçado pela família da moça e pelas autoridades eclesiásticas e políticas. Motivado, dentre outros aspectos, por uma impiedosa necessidade de manutenção de sua imagem, Adolfo O’Gorman, pai de Camila, concorda com a perseguição que o exército do então governador Juan Manuel de Rosas inicia aos dois. Camila e Ladislao fogem de Buenos Aires e se estabelecem na cidade de Goya, localizada na província de Corrientes, Argentina.

Em Goya, Camila e Ladislao vivem juntos durante quatro meses em uma casa que é transformada, por eles, na primeira escola da região. Mesmo assumindo novas

identidades, Camila e Ladislao são encontrados, presos, sentenciados à morte e executados pelo pelotão de fuzilamento do governo de Rosas.

Camila se assume protagonista de diferentes processos de resistência frente ao autoritarismo da Igreja e do Estado e, também, frente ao julgamento da família e da sociedade aristocrática do século XIX. Durante esses processos, Camila vivencia diferentes espaços, tais como: (a) casa da família em Buenos Aires; (b) igreja; (c) casa em Goya; (d) prisão.<sup>1</sup> Esses espaços mantêm relações entre si e, como espaços heterotópicos, podem ser capazes de “suspender, neutralizar ou inverter” o conjunto das relações que são designadas por eles próprios, conforme nos indica Foucault (2013b, p.115).

Cabe destacar ainda que Camila O’Gorman se converte, na Argentina, em um mito histórico nacional, representando a resistência e o enfrentamento às coerções éticas e morais empreitadas pelo governo e pela Igreja cujos discursos se perpetuam e se reiteram na sociedade argentina até os dias de hoje. Alguns desdobramentos de sua história de vida são analisados por Perissé (2016, p. 3):

A morte cruel e desmedida de dois jovens que se amavam enfatiza, na Argentina, os atos doentios de uma sociedade do século XIX moralmente repressora, de uma Igreja eticamente hipócrita e de um governo altamente autoritário. Por outro lado, Camila O’Gorman, ao defender e lutar pelo amor até o fim de seus dias, converte-se em um símbolo feminino de resistência e coragem que se perpetua na sociedade argentina por meio de sua representação, até os dias de hoje, em diversas obras artísticas e literárias como litografias, biografias, peças de teatro, romances, filmes, poemas e etc.

Entendemos que é possível correlacionar a cidade de Goya, isto é, o lugar para onde foge o casal, ao conceito de heterotopia, pois ele se configura, ao mesmo tempo, como real e imaginário; ou seja, ele existe de fato, é o lugar de deslocamento físico, do exílio, mas é o local onde Camila e Ladislao viverão sua realidade utópica, seu amor inaceitável para seus pares. Para Neves-Correa (2018), as heterotopias são o contrário do que não tem lugar, são espaços presentes nas margens da nossa sociedade. Camila e Ladislao são, de certa forma, postos à margem pela sociedade que os reprova e não veem alternativa a não ser se deslocar de um lugar que podiam chamar de seu para outro, que é um (não)lugar, uma vez que eles só se encaixam ali se passarem a ser outras pessoas.

---

<sup>1</sup> Neste texto, assumimos a dupla grafia do vocábulo ‘igreja’, a saber: com inicial minúscula, quando se referir ao espaço físico; e, com inicial maiúscula, como representação de uma instituição.

---

Assim, além desta introdução, este artigo está organizado da seguinte maneira: no item 2, discorremos sobre o conceito que ancora nossas análises, a heterotopia, postulado por M. Foucault (2013a; 2013b); no tópico 3, apresentamos algumas considerações sobre o cinema como experiência heterotópica e heterocrônica, além de analisarmos de que forma se dão as relações entre Camila e os espaços que a atravessam ao longo de sua vida; no item 4, propomos uma análise da *collage* de Enrique Molina, relacionando-a ao conceito de heterotopia e à imagem de Camila; por fim, no item 5, trazemos à cena nossas considerações finais.

## **2 Percurso teórico: a experiência mista do espelho (utopia e heterotopia)**

Falar sobre heterotopia pressupõe discutir sobre a noção de espaço que, segundo Foucault (2013b), seria a grande obsessão do século XX. Gregolin (2015) nos lembra que esta é uma das questões centrais do pensamento foucaultiano: a modernidade pensa o espaço como mais importante do que o tempo. O conceito de heterotopia propõe deslocamentos da compreensão da noção de lugar que, a partir de uma perspectiva convencional, corresponde a uma categoria dêitica.

