

# Poder, olhar e representação

Edyala Yglesias

Université de la Sorbonne-Nouvelle Paris 3. Paris. França.  
Contato com a autora: yglesiasedyala@yahoo.com.br

**Resumo:** O presente ensaio aborda o ato narrativo como ato identitário. A personagem feminino-travesti do filme *Tirésia* France-Canada 2003<sup>1</sup> é nosso objeto de análise – espécie de “intercessor” –, no sentido usado por Deleuze, para uma reflexão crítica sobre a produção de sentidos, modos de organização e estruturação das narrativas audiovisuais, especialmente como se processa na imagem cinematográfica do eterno feminino. *Tirésia* encarna, ao mesmo tempo, o corpo feminino e o corpo colonizado, o duplo “outro” da narrativa. Dois aspectos orientam nosso interesse: o questionamento da lógica binária das narrativas dominantes no cinema ocidental e a representação do corpo brasileiro como estereótipo do duplo “outro”. Nosso objetivo é tentar compreender como a mitificação do olhar ocidental se perpetua e os efeitos que engendra na formação das identidades brasileiras.

**Palavras-chave:** Narrativas. Cinema. Travesti . Olhar/poder. Colonialismo.

**Abstract: Power, view and representation.** This essay addresses the act of narrating as an identity act. The feminine- **travesty** character from the film *Tirésia*/France-Canada/2003 – a kind of “intercessor” – is our object of analysis, in Deleuze’s sense, for a critical reflection about producing sense, modes of organizing and structuring visual narratives, especially their processing in the eternal feminine’s cinematographic image. At the same time, *Tirésia* incarnates both the feminine and the colonized body; the double “other” of the narrative. One’s interest is chiefly directed to two aspects: the questioning of the binary logic of the dominant narratives in Western cinema and the representation of the Brazilian body as a stereotype of the double “other”. One’s goal is to understand how the mythicizing of the Western view perpetuates and the effects it engenders on forming Brazilian identities.

**Keywords:** Narratives. Cinema. Travesty. View/power. Colonialism.

---

<sup>1</sup> *Tirésia* France/Canada, 2003. Elenco: Laurent Lucas, Clara Choveaux, Thiago Telès, Célia Catalifo, Lou Castel. Duração : 1h50; Estréia : 15 Octobre 2003. Diretor: Bertrand Bonello; Roteirista : Luca Fazzi; Câmera Fabrice Rouaud; Musica : Albin de la Simone, Laurie Markovitch; Figurino : José e Desahaies.



## 1 Introdução

A presença cada vez mais recorrente da personagem travesti em filmes de diferentes cinematografias evidencia uma virada na representação cinematográfica dos gêneros sexuais. Diante de situações que ultrapassam os códigos representacionais impostos por uma narrativa binária e polarizada, o feminino-travesti surge como imagem que rompe com a representação clássica dos gêneros sexuais, uma espécie de avatarda multiplicidade e da complexidade das identidades contemporâneas. A personagem travesti e sua imagem ambígua traz para as narrativas a “complexidade” de um terceiro gênero, evocando o protesto de Roland Barthes contra uma ordem de discurso na qual ele se sentia “obrigado a estar sempre escolhendo entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo estão proibidos.” (BARTHES, 1978). O universo dos personagens clássicos, masculinos *ou* femininos, não dão mais conta de expressar as inquietações e a pluralidade das experiências da vida contemporânea.

O surgimento dos personagens travestis lembra o contexto do movimento néo-realista do cinema italiano, quando novos personagens surgiram para traduzir a complexidade da nova realidade pós-guerra. O filme *Tirésia* (2003), cuja primeira parte iremos discutir adiante, trata do olhar/pensamento/representação ocidental e das relações de poder que esse olhar estabelece. A abordagem proposta pelo filme de Bonello permite esboçar alguns pontos de uma reflexão – a ser aprofundada – sobre o tema do olhar ocidental, como mito fundador de narrativas e representações. Roland Barthes, em seu ensaio sobre *Mythologies* (BARTHES, 1957) fala da construção do mito do “homem eterno e universal” como a ambição do ocidente de impor seus valores; mais recentemente Noël Burch cunha a expressão “*masculinité universelle*” (BURCH, SELIER, 2005) para se referir à essa visão do mundo, monopolizada e centralizada pelo homem ocidental, como verdade universal.

