

OLHAR ESTRANGEIRO E A PELE QUE HABITO: O ESTEREÓTIPO COMO SIGNO IDEOLÓGICO

Priscila Machado Barreto Santos (UFBA) *
Adriana Pucci Penteadó de Faria e Silva (UFBA)**

RESUMO

Neste artigo analiso discursos sobre o estereótipo do brasileiro que circulam no filme *A pele que habito* (2011), de Pedro Almodóvar. Para isso, tenho como base estudos discursivos, buscando construir hipóteses através do espaço, dos símbolos e da subjetividade que atravessam as personagens. Além disso, busco compor uma relação do enunciado em análise com o documentário de Lúcia Murat *Olhar estrangeiro* (2006) e a noção de comunidade imaginada pautada por Stuart Hall (1998). Para este trabalho, apresento a cena em que a personagem Zeca, um brasileiro, vestido de tigre, chega à casa do médico à procura da mãe. Isso posto, realizo uma análise por uma abordagem bakhtiniana, trazendo a teoria dialógica para compreender a arquitetônica das cenas em análise, tendo em vista pensar o enunciado concreto em diálogo com a alteridade que subverte o outro partindo do lugar responsivo irrepitível que cada um ocupa no mundo. Estes componentes que constroem a materialidade do enunciado são refratados pelos estilhaços culturais. A identidade segundo Hall é fragmentada, e uma análise dialógica de embates identitários põe em foco sobre caráter refratário, tendo em vista a refração como um processo de soma e absorção dos estilhaços culturais, seja de forma consciente, seja através dos diversos signos que nos atravessam. Desse modo, hipotetizo que a identidade se constrói a partir da alteridade, ou seja, o ser/sentir-se estranho tem como oposição o outro que regula, que determina, que normatiza.

PALAVRAS-CHAVE: A pele que habito. Identidade. Olhar estrangeiro. Alteridade.

* priscilaxmachado@gmail.com
** appucci@uol.com.br

1 A PELE QUE HABITO E OLHAR ESTRANGEIRO: DIÁLOGOS DISCURSIVOS

Encontro de dois: olho a olho, cara a cara
 E quando estiveres perto,
 Eu arrancarei teus olhos
 E os colocarei no lugar dos meus.
 E tu arrancarás os meus olhos,
 E os colocarás no lugar dos teus.
 Então, eu te olharei com teus olhos
 E tu me olharás com os meus. (Chico Buarque, 1971)

Este artigo é um recorte da minha pesquisa desenvolvida como integrante do grupo PET/Letras (UFBA)¹. De modo amplo, minha investigação analisa discursos sobre o corpo que circulam no filme *A pele que habito* (2011), de Pedro Almodóvar, cineasta espanhol. Assim, neste recorte, investigo questões identitárias para construção discursiva no filme e estabeleço uma relação dialógica com o documentário *Olhar estrangeiro* da cineasta brasileira Lúcia Murat.

O filme *La piel que habito* estreou no Brasil no dia 04 de setembro de 2011, com o título em português *A Pele que habito*. O filme é baseado no romance *Mygale* (1995), de autoria do escritor francês Thierry Jonquet, posteriormente publicado com o título de *Tarântula* (2005). Este trabalho se limitará a analisar somente o filme, visando perceber como o autor constrói o discurso do corpo e como esse discurso se relaciona com os sentidos desenvolvidos no enunciado concreto em análise. Partindo desse pressuposto, analiso a construção identitária do brasileiro a partir da personagem Zeca, que está em cena na obra por 14 minutos.