Ao tratar sobre o conceito de cenografia, Maingueneau (2008, p. 88) define a dêixis como “o conjunto de localizações no espaço e no tempo que um ato de enunciação apresenta”. O convencionalismo desta definição, que restringe a análise da noção de espaço (e tempo) ao dito, nos permite perceber a ampliação da proposta de Foucault, que objetiva estudar o caráter heterotópico das nossas relações com os espaços, em uma ciência que ele chama de heterotopologia.

Para Foucault (2013a), não existe espaço neutro, essencializado em uma definição encerrada. Existimos em espaços híbridos, matizados, recortados, sobrepostos; nas palavras do autor:

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis e degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. (FOUCAULT, 2013a, p. 19)

Gregolin (2015, p. 196) afirma que “espaço e sentido se encontram nos discursos e produzem efeitos”, ou seja, os corpos estabelecem relações com essas regiões, e essas conexões originam múltiplos sentidos e concepções sobre espaços que não se situam em algum lugar, são espaços outros, “são como que contraespaços” (FOUCAULT, 2013a, p. 20).

Esses contraespaços seriam comparáveis às invenções das crianças em suas brincadeiras de faz de conta: situadas em um determinado lugar, fazem de conta que estão em outro, que os elementos a sua volta representam outras coisas que lhes satisfaçam a fantasia, a imaginação, a magia da brincadeira. Ao fazerem de conta que a grande cama dos pais é o oceano (FOUCAULT, 2013a), por exemplo, criam um espaço fantasioso, portanto, fictício, mas localizado em um espaço real. Entretanto, a sociedade adulta já vem, antes das crianças, organizando seus contraespaços aos quais Foucault chama de utopias situadas, ou seja, “lugares reais fora de todos os lugares” (FOUCAULT, 2013a, p. 20).

Assim, pode-se compreender a utopia como ponto de origem a partir do qual se desenvolve o conceito de heterotopia. Utopia, como fonte de um pensamento heterotópico, possui diversos sentidos, como a construção de um imaginário de sociedades perfeitas do ponto de vista político e social, por exemplo. As utopias, segundo Foucault (2013a), verdadeiramente não têm lugar algum. A heterotopia, no entanto, seria uma espécie de utopia que tem um lugar preciso, real, localizável. No pensamento heterotópico, o espaço habitado transcende o espaço geométrico e geográfico, conforme Foucault esclarece:

[...] provavelmente existe em toda cultura, em toda civilização - lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. Por serem absolutamente outros quanto a todas as alocações que eles refletem e sobre as quais falam, denominarei tais lugares, por oposição às utopias, de heterotopias. (FOUCAULT, 2013b, p. 115-116)

A partir do entendimento de utopia como a gênese do potencial heterotópico dos espaços, podemos refletir sobre a relação intrínseca entre utopia e heterotopia provocada pela existência de uma “experiência mista” (FOUCAULT, 2013b, p. 116), que

funcionaria como uma espécie de espelho. Quando nos olhamos no espelho, vemos que estamos ali dentro, em outro espaço, refletidos numa projeção real de nós mesmos. Ao mesmo tempo, sabemos que não estamos ali concretamente, mas sim nosso reflexo, o que evidencia o potencial do “espaço virtual” (FOUCAULT, 2013b, p. 116) em que nos observamos através do vidro. Utopia e heterotopia seriam como dois lados da mesma moeda, em que é possível conjugar o irreal e o real; o abstrato e o concreto; o ideal e o material.

O debate sobre heterotopia é bastante produtivo, pois o conceito se constitui como alternativa para refletir sobre o espaço para além da perspectiva dual real *versus* imaginário, já que, conforme mencionamos, as heterotopias são, ao mesmo tempo, reais e imaginárias. Esses espaços diferentes, outros lugares, são “contestações míticas e reais do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2013a, p. 20-21), ou seja, a possibilidade de atualização de noções engessadas e convencionais de lugar. Nesse sentido, pode-se afirmar que as heterotopias propiciam uma crítica à capacidade exclusivamente representacional da linguagem; ajudam a desfazer a correlação imediata entre o mundo e as palavras, já que a linguagem não apenas representa o mundo, mas, por meio da linguagem, pode-se atuar sobre esse mundo (ROCHA, 2014).