Pela preponderância da visão nas sociedades contemporâneas, a construção do olhar constitui uma das questões estratégicas para a produção/difusão de narrativas e de imagens. Num mundo globalizado, onde o poder da imagem se amplifica em todos os domínios do conhecimento humano e a produção de um imaginário mediático “universalizante” avança rapidamente, acreditamos que o tema do olhar ocidental – e sua mitificação – merece ser objeto de sistemáticas análises críticas elaboradas à partir da nossa perspectiva de o “Outro” das narrativas ocidentais dominantes. Com esse propósito, apresentamos a seguir uma breve análise da construção desse mito que, concomitantemente ao desenvolvimento das tecnologias



Edyália Yglesias

de representação da realidade, naturaliza “o ponto de vista” pelo qual o mundo deve ser olhado.

A personagem Tirésia além de possibilitar uma reflexão crítica sobre os mecanismos que estão na base da narrativa audiovisual ocidental – e sobre a lógica que sustenta a sistematização dessa ordem simbólica –, essa personagem encarnada pelo travesti-feminino possibilita uma análise da construção desse outro polo e sua função nas narrativas cinematográficas.

## 2 A imagem cinematográfica e o eterno-feminino: identidades

Como pode ser constatado no *travelling* da sequência no *Bois de Bologne* do filme *Tirésia*, a referência ao universo cinematográfico das mulheres fatais, das sedutoras divas hollywoodianas, foi e continua sendo lugar comum na construção da identidade do feminino-travesti, das transsexuais ou das drag-queens. A imagem de *l'éternel féminin* cinematográfico é criada pela justaposição de diversos elementos do figurino e da teatralidade com que é usado acessórios, maquiagem e cabelo à expressão corporal: forma de andar, de olhar, de se virar, sem esquecermos do importante papel desempenhado pelos objetos e locações.<sup>2</sup>

A construção da imagem de feminilidade da travesti mantém uma estreita relação com os elementos constitutivos da própria imagem cinematográfica. Uma imagem de cinema informa a genealogia das imagens que a formaram e a história dos filmes confirma, com frequência, que a invenção das obras cinematográficas se faz pela retomada de obras anteriores, não como *remake* ou paródia, mas como reaproveitamento de imagens de outros filmes.

A construção da imagem do feminino-travesti também opera uma espécie de “reaproveitamento” de diferentes imagens do “feminino”, provenientes de diversas estéticas e linguagens visuais (cinema, publicidade, moda) para fazer a composição de uma identidade híbrida de “mulher”. Tanto na construção da imagem cinematográfica do eterno feminino quanto na construção da feminilidade da travesti é essencial a intermediação de uma

---

<sup>2</sup> Se examinarmos os créditos dos 24 filmes que Greta Garbo atuou em Hollywood, notaremos que a MGM, produtora de todos os seus filmes, manteve, ao longo da carreira da atriz, quase sempre a mesma equipe de profissionais (diretor, fotógrafo, diretor de arte, figurino) responsável pela criação de sua “imagem de *l'éternel féminin*”.



Poder, olhar e representação

tecnologia: no caso do cinema, o uso das técnicas de iluminação, enquadramentos, recursos digitais de aprimoramento da imagem, montagem, enfim todos os artifícios capazes de realçar o “feminino” das atrizes.<sup>3</sup>

No caso da construção da feminilidade travesti, a tecnologia (hormônios, silicone, cirurgias) também joga um papel fundamental. O advento de uma tecnologia capaz de manipular a anatomia humana, de metamorfosear o corpo de um homem no corpo de uma mulher possibilitou às travestis construir um corpo, que não é nem de homem nem de mulher, mas homem e mulher ao mesmo tempo. Essa travessia de gênero masculino-feminino da travesti assemelha-se, apenas na aparência, à dos transsexuais; na verdade são de ordem essencialmente diferente. Enquanto o transsexual quer se operar para mudar de sexo masculino para sexo feminino, a travesti não deseja essa mudança<sup>4</sup> (BENEDETTI, 2005).