O documentário *Olhar estrangeiro* foi lançado no Brasil em 2005, dirigido e produzido pela cineasta brasileira, Lúcia Murat. A cineasta resolve "mudar o lado da câmera", ou seja, mudar de lado o discurso sobre nossa história e cultura, e questionar a imagem do Brasil expressa nos filmes estrangeiros, marcada, muitas vezes, por símbolos que manifestam a nossa realidade de forma unilateral. Na construção dessa imagem, sobressai a ideia mítica de um lugar paradisíaco, em que tudo é permitido - o hedonismo do corpo e esse "tom" selvagem que elaboram o olhar do estrangeiro em relação ao

¹ Inicialmente esta pesquisa foi tutorada pela professora Rachel Esteves e atualmente é tutorada pela professora Juliana Soledade sob a orientação da professora Adriana Pucci que acompanha esta investigação desde o início.

Brasil. Meu objetivo é pensar o discurso e a noção estereotipada desse olhar através da personagem Zeca.

A relevância deste estudo se explica pela necessidade social de discutir a noção de identidade que é latente em todas as esferas da vida humana, tendo em vista a incorporação de um processo inacabado do corpo discursivo que se refrata entre o “eu” e o mundo, por conseguinte, não deixando de considerar a influência ideológica das relações de poder na refração da identidade e na construção da linguagem dos corpos. Sobretudo, pretendo ressaltar a importância dos estudos culturais para a concepção de identidade cultural que muitas vezes reforça uma noção estereotipada do outro - discurso que resiste e violenta esse outro “estranho” e “selvagem”. Desse modo, questiono como a refração ideológica e o lugar discursivo ocupado pelo indivíduo influenciam nas concepções engendradas por Almodóvar na elaboração da personagem Zeca no filme *A pele que habito*, em diálogo com os discursos gerados pelos filmes sobre o Brasil analisados por Murat no documentário *Olhar Estrangeiro*.

Sendo assim, utilizo o conceito de alteridade sob uma ótica bakhtiniana para situar esse corpo que se refrata a partir do outro na sua relação consigo mesmo. Com base em pressupostos de estudos discursivos, construo hipóteses através do espaço, dos símbolos e da subjetividade que atravessam as personagens.

2 O OLHAR ESTEREOTIPADO: SIGNOS E SÍMBOLOS EM EMBATE

No trajeto desta pesquisa deparei-me com o documentário da cineasta Lúcia Murat e percebi que a leitura sobre um Brasil grotesco, traçada pela cineasta na sua investigação dos filmes da década de 1970/80, ainda persiste em alguns aspectos de filmes estrangeiros que fazem alguma referência ao Brasil. Desse modo, é possível destacar essas marcas estereotipadas na personagem Zeca do filme *A pele que habito*.

Com isso, como *corpus* desta análise, selecionei uma cena do DVD que traz o filme: *A pele que habito*, a saber: Cena 1, que nomeio – Representação do grotesco, e assim relaciono com o documentário *Olhar estrangeiro*, buscando articular como o estereótipo é construído na cena em análise.

Algumas imagens que seguem abaixo demonstram a estampa elaborada pelos mais de 200 filmes analisados por Murat. A idealização do exótico revela como antes éramos vistos, fato que ainda persiste em algumas produções discursivas sobre o Brasil, talvez de maneira naturalizada. O epíteto: Brasil - samba, mulher e futebol! Terra da felicidade! continua plasmando nossa identidade.



Figura 1

Murat, Lucia, 2006.



Figura 2

Murat, Lucia, 2006.

Estas imagens são do filme *Blame it on Rio*, produzido nos Estados Unidos, em 1984, sob a direção do Stanley Donen. O filme mostra mulheres fazendo *top less*, macacos, pessoas sempre alegres dançando e cantando. O estrangeiro figura o espanto a esses costumes, representa a moral que embarca na "Terra da felicidade", no "Paraíso Perdido". Mais uma vez os descobridores encontram os "selvagens" e aparecem para nos trazer à "civilização". Diante disso, vale questionar: civilização ou violência? Até quando o Brasil será

representado de maneira burlesca? Ou talvez, o questionamento seja: por que somos representados dessa forma e que elementos ideológicos fundamentaram e continuam estabelecendo esse eterno retorno ao grotesco?