Para desenvolver a noção de heterotopia, Foucault nos apresenta os princípios da ciência que chamou de heterotopologia. Um desses princípios, que nos interessa em particular, afirma que as heterotopias têm “como regra justapor em um mesmo lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013a, p. 24). O teatro e o cinema exemplificam este princípio, pois ao estarmos diante de uma tela nos transportamos a outro espaço (e tempo). Importa-nos especialmente a experiência do cinema, que destaca “uma grande cena retangular, no fundo da qual, sobre um espaço de duas dimensões, projeta-se um novo espaço de três dimensões” (FOUCAULT, 2013a, p. 24); há simultaneamente uma sobreposição de espaços e de tempos, que Foucault (2013a) chama de heterocronia.

Foucault afirma que as “heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo” (FOUCAULT, 2013a, p. 25), assumindo uma espécie de parentesco com as heterocronias, que se constitui como outro princípio proveitoso para este trabalho. O cinema, como espaço heterotópico e de realização heterocrônica, é uma região de parada transitória (FOUCAULT, 2013a), com potencial de nos transportar a outros

espaços – mesmo estando o telespectador situado em um lugar preciso e localizável – e a outro(s) tempo(s) passado(s) ou futuro(s) em relação ao momento da experiência cinematográfica, que são característicos da linguagem ficcional. O cinema é um lugar real que pode reunir em sua tela espaços e tempos, usualmente incompatíveis: lugares diversos do mundo e tempos diferentes através da história da humanidade.

Nesse sentido, este artigo se propõe a refletir sobre o conceito de heterotopia a partir do *corpus* selecionado, buscando analisar as seguintes questões: (a) como se constituem os espaços heterotópicos vivenciados por Camila O’Gorman; (b) como Camila se relaciona com essas alocações; e (c) o quão tênue pode ser a experiência heterotópica vivida por Camila.

### **3 Camila O’Gorman: entrecruzamentos entre espaços (e tempos) outros**

Nesta seção, desenvolveremos uma análise do filme *Camila* (1984) a partir de dois âmbitos: (i) o cinema como experiência heterotópica e heterocrônica do ponto de vista do telespectador e (ii) espaços e tempos outros como experiências heterotópicas e heterocrônicas do ponto de vista de Camila O’Gorman.

#### **3.1 O cinema como experiência heterotópica e heterocrônica**

No ano de 1985, o filme *Camila* (1984), da cineasta argentina Maria Luisa Bemberg, assume projeção internacional devido à indicação ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Mesmo não levando a estatueta, a indicação hollywoodiana abre caminhos não só para a globalização do cinema argentino como também para a internacionalização da história de Camila O’Gorman como mito nacional.

O filme compõe o Novo Cinema Argentino que surge na década de 80, no contexto pós-ditadura; *Camila* questiona os abusos ditatoriais de um passado que ainda ressoa na memória argentina. De acordo com Foucault, os cinemas são, assim como os cafés e as praias, espaços onde podemos vivenciar uma determinada experiência heterotópica por um determinado momento. O autor associa a concepção de heterotopia à de heterocronia, afirmando que “as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares no

tempo” (FOUCAULT, 2013a, p.25), não ao tempo eterno, mas sim ao tempo crônico, isto é, que possui uma certa duração.

Do ponto de vista do telespectador, pode-se dizer que o cinema, por meio do entrecruzamento de diferentes espaços e tempos projetados na tela, é capaz de transportá-lo a espaços e tempos outros. Apesar de possuir um espaço localizável, situável, a sala de cinema é o lugar da concretização das utopias, dos devaneios, dos sonhos possíveis pela cinematografia. É a alocação potencial para a fruição que promove deslocamentos, entrecruzamentos e justaposições heterotópicas e heterocrônicas.

Consideramos interessante a articulação que desenvolve Foucault entre espaço e tempo, em especial, para pensarmos a relação do cinema como local que possibilita “encerrar todos os tempos em um lugar” (FOUCAULT, 2013a, p.25). Em *Camila*, somos redimensionados ao século XIX e aos diferentes espaços ocupados pela protagonista. Simultaneamente, somos convidados a compreender a produção de sentidos que se constroem na relação tempo-espaço, imaginando a vida de Camila como uma mulher resignada (que deve aceitar o esposo escolhido pela família e casar-se com ele tal como fazem suas irmãs) e silenciada (que não pode opinar sobre política tal como fazem os homens da família: pai, irmãos e cunhados) como ilustra a figura 1.