A travesti não deseja ser classificada como “uma mulher” ou “um homem” mas um ser em permanente trânsito, um habitante das fronteiras, um mutante. Esse posicionamento, essa recusa em escolher entre identidades – masculina ou feminina – pode ser interpretado também como protesto contra a redução das subjetividades humanas à uma binaridade. Além de compartilhar do hibridismo que caracteriza a imagem cinematográfica, a representação do feminino-travesti também compartilha a virtualidade como característica intrínseca ao eterno feminino cinematográfico.

A figura da travesti provoca sobre o espectador efeitos semelhantes ao da imagem virtual ao desnortear e embaralhar as noções sensório-temporais. A *mise-en-scène* dessas “damas de paus” suscitano espectador um incessante trabalho mental ao remeter, continuamente a um tempo pretérito (que poderá vir a ser, existir, acontecer) que se cristaliza diante dos nossos olhos, impossível de se presentificar. Sua figura surge como uma imagem que se interpõe entre real e irreal, referente e representação, uma imagem capaz de “descolar” a dualidade mulher/feminino, de subverter a correspondência realidade/verdade, apontando para o caráter imaginário de um feminino construído como imagem, superfície, exterioridade.

<sup>3</sup> Na equipe dos filmes de Garbo, havia um técnico cuja função exclusiva era de posicionar uma luz que garantisse um reflexo luminoso nos olhos da atriz. Na equipe de técnicos responsáveis pela produção da «divina» Garbo, não havia nenhuma mulher. O que parece indicar que a criação da imagem cinematográfica desse *éternelféminin* tenha sido sempre um *affair* ou *business* masculino.

<sup>4</sup> O feminino travesti não é o feminino das mulheres” afirma Marcos Benedetti cuja pesquisa de campo sobre a fabricação do feminino no corpo das travestis, efetuada no Rio Grande do Sul, resultou num livro sobre o tema.



Edyália Yglesias

Paradoxalmente, a figura do feminino-travesti aponta para o vazio do “eterno feminino” e sublinha o caráter de virtualidade dessa imagem.

Os artifícios narrativos buscam criar uma dimensão particular para os personagens femininos; dentre outros exemplos, podemos citar a utilização de *close-ups* de partes do corpo da mulher. Artifício que tem sido muitas vezes interpretado como quebra do fluxo narrativo, mas que revela além da fragmentação, a virtualização do personagem feminino. Essa dimensão de virtualidade cria no contexto narrativo uma espécie de “hierarquia” entre as diferentes personagens – e a “realidade/verdade” que empresta à história do filme (IGLESIAS, 2014).

Particularmente em relação aos personagens do eterno feminino, parece intrínseca, “natural” um certo grau de fantasia que cerca a identidade desses personagens, que parecem existir num território particular, numa espécie de campo virtual, específico do “Feminino”. Essa virtualidade opera na forma em que os espectadores apreendem a “realidade/veracidade” das personagens femininas, cuja trajetória parece carecer de certa “consistência”, de “realidade”, de “veracidade/verdade”. No contexto do desenvolvimento da trama narrativa, essa inconsistência é imputada, na maioria das vezes, ao personagem e não à construção narrativa do filme, que mantém sua transparência.

A “montagem”, a encenação, a fabricação da imagem “feminina” das travestis explicitam o caráter de desconstrução desse “eterno feminino” que o cinema clássico procura elidir a partir dos mecanismos da transparência narrativa. A imagem do feminino-travesti Tirésia manifesta a opacidade do discurso cinematográfico, desmontando um dos seus princípios fundamentais: a “transparência” narrativa.