Fazendo um salto no tempo, percebe-se que esse discurso ainda pode ser evidenciado nas propagandas sobre a copa do mundo no Brasil. A cartilha da copa do mundo 2014 oferece um guia, como a própria ideia de cartilha sugere, de como “sobreviver” no Brasil durante a copa. O texto aborda questões como comida, vestuário, clima, comportamento etc. e todo tipo de cautela que deve ser tomada para conduzir uma boa estadia durante o evento. O enunciado em questão, além de silenciar a voz da população quando nos atribui certos estigmas, salienta e continua decretando nosso lugar instituído como selvagens, ladrões, estupradores, aproveitadores, entre outros adjetivos que tangenciam a voz de uma parcela mínima da sociedade que “controla” os meios midiáticos.



Figura 3

DOLCI, Maria Inês; FORNAZARO, 2014.



Figura 4

DOLCI, Maria Inês; FORNAZARO, 2014.

Isso posto, não quero consolidar que os estereótipos não existem nem que estejamos passivos diante deles, mas sim que devemos questionar a manutenção desse discurso que sabota nossa identidade e encontra-se favorecido pelo comércio que sustenta parte mínima da população que lucra com a violação das identidades brasileiras.

Desse modo, antes de adentrar a discussão e análise das cenas de *A pele que habito*, é preciso situar o enredo do filme. Trata-se da história de um médico famoso, que ao suspeitar que sua filha foi estuprada por um jovem em uma festa, sequestra-o e violenta-o fazendo nele uma cirurgia de vaginoplastia (troca de sexo). Depois disso, o mantém aprisionado e pouco a pouco vai transformando o corpo desse jovem, chamado Vicente, chegando a recriar um corpo “genuinamente” feminino. Para este trabalho, faço o recorte da cena em que aparece um brasileiro, filho da personagem Marília, governanta que sempre trabalhou na casa do médico. Vale ressaltar, que a personagem Marília desenvolve um papel fundamental na trama, pois ela é a mãe de Robert, o médico, e Zeca, personagem foco de minhas análises. Robert, entretanto,

desconhece essa maternidade. Existe também uma relação de rivalidade entre os dois irmãos, que também desconhecem essa relação, disputa que se estabelece por diversas questões travadas no enredo.

Na cena, que nomeio de *Representação do grotesco*, Zeca, filho de Marília, aparece na casa do médico a procurá-la. O que chama a atenção é a forma como a personagem aparece vestida e como os signos presentes na cena (roupa, forma de falar e atitudes que são desencadeadas do decorrer da história) colocam seu corpo na posição que representa e marca um estereótipo de um Brasil ainda grotesco, selvagem, violento e caricato.

As imagens abaixo apontam algumas representações ideológicas que nos remetem a este lugar comum.



Figura 5 (ALMODÓVAR, Pedro. 2001)

Nesta cena, Zeca acaba de chegar à casa do médico e pergunta pela mãe. Marília atende e não reconhece o filho.



Figura 6 (ALMODÓVAR, Pedro. 2001)

Logo em seguida, Zeca, para ser reconhecido por Marília, mostra um sinal nos glúteos e é reconhecido imediatamente pela mãe.



Almodóvar, Pedro. 2001.

Logo que Zeca consegue entrar na casa do médico, ele percebe que Robert está mantendo uma paciente na casa. Ao verificar melhor, acredita ser a esposa do médico que ele pensou estar morta, posto que ela tinha fugido com Zeca, e nesta fuga sofreram um acidente de carro. Em seguida ele fugiu e a deixou no carro pegando fogo. Alucinado com essa possível descoberta, Zeca amarra a mãe e rouba a chave do quarto de Vera. Ao conseguir entrar, violenta Vera, que está no corpo de Vicente, que ele pensa ser a esposa de Robert.