**Figura 1** – Camila O’Gorman e o pai, Adolfo O’Gorman, quando a jovem é repreendida por dar a sua opinião política na mesa de jantar.



**Fonte:** Filme *Camila* (1984)

A experiência de assistir a uma obra cinematográfica como *Camila* potencializa visualizar as relações que eram estabelecidas entre os indivíduos da sociedade argentina e os espaços que ocupavam/ disputavam/ vivenciavam na primeira metade do século XIX.



Com a passagem do tempo, podemos observar aspectos que desapareceram e outros que ainda se atualizam anos ou séculos depois.

Em comparação ao que vivemos atualmente, podemos ressaltar que os espaços ocupados por mulheres no século XIX eram muito mais limitados e restritos. No entanto, na atualidade, muitos espaços ainda são ocupados majoritariamente por homens e as vozes das mulheres ainda são, muitas vezes, silenciadas ou desacreditadas. Em muitas entrevistas de emprego, por exemplo, as candidatas são avaliadas levando-se em consideração a possibilidade de se tornarem mães (ou o fato de já o serem), como se a mãe fosse a única responsável pelos cuidados com os filhos, o que atesta a concepção de que a imagem feminina ainda está atrelada mais à casa e às tarefas do lar do que ao mercado de trabalho.<sup>2</sup>

Nesse sentido, podemos afirmar que as mulheres vêm buscando e criando suas próprias heterotopias, ao longo dos séculos, como espaços possíveis onde possam se inserir, pois, como destaca Foucault (2013a, p. 21), “não há, provavelmente, nenhuma sociedade que não constitua sua heterotopia ou suas heterotopias”.

De acordo com os estudos sobre as relações entre cinema e espaço realizados por Azevedo (2009), o espectador de cinema é um “viajante itinerante”: apesar de estar aparentemente imóvel, é transportado por meio da fantasia e do desejo aos territórios mobilizados pela experiência fílmica. Para a autora, esse lugar, para onde o telespectador é levado, é “atravessado por múltiplos tempos e espaços” (AZEVEDO, 2009, p. 124). As observações trazidas por Azevedo (2009) dialogam com as postulações de Foucault (2000; 2013a; 2013b), pois tal atravessamento temporal e espacial é igualmente evidenciado por meio dos conceitos de heterotopia e heterocronia que discutimos neste trabalho. Esses atravessamentos, vivenciados por Camila O’Gorman, serão alvo das análises que propomos no próximo tópico.

### 3.2 Camila O’Gorman e o desejo por lugares outros

Na obra cinematográfica *Camila* (1984), de Maria Luisa Bemberg, a personagem principal vivencia quatro espaços, são eles: (a) casa da família O’Gorman em Buenos

---

<sup>2</sup> Um estudo realizado pelo Movimento Parent in Science revela a disparidade em relação à produtividade de homens e mulheres (com e sem filhos) durante a pandemia. Os resultados estão disponíveis em: <https://bit.ly/3NpSGuj> Acesso em: 27/03/2022.

Aires; (b) igreja católica; (c) casa de Camila e Ladislao na cidade de Goya, província de Corrientes; (d) prisão em Santos Lugares, província de Buenos Aires. A partir das considerações sobre o conceito de Heterotopia em Foucault, perguntamo-nos: como esses espaços se constituem experiências heterotópicas vivenciadas por Camila O’Gorman?; como se dão as relações entre Camila e essas alocações?; e, por fim, o quão tênue e volátil pode ser a experiência heterotópica vivida pelo casal antes de sua execução?

A casa dos O’Gorman é o primeiro espaço vivenciado por Camila. A jovem, desde sempre, experencia a casa de outras maneiras, explorando locais inóspitos ou pouco frequentados como, por exemplo, o sótão, lugar onde costuma passar o tempo escondida. Por conta disso, é constantemente repreendida por seu pai e irmão. Camila, em seu universo-casa, busca espaços outros, diferentes, diversos, não tradicionais ou convencionais. O sótão, para ela, era o espaço em que se podia sonhar, idealizar, imaginar. O sótão, como mostra a figura 2, abrigava seus sonhos e permitia que Camila o habitasse à sua maneira.