Uma das formas frequentes de suscitar essa dimensão virtual, principalmente sobre os personagens que representam o eterno feminino, o “Outro” da narrativa, se processa a partir de uma diluição das possíveis diferenças raça/gênero na construção desses personagens, negando-lhes uma história, uma memória e uma possibilidade de transcendência.

### **3 Corpo feminino/corpo colonizado: o “Outro” da narrativa**

Nas narrativas ocidentais, o “Outro”, em princípio, é o conjunto de todos aqueles que não são incluídos na definição de homem ocidental: branco, cristão e heterossexual. Na estrutura do discurso colonial patriarcal o lugar do Outro, fixado *a priori*, não está em



## Poder, olhar e representação

discussão. Historicamente, o polo ocupado pelo “Outro” – o objeto do olhar – nessas narrativas tem sido identificado à figura da mulher, suscitando assim um processo de feminização do “outro” polo narrativo. Em grande parte devido à centralidade da visão dentro da cultura ocidental, as diferenças “visíveis” como características biológicas dos corpos das mulheres e dos homens, da cor da pele e de outros sinais étnicos raciais –, parecem fundar uma verdade baseada no que é “natural”, na natureza em si mesma. Essas diferenças consideradas como fundamentalmente “imutáveis”, operam uma diluição de aspectos relevantes do contexto histórico-cultural. O pertencimento à uma raça, à uma cultura, ou qualquer outro traço específico da história desses Outros, seja do corpo feminino ou do corpo colonizado, não parece ter qualquer importância para a construção dessas narrativas, além da dimensão meramente performativa

A Tirésia de Bonello é uma imigrante do Brasil, estrangeira sem documentos, que habita com seu irmão na periferia parisiense e trabalha durante a noite no Bois de Bologne. Ela encarna, ao mesmo tempo, o corpo colonizado e o corpo feminino. Tem em torno de 20 anos, bela e bem maquiada, sensual; à la Hollywood usa casaco de pele sobre um corpo de mulher fabricado através de operações plásticas e mantido pela ingestão de hormônios femininos. Romântica, alienada, imaginativa, passiva, olhar perdido. Esse corpo desterrado do seu país natal, desenraizado de um gênero à outro, nos remete à Macabéa, personagem feminino do romance *A hora da estrela* (1998) de Clarice Lispector. Macabéa também é uma migrante do nordeste para São Paulo, onde vive desterrada e exilada em si mesma.

Para escapar à “invisibilidade” do destino de Macabéa, (Tirésia/Clara Choveau) preferiu ir embora do Brasil, aliás destino comum a muitos dos personagens do cinema brasileiro dos anos 80 (AVELAR, 1993, 1994). Tirésia migra para a França e vai “trabalhar” no *Bois de Boulogne* como travesti. Seu desejo é se tornar “visível” – construir para si um corpo “desejável” e uma identidade qualquer –, um “reconhecimento” que Macabéa, mulher sem “atrativos”, não conseguiu ter.

O corpo brasileiro, colonizado, para ser “reconhecido”, buscou formas de negociação, de travestimentos. Tirésia negocia uma identidade que seja o avesso da invisibilidade da migrante nordestina Macabéa. Porém, se a “invisibilidade” de Macabéa ocasiona a sua morte por atropêlo, a “visibilidade” de Tirésia também ocasiona a sua morte pela exclusão da narrativa. De certa forma, essas narrativas filmicas não apresentam “saídas” para as duas



Edyália Yglesias

personagens femininas, confrontando-as com um *dead end*. Predestinadas a ocupar o polo do “Outro”, o destino comum é a exclusão da narrativa.