Esse estereótipo flagrado no filme *A pele que habito*, que podemos perceber nas imagens sugeridas acima, evidencia através de signos ideológicos outros símbolos: a personagem grotesca que chega fantasiada de tigre, cuja marca de reconhecimento é mostrar um sinal nos glúteos, não é reconhecido pelo rosto, mas por uma parte da sua anatomia que é bastante significativa para o estereótipo presente no filme. Em seguida, com a mesma fantasia de tigre, Zeca violenta uma mulher e agride a mãe.

Após refletir sobre estes enunciados, fica evidente o disfarce como travestimento do grotesco, neste caso para sublimar uma violência que sobrepuja o espaço fílmico, formando um enunciado constituído por fatores “estético” e “éticos”. Em outras palavras, a misancene em questão elabora um microcosmo de valores éticos representados na personagem Zeca que remetem a concepção estereotipada da identidade brasileira. Fato que é permitido diante do momento único e irrepetível em que se insere a personagem: o carnaval (lembrando que ele está vestido dessa forma porque esta festa popular tem como referente o “disfarce”). Isso posto, em alguns casos esse corpo travestido

pode subverter a ordem vigente, ainda que somente naquele espaço carnavalizado, ou pode servir para realçar o lugar-comum imaginado por um determinado grupo. No espaço discursivo do filme, os símbolos que materializam este todo concreto, acentuam o esperado, tendo como pressuposto o olhar e a posição que ocupa o outro e a maneira como somos alterados através de estereótipos e marcas simbólicas.

Os signos que evidenciam estas marcas são perceptíveis no aspecto linguístico, quando, por exemplo, Zeca demonstra o conhecimento raso do castelhano; na construção psicológica da personagem, quando ele demonstra certo desequilíbrio mental na maneira de agir e falar e na reprodução de atitudes “animalescas” que remetem a própria vestimenta de tigre, como, por exemplo, nas cenas do estupro, na cena do roubo e outros simulacros que representam a caricatura da violência, ou seja, os signos corporificados pela personagem servem para “justificar” a “selvageria”.

Desse modo, questiono: Que outro é esse que vemos? Que trajes damos ao outro enquanto “criadores” de uma personagem? Como as combinações estéticas dialogam para formar esse todo concreto que é a personagem? Sobre isso, afirma Bakhtin:

A consciência é uma combinação estética da consciência da personagem com o fundo: o fundo deve acentuar essa consciência em seu conjunto por mais ampla e profunda que ela seja, mesmo que ela tenha conscientizado e tornado todo o mundo imanente a si, o estético deve proporcionar-lhe um fundo transgrediente a si mesmo, o autor deve encontrar um pouco de apoio fora dela para que ela se torne um fenômeno esteticamente acabado: uma personagem. (BAKHTIN, 2011, P.15)

Ou seja, a elaboração histórica e cultural que extrapola o espaço que compõe o enunciado fílmico também contribui na produção desse fundo e de todos os signos que elaboram o objeto estético. Tais signos em dialogismo podem constituir um espaço harmônico ou uma relação dialógica de embate, que pode ser embate no sentido de entender as múltiplas facetas que refratam a visão do outro, mas harmônico no que tange fatores ideológicos que elaboram esse outro.

3 O OLHAR QUE SIGNIFICA: TEORIAS EM DIÁLOGO

Algumas noções teóricas que tenho como base emergem da teoria *Queer*, que significa “estranho”, em inglês. Esta teoria surgiu nos Estados Unidos, na década de 80 do século passado, como forma de protesto a favor das minorias sexuais e de gênero. Atualmente, o estranho, o *Queer* é discutido como mecanismo de quebra de padrões heteronormativos. Não somente no que tange às minorias sexuais, o *Queer*, aborda a noção de identidade discutindo, questionando e transgredindo a heteronorma. Desse modo, o objeto desta teoria pode ser visto como um corpo que, mesmo estereotipado pelo olhar do outro, busca romper os paradigmas. Guacira Lopes Louro (2008) discute como esses caminhos pautados no olhar do outro delimitam o espaço discursivo do corpo:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2008, p. 28)