**Figura 2** – Camila O’Gorman escondida no sótão



**Fonte:** Filme *Camila* (1984)

Como era comum na aristocracia argentina do século XIX, a casa das famílias era uma extensão dos espaços da igreja, isto é, ambas as localidades estavam interligadas, conectadas: as famílias frequentavam a missa com assiduidade, e os padres frequentavam constantemente a casa dos fiéis. Em uma dessas visitas à casa da família O’Gorman, o padre jesuíta Ladislao Gutiérrez conhece Camila e eles se apaixonam. O desejo entre os

jovens aumenta durante os encontros furtivos na igreja, que é, inclusive, o local onde eles dão o seu primeiro beijo.

Segundo Bachelard (2008), a casa natal evoca proteção, intimidade, segurança e, da mesma maneira, poderíamos inferir que, simbolicamente, a igreja também evocaria proteção, amparo, assistência. A proteção da casa familiar seria representada pelo pai, como figura paterna terrena; já a da Igreja, estaria representada pelo pai celestial, Deus. Entretanto, esses espaços são subvertidos na medida em que Camila não se encaixa em nenhum dos padrões convencionalizados. Em casa, o comportamento da jovem é rejeitado pelo pai. Na igreja, sua atitude pecaminosa é igualmente intolerável. Camila está fora de lugar.

Na subversão heterotópica desses espaços, Camila renuncia à proteção de ambas as figuras paternas, já que, transgredindo a lei terrena, social, e cometendo o que para a Igreja significa pecado, não tem mais o direito a essa proteção; está fadada ao castigo que lhe for imputado.

A casa familiar de Camila e a igreja católica frequentada por ela mostram-se como espécies de contra-espços nos quais pode-se viver uma experiência simultaneamente mítica e real (FOUCAULT, 2013a, p. 20-21), isto é, a ela é permitido sonhar em uma casa repressora e autoritária; e, também, apaixonar-se por um padre jesuíta. Nesse sentido, a casa da família O’Gorman deixa de ser o espaço de proteção e passa a ser o espaço de tensão, conflito e desprendimento. Da mesma maneira, a igreja católica passa a ser um local inospitaleiro, hostil e criminalizante.

A casa da família O’Gorman e a igreja, portanto, são espaços que impulsionam Camila a deslocar-se e a encontrar na cidade de Goya uma contra-alocação possível para a concretização da sua utopia: viver como esposa do padre Ladislao Gutiérrez. A cidade de Goya é a cidade real, verdadeira, efetivamente localizável (FOUCAULT, 2013b, p. 115-116), mas que está, ao mesmo tempo, fora de todos os lugares, deslocada, apartada da realidade. É o local preciso e real da utopia do amor de Camila; um lugar que se pode situar tangivelmente no mapa e que, simultaneamente, abriga o sonho do refúgio, como se o amor entre Camila e Ladislao pudesse ser possível neste lugar e neste tempo, e ali ambos estivessem em segurança.

Mesmo sem ser possível, neste espaço e neste tempo, o amor de Camila e Ladislao é possível e realizável num espaço outro (heterotópico) e num tempo outro

(heterocrônico). Goya se configura como um lugar que se opõe a todos os outros (FOUCAULT, 2013a, p. 20), como uma contestação, uma afronta, uma negação dos espaços em que Camila viveu anteriormente. Constitui-se uma alocação de ruptura no que tange às lembranças e às memórias de sua casa natal e instaura-se como o lugar que permite à Camila-sonhadora “sonhar em paz” (BACHELARD, 2008, P. 26).

A partir das concepções de Foucault, podemos afirmar que “a experiência mista”, isto é, ao mesmo tempo real e mítica de Camila e Ladislao na cidade de Goya, constitui-se por um espaço outro, que seria então a “não-Buenos Aires”; e um por tempo outro, que seria o “não-século XIX”. Para a concretização de sua utopia, precisam assumir, nessa experiência heterotópica, novas identidades: Valentina Desau (que seria a “não-Camila O’Gorman”) e Máximo Brandier (que seria o “não-Ladislao Gutiérrez”). Camila e Ladislao encontraram, nesses espaços, brechas, fendas, gretas ao mesmo tempo possíveis e impossíveis. A casa em Goya ostenta o atributo da perfeição, como mencionado por Foucault em um de seus princípios, em que as heterotopias assumem uma função, em relação ao restante do espaço, podendo tornar-se espaços perfeitos: “um espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem arranjado quanto o nosso é desordenado [...]” (FOUCAULT, 2013b, p. 120).