#### 4 O filme *Tirésia*: o poder do olhar

Entre as diferentes versões do mito grego de Tirésias<sup>5</sup>, o realizador Bertrand Bonello escolheu para roteiro do seu filme, aquela que gira em torno das diferentes identidades de Tirésias.<sup>6</sup>

Na curta sinopse apresentada quando da difusão de “Tirésia”, no festival de Cannes/2003, Bonello define seu filme como “a relação entre Terranova, um esteta obcecado pela perfeição, que durante a noite erra em busca do ser perfeito.” Este “ser perfeito” é representado pelo personagem de um feminino-travesti brasileiro (Clara Choveau) que Terranova (Laurent Lucas) encontra à noite, no Bois de Bologne. Terranova se aproxima de Tirésia como um cliente qualquer e leva-a até uma casa isolada, onde a aprisiona. Após obrigá-la a trocar o casaco de pele e as roupas sensuais que usava ao fazer o *trottoir*, Terranova lhe dá a vestir calça e blusa masculinas e começa uma observação sistemática, “científica” sobre o corpo de Tirésia. Como esclarece Bonello: “Como um objeto, como uma obra de arte. É uma criatura híbrida, inconcebível, em devir.” (BÉNÉDICT, 2003, p. 34-36).

O prazer de Terranova se reduz a “olhar”. Ele olha Tirésia através da fechadura da porta, onde ela se encontra prisioneira. Ele não sequestra Tirésia para manter com ela algum tipo de relação carnal, como seria o esperado, mas como alguém que rouba um quadro e o leva para casa. Esse comportamento que marca o personagem masculino fica evidente desde o primeiro encontro entre os dois, dentro do carro, quando Tirésia convida Terranova para a tocar e ele se recusa. Terranova não está interessado na sexualidade *ex-ótica* do travesti-feminino, mas em descobrir os mecanismos de construção da imagem inalcançável e fugidia de um “eterno feminino” ideal, um fantasma encarnado por Tirésia.

O travestismo em *Tirésia* não tem as mesmas características daquele que se encontra na maior parte dos filmes hollywoodianos sobre o tema. Na trama do filme de Bonello, o

---

<sup>5</sup> As versões do mito grego Tirésias foram narradas em entrevista do diretor: **Bertrand Bonello, du mythe au film: de Tiresias à Tiresia, questions de foi**. Disponível em: <<http://www.universcine.com/articles>>, acesso em: 17 fev. 2014.

<sup>6</sup> A versão utilizada como base do roteiro do filme é a que Tirésias perde a visão e pode ser encontrada em sua íntegra no site citado: <<http://www.universcine.com/articles>>, acesso em 17 fev. 2014.



### Poder, olhar e representação

travestismo não é tratado como uma máscara, um disfarce, para “esconder” a “verdadeira” identidade (de mulher ou de homem) de determinado personagem, que será revelada, ou melhor, “reencaminhada” num determinado momento da trama, quando o “imblogio” será esclarecido e a identidade travestida do personagem, revelada, reestabelecendo-se assim a ordem do discurso. Em *Tirésia*, não há uma ordem de discurso a ser restabelecida, nem uma imagem identitária a ser “reencaminhada”, “reinvestida”; nem mesmo um lugar, para onde a personagem possa “voltar” após seu longo “atalho”. No filme, identidade e narrativa são equivalentes. Como diz Bonello (2014): “o corpo de Tirésia é um caminho, um trajeto.”

Observar o corpo de Tirésia se transformar em outro corpo constitui o prazer de Terranova. A suspensão dos hormônios femininos, a privação de maquiagem, figurino e acessórios femininos, pouco a pouco, destroem a “feminilidade” de Tirésia. A imagem do “eterno feminino”, numa espécie de *fade out* desaparece. O olhar do esteta se “desencanta”. Tirésia, destituída de sua imagem de feminilidade, torna-se supérflua, descartável, monótona. Terranova decide destruir Tirésia, furando-lhe os olhos com uma tesoura e abandonando-a numa estrada. O próprio Bonello resume assim a questão: “Seu problema (de Terranova) em relação à ela (Tirésia) não provém do fato que ela mudou, mas do fato que ela destroi sua forma de pensar. Pois ela desfaz sua estética.” (BENÉDICT, 2003, p. 34, 36) Bonello sublinha, como tema de seu filme, a centralidade do olhar em contraposição à destituição do olhar.