Não obstante, o ser *Queer* não significa ser estranho para quem é, mas sim para quem constrói o olhar normativo tornando o corpo – que é “natural”, no sentido da compreensão da sexualidade ou qualquer concepção ideológica ou modificação corporal que pauta a (des)construção de gêneros – deslocando-o para o lugar de fronteira que não corresponde à centralidade heteronormativa. Partindo dessa ideia e ampliando os sentidos, o *Queer* pode ser entendido no contexto discursivo do filme como um corpo que é estrangeiro a ele mesmo - e assim é deslocado através do estereótipo e refratado pelo discurso do outro.

Por sua vez, entendo corpo como enunciado concreto, tomando como parâmetro a sua representação e todos os componentes que constituem sua materialidade. Com isso, pode-se dizer que o discurso engendrado nesse corpo retoma o retrato estereotipado de uma comunidade. Para compreender essa imagem, trago a reflexão de Hall, que, embora não tenha abordado o conceito de *Queer*, teve como objeto de estudo a construção das identidades nacionais:

[...] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. (HALL, p.59)

Partindo dessa ideia de representação imaginada de um determinado grupo cultural, é possível pensar a elaboração do outro através do lugar que ocupamos e, por sua vez, como esse outro significa a nossa existência através das marcas histórias, sociais, hegemônicas e sobretudo ideológicas. Desse modo, proponho uma análise que parte desse embate das dissonâncias que podem ser aparentes, perceptíveis no contexto de fundo em que se insere a personagem, ou não aparentes, quando partem de símbolos mais subjetivos e que, de maneira tênue, conservam o discurso opressor.

Outra noção teórica fundamental é a arquitetônica, um dos conceitos centrais que se depreendem dos textos ditos filosóficos de Bakhtin e do Círculo, publicados sobretudo na década de 1920. Isso posto, partindo das materialidades que fazem emergir essa compreensão, é preciso se aproximar de conceitos de signo ideológico, dialogismo e enunciado concreto. O signo ideológico transcende a formulação do conceito de signo linguístico, compondo um signo que compreende uma esfera histórico social. Em outras palavras, este conceito elabora-se no contexto flagrado pelo momento irrepetível do ser, ou seja, o enunciado concreto. Então, o enunciado concreto é um conceito mais amplo que o enunciado verbal, ou seja, compreende a composição do texto como forma, material, conteúdo, autor criador, autor contemplador e ideologia, todos esses aspectos juntos são constituintes de um enunciado. Neste mesmo espaço, ocorre o diálogo entre as materialidades discursivas, que podemos entender como dialogismo, outro conceito pautado pela teoria bakhtiniana, termo que Silva (2011) explica no seu artigo sobre a obra de Cerith Wyn Evans “a linguagem é dialógica porque, mesmo falando sozinhos, sem interlocutores diretos, trazemos em nosso discurso vozes de outrem, de forma marcada ou não” (SILVA, 2011, p.4). No mesmo artigo, a autora destaca como os componentes da materialidade discursiva elaboram a arquitetônica:

[...] na teoria dialógica a forma de enunciado não é um aspecto isolado, mas é um dos aspectos de um todo que Bakhtin chama de forma arquitetônica que se constitui também de conteúdo, material, autor criador e autor contemplador. É esse todo que confere sentido ao enunciado. (SILVA, 2012, p.4)

Sendo assim, podemos incluir como motivadores da dinâmica que cria o sentido do objeto estético: o signo ideológico, que emerge da interação, e o dialogismo, que também ultrapassa o diálogo para aspectos criadores mais amplos, sempre observando o contexto histórico e social que circunda o discurso. Desse modo, obtemos conhecimentos suficientes para analisar o todo arquitetônico que engloba as relações imanentes e transcendentais do discurso.