No entanto, a heterotopia de Camila desvanece-se com a mesma rapidez com que os pais descobrem a brincadeira dos filhos que imaginam o oceano em sua cama: “é, enfim, o prazer, pois no retorno dos pais, se será punido” (FOUCAULT, 2013a, p. 20). A heterotopia de Camila O’Gorman e Ladislao Gutiérrez se desfaz no momento que são identificados, denunciados, presos e, por fim, fuzilados pelas tropas rosistas sem nenhum julgamento prévio.

A prisão, para onde Camila é levada coercivamente, é, segundo Foucault, o espaço onde são alocados indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média ou à norma exigida (FOUCAULT, 2013a, p. 22). Essas seriam as heterotopias de desvio: espaços destinados àqueles que se desvirtuam do que a sociedade considera correto, adequado, apropriado. Afinal, como ousaria uma jovem menina a enfrentar as relações de poder estabelecidas pelo Estado e pela Igreja? Como ousaria questionar o modelo de mulher concebido para sua época e grupo social? Como ousaria se impor e dar a sua opinião no seio de uma família/ sociedade patriarcal, autoritária e conservadora?

As prisões, para Foucault, são exemplos de espaços que possuem “um sistema de abertura e fechamento” cuja entrada e saída são realizadas não por vontade própria, mas sim, por obrigação. Esse sistema de abrir e fechar é responsável pelo isolamento desses locais em relação ao espaço circundante (FOUCAULT, 2013a, p. 26).

No caso de Camila, não bastava simplesmente mantê-la isolada, presa, posta à margem, deslocá-la de seu convívio social. Era preciso dar à Camila o “castigo exemplar” (DE ARRIBA, 2013d, p. 33) que servisse para mostrar à sociedade que aquele comportamento era inaceitável e não poderia ser perdoado. Era necessário ensinar ao povo que a figura questionadora de Camila não poderia jamais ser uma inspiração para outras jovens da época. Mesmo estando grávida na ocasião do fuzilamento, Camila foi executada pelo pelotão rosista em 18 de agosto de 1848 com as bênçãos do Estado, da Igreja, da família e da sociedade argentina (ADAMI, 1990, p. 11).

**Figura 3** – Camila O’Gorman e Ladislao Gutiérrez, enterrados em um mesmo caixão após o fuzilamento.



**Fonte:** Filme *Camila* (1984)

Podemos afirmar que a cidade de Goya e a prisão são espaços heterotópicos com os quais Camila se relaciona de maneiras distintas: Goya é a cidade para onde o casal se desloca voluntariamente e que permite a concretização de seus devaneios mais íntimos. Seria, portanto, uma “casa onírica” (BACHELARD, 2008, p. 34) que não só abriga sonhos como também permite que eles sejam heterotopicamente realizados. Em Goya, Camila e Ladislao estão juntos, unidos, inseparáveis. Já a prisão é a localidade para onde o casal é forçosamente deslocado e que faz insurgir a solidão, a ausência, a finitude. É o

retorno à realidade, a destruição da utopia, a erosão da experiência heterotópica. Camila e Ladislao estão separados, apartados, incomunicáveis.

A experiência heterotópica em Goya desvanece-se, transforma-se, e dá lugar a outra experiência heterotópica, desta vez, na prisão. Ambos se constituem como locais de ruptura: o primeiro promove o rompimento de tudo o que Camila vivenciou anteriormente; e o segundo promulga a interrupção da vida de Camila, levando-a à morte.

#### 4 Camila O’Gorman: justaposição e encontros na collage de Enrique Molina

Figura 4 – Collage, 1994



Fonte: MOLINA, Enrique. Capa de *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, 1994, Seix Barral.

Por ocasião do lançamento do filme *Camila*, em 1984, o romance poético de Enrique Molina, *Una Sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1973), foi reeditado e publicado por diferentes editoras argentinas. Dez anos depois, em 1994, a editora Seix Barral volta a lançar mais uma edição do livro de Molina. Na capa, ilustra uma *collage* do próprio autor. A obra artística de Molina evidencia aspectos que dialogam com o movimento de vanguarda Surrealista, como, por exemplo, o entrecruzamento entre o real e o sonho, encontrados na imagem justaposta das duas Camilas.

A obra apresenta, em primeiro plano, a protagonista caracterizada fisicamente como o modelo de mulher concebido para sua época e grupo social. Trata-se de uma mulher finamente vestida, com seu corpo adequadamente coberto, penteada, com uma expressão facial que deixa entrever humildade, com um olhar melancólico que nos parece alcançar o nível da sujeição. Esta representação seria equivalente à Camila que existia no âmbito do real.