## 5 A construção do olhar ocidental

No filme, a *mise-en-scène* do olhar ocidental se inicia num *travelling* sobre o *trottoir* feito no *Bois de Bologne* por belas e perfeitas figuras femininas, que se oferecerem ao olhar e à carteira daqueles que tem os meios para comprar o fantasma do eterno feminino. São travestis, que se vestem, ou se “montam”, para usar uma expressão comum entre elas, no mais puro estilo das estrelas de Hollywood. Fica claro que a língua falada entre elas não é o francês, mas o português do Brasil. Nesse território noturno, delimitado entre a estrada e o bosque, um outro espaço, uma outra territorialidade, com idioma e história próprias é constituído pelas figuras desses femininos híbridos e virtuais. Se bem que as palavras trocadas entre elas constituam o pano de fundo da sequência. O primeiro plano é ocupado pela imagem de Terranova e pela câmera subjetiva do seu olhar – em busca de Tirésia. O diretor do filme



Edyália Yglesias

ao adotar outro idioma como fala dos femininos-travestis parece apontar para um território imaginário; seria o Brasil?

A construção do olhar nesse longo *travelling* relembra a perspectiva dos viajantes europeus criadores das primeiras narrativas sobre o “Novo mundo”. O olhar que a personagem masculina Terranova, identificado com o *travelling*, lança de dentro do carro, sobre tudo e sobre todos traz à memória a imagem dos índios vistos pelos portugueses entre a faixa do mar e a floresta. Um olhar que desliza sobre a paisagem e os índios, com a missão autodesignada de produzir as primeiras informações “científicas” em torno do Brasil, de sua fauna, flora e habitantes. O espaço da cena é bem delimitado e polarizado entre o olho-sujeito e os objetos do olhar: na fronteira entre a estrada e o bosque, os femininos-travestis que se oferecem ao olhar em uma aparente plenitude de objetos parecem ocupar o lugar que os índios ocuparam outrora a olhar as naus que se aproximavam, alheios ao “momento inaugural” de uma história narrada pelo olhar do colonizador.

A certeza que imbui o homem ocidental, branco e cristão, de ser o lugar de origem de todo o sentido, uma espécie de “consciência transcendente do mundo” tem fomentado a produção de um ponto de vista, de uma perspectiva que vê o mundo como “um objeto”. Dentro da visão narcísica do homem ocidental, o mundo se define como um espelho, enquadrado por seus próprios mitos e tradições. Essa noção antropocêntrica, surgida na Renascença, é considerada um dos conceitos fundadores desse período histórico, iniciado em torno dos séculos 12 e 13, e que a partir do século 15, se expande por toda a Europa.

O século 15, que já tinha testemunhado a invenção da *perspectiva artificialis de Quattrocento* e o conseqüente surgimento de novos paradigmas de construção do olhar ocidental (que veremos adiante), será marcado, também, pela descoberta de um “Novo mundo”. As grandes descobertas sem dúvida alguma contribuirão também para transformar o imaginário do “velho mundo”. Os movimentos sociais, econômicos, políticos, científicos e religiosos do período renascentista suscitaram profundas transformações à representação do mundo. Uma nova e diferente dinâmica entre produção/distribuição das imagens e representações impulsionada pela invenção da imprensa por Gutemberg irá multiplicar e ampliar as relações produção/consumo de imagens.

A concomitância desses dois grandes acontecimentos da História do ocidente, – a descoberta da América e a expansão da Renascença – permite inferir o papel estratégico que a



dimensão simbólica e cultural (compreendendo aqui a religião) tiveram no projeto de colonização do Brasil.

#### **a. A “troca de olhares” e a mitificação do olhar ocidental**

O período das descobertas e da colonização desperta atenção