4 CONCLUSÃO: “OLHO A OLHO, CARA A CARA”

Neste artigo relacionei o filme *A pele que habito* com o documentário *Olhar estrangeiro*, com o objetivo de descrever e analisar as cenas em diálogo. Para isso, busquei demonstrar como o olhar estrangeiro ainda tende a “domesticar” o imaginário sobre o Brasil.

Desse modo, através das cenas analisadas, posso denotar que este enunciado é reflexo e refração de outras violências. Seguramente, o olhar que estabelecemos sobre o outro é reflexo do nosso lugar e da maneira que estabelecemos contato com o mundo. Contudo, não somos puros e o processo de refração adiciona e significa múltiplos sentidos na construção dessa perspectiva. No documentário *Olhar estrangeiro*, é possível destacar uma “pequena”, porém significativa parcela desse estereótipo carregado e marcado na nossa pele. No filme *A pele que habito*, Zeca contempla o sentido de um “estupro coletivo” – quando ele violenta Vera, ele violenta a representação de uma comunidade, reforçando um discurso hegemônico sobre o ser brasileiro, em outras palavras, a personagem em destaque retoma uma relação de violência que extrapola o enunciado do filme e entra em embate discursivo com uma nação (entendendo que Zeca retoma a retórica estereotipada de um Brasil). Com isso, entende-se que esse “estupro coletivo” pode ser compreendido como a detenção/manutenção do discurso “colonizador” sob o “colonizado”, contribuindo para perpetuação da relação de opressão que persiste no tempo através dos signos que reforçam essa retórica.

Assim sendo, podemos pensar que o mesmo Almodóvar que coloca Caetano - brasileiro e baiano, representando um grande artista no filme *Fale com ela* (2002), em que ele aparece cantando, é o diretor que coloca a

personagem Zeca como o brasileiro: ladrão e estuprador. Não posso deixar de afirmar que Almodóvar representa a ruptura e a subversão desse lugar único através das personagens dos seus filmes, tomando como parâmetro a sua produção fílmica como um todo.

Desse modo, é possível afirmar que o autor busca representar de maneira subversiva, através dos seus personagens, os que são tidos como imorais ou os desejos não permitidos pelos “contratos” sociais. Contudo, dar voz a esse estereótipo de Brasil selvagem nos permite pensar sobre o olhar do Almodóvar - europeu, espanhol, que também foi refratado pelos estilhaços da sua história e cultura. Com isso, não é possível negar a influência da refração ideológica no ser e como esses discursos inacabados se reproduzem na expressão do enunciado inaugural. Como bem afirma Bakhtin em *Para uma filosofia do ato* (1993), [...] “somos nós que produzimos as categorias de síntese.” (p.24), desse modo, podemos pensar que o indivíduo vai sintetizar a sua moral ética e estética partindo do seu processo histórico e ideológico que singulariza o seu lugar no mundo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. [1920-1924] *Para uma filosofia do ato*. Tradução para fins acadêmicos e didáticos, não publicada, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, da edição americana *Towards a philosophy of the act*. Transl. and notes by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1993.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2012. [original russo publicado em 1929].

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DOLCI, Maria Inês; FORNAZARO, Maria Inês. *Cartilha da Copa 2014*. Brasil, 2014.

ESTRANGEIRO, Olhar. Produção de Luís Vidal e Paola Abou-Ajoude. Argumento e direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2008, (70min.). DVD, NTSC, color. Port. Legendado.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

LOURO, G. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PELE que habito, A. Direção: Pedro Almodóvar. Paris Filmes. Espanha: 2011. LK TEL Distribuidora de filmes Ltda. DVD. 120min. Colorido.

SILVA, A.P.P.F. É já citação: Análise dialógica de uma obra de Cerith Wyn Evans. 2012. *Anais eletrônicos*. 1º encontro da imagem em discurso.

SILVA, A.P.P.F. *Retratos dialógicos da clínica: um olhar discursivo sobre relatórios de atendimento psicopedagógico*. 2010, 199 f. Tese. (Doutorado em Linguística aplicada e Estudos da linguagem) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.