Em segundo plano, Camila surge nua, com expressão facial que parece revelar certo contentamento, com uma postura que se atreve a levantar levemente a cabeça. Esta é uma Camila que, até romper com os aprisionamentos sociais, não é real, é a Camila sonhada por ela mesma, que se tornará real a partir de uma experiência heterotópica.

A Camila real, nos espaços reais, devia manter comportamentos impostos à mulher; ela devia ser “Bela, recatada e do lar”, famigerada expressão utilizada para disputar um sentido ainda possível de mulher do século XXI.<sup>3</sup> Sentido esse que ganha resistência ao ser fortemente atacado e não reconhecido como a descrição de mulher do século XXI por movimentos mais próximos do feminismo, por exemplo.

Ao ter que manter esse tipo de comportamento com o qual Camila não se identificava, é como se não estivesse sendo ela mesma, mas encenando o papel atribuído à mulher da época, com resignação e, ao mesmo tempo, rebeldia, quando, em sua casa natal, ousava fazer comentários sobre política. Por outro lado, quando foge com o homem que ama, ressignifica a relação com o espaço que passa a ocupar; é a experiência heterotópica. A partir de então, essa mulher consegue exercer a liberdade sobre sua própria vida: sua escolha amorosa, seu próprio corpo e forma de atuar no mundo. A Camila sonhada por ela mesma se corporifica e transcende o universo onírico; é quando a utopia encontra lugar e, assim, passa a ser chamada de heterotopia (FOUCAULT, 2013a).

Se compreendemos que a imagem da protagonista em segundo plano representa uma Camila mais livre, podemos afirmar que a liberdade feminina era algo secundário, que deveria permanecer à margem, nas sombras, no plano utópico, já que os dispositivos sociais família, Estado e Igreja, que ditavam valores hipocritamente praticados, eram os mesmos que depreciavam a mulher, silenciavam sua voz e seu potencial intelectual.

A nudez de Camila transcende o âmbito corporal e nos remete à rejeição aos padrões institucionalmente impostos. A imagem de Camila em segundo plano reflete uma

---

<sup>3</sup> Esses três adjetivos correspondem ao título da reportagem publicada pela revista [Veja](#), apresentando **Marcela Temer**, mulher do então vice-presidente Michel Temer – e “quase primeira-dama” nas palavras da publicação. Disponível em: <https://bit.ly/2Xbk5ei> Acesso em: 14/10/2021.

mulher que se despe desses padrões, e das vantagens provenientes de sua linhagem, e torna real, durante os meses em que vive com Ladislao, a mulher que sonhava ser.

A objetificação em torno da figura feminina, em uma sociedade ditatorial, no entanto, a colocava em uma conjuntura que poderia ser muito perigosa, afinal as instituições poderiam decidir se a mulher viveria ou morreria a despeito das leis existentes. No momento da execução, em 18 de agosto de 1848, Camila estava grávida e mesmo assim não foi poupada do “castigo exemplar”.

Naquele contexto, comportamentos como o de Camila só poderiam ser aceitáveis se permanecessem no nível da idealização, em segundo plano, à sombra dos procedimentos moralmente admissíveis; se se concretizassem, provocariam as consequências que ela enfrentou: sumária condenação à morte sem direito a um julgamento, algo elementar em qualquer sociedade.

## 5 Considerações finais

Ao longo deste trabalho, trouxemos à cena a figura de Camila O’Gorman, procurando analisar a obra cinematográfica *Camila* (1984) e a *collage* do escritor e artista argentino Enrique Molina, que ilustra a capa de seu romance *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1994), sob a ótica heterotópica. Avaliamos que o conceito de heterotopia, formulado por Foucault (2000; 2013a; 2013b), se mostrou muito ajustado à análise que empreendemos sobre as materialidades discursivas selecionadas em torno de Camila, considerada um mito histórico argentino, por sua trágica e apaixonante história de vida.

Ao propor a possibilidade de entendermos que existe um lugar no centro da dualidade lugar real *versus* lugar imaginário, Foucault expande a noção de espaço para uma terceira perspectiva. Dessa forma, os espaços habitados por Camila – a casa dos pais, a igreja, a casa em Goya e a prisão – passam a ser compreendidos não apenas desde o ponto de vista geográfico, mas heterotópico, ou seja, lugares de realização de acontecimentos não aceitos, inimagináveis, surreais, que se tornam reais, em virtude da relação heterotópica que a protagonista estabelece.

Quando idealizamos relacionar aspectos heterotópicos às vivências de Camila O’Gorman, buscávamos não apenas aplicar uma teoria que pudesse nos ajudar a compreender de que forma as relações com os diferentes espaços que Camila ocupou/habitou contribuíam para conformar seu caráter, a pessoa que se tornou. Para além dessa aplicação, especialmente considerando a linguagem como forma de ação no



mundo, acreditamos na importância da atualização da imagem de Camila como resistência contra as formas de opressão à mulher no século XIX e que persistem na época atual em muitos lugares do mundo.

Ao longo das análises e discussões empreendidas, compreendemos que Camila não só simboliza um ideal de feminilidade engajada do/no seu tempo, mas uma representação das consequências de atos arbitrários, característicos de governos autoritários, apoiados por uma sociedade protegida pelo disfarce da defesa dos supostos bons costumes e sustentados por visões distorcidas de fundamentos religiosos de qualquer natureza.

Narrativas como a de Camila precisam ser atualizadas, assim como a do holocausto e do processo de escravização de pessoas pretas, por exemplo, para que as reflexões sobre esses acontecimentos não nos permitam cometer os mesmos erros e/ou sermos vítimas de ciladas engendradas por discursos, ainda que dissimulados, de ódio. Que tenhamos o ímpeto e a coragem de Camila para disputar espaços outros e ocupá-los, tornando-os heterotópicos, tornando reais as utopias que nos fazem felizes e aguçam nossa humanidade; e que os fuzilamentos se deem exclusiva e metaforicamente em direção ao apagamento das liberdades individuais como as que reivindicou Camila.

## **Contribuição**

**Poliana Coeli Costa Arantes:** Supervisão; Escrita - análise e edição; **Evânia Maria Ferreira do Nascimento:** Escrita – rascunho original; análise e edição; conceptualização; **Luísa Perissé Nunes da Silva:** Escrita – rascunho original; análise e edição; conceptualização.

## **Referências**

ADAMI, Nazareno Miguel. Poder y sexualidad. El caso de Camila O’Gorman. **Revista Todo es Historia: registra la memoria nacional**, nº 281, A 22.000, año XXIV. Argentina. Nov 1990.

AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e cinema. In: CORRÊA, R.L.; ROSENDHAL, Z. (Orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1957]

CAMILA (filme). María Luisa Bemberg, Coproducción Argentina – Española. GEA

Cinematográfica S.R.L. – Impala S.A. 1984. 105 min, son., color. Idioma: castelano. Subtítulos: inglês.

DE ARRIBA, Héctor Daniel. **Presbítero Miguel Gannon ¿culpable o inocente?** 1ª ed. Buenos Aires, Argentina: Dunken, 2013d.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico** – As Heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013a. Disponível em: <https://bit.ly/3lycIW5> Acesso em: 16 set. 2021.

FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: **As palavras e as coisas** – uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1966 [2000].

FOUCAULT, Michel. **De espaços Outros**. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 2013b. Disponível em: <https://bit.ly/39eivuO> Acesso em: 16 set. 2021.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Discursos e imagens do corpo: heterotopias da (in)visibilidade na WEB. In: FLORES, G.G.; NECKEL, N.R.F.; GALLO, S.M.L. (org). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes, 2015, p. 191-213.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008 [1984].

MOLINA, Enrique. **Una sombra donde sueña Camila O’Gorman**. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral, 1994. [1973]

NEVES-CORREA, Mauricio. **Heterotopias no país do milagre: os corpos indígenas e as histórias filmadas**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

PERISSÉ, Luísa. **Brasil e Argentina: tradução e adaptação e suas representações na cultura brasileira**. Biblioteca Nacional, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3kKdP6q> Acesso em: 28 set. 2021.

ROCHA, Décio. Representar e intervir: linguagem, prática discursiva e performatividade. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, SC, v. 14, n. 3, p. 619-632, 2014.

Recebido em: 13 de abril de 2022

Aceito em: 23 de maio de 2022

Publicado em agosto de 2022

---

Poliana Coeli Costa Arantes  
E-mail: polianacoeli@yahoo.com.br  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4880-5767>

Luísa Perissé Nunes da Silva  
E-mail: luisaperisse@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4496-822X>

Evânia Maria Ferreira do Nascimento  
E-mail: evaniamariaferreira33@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9205-6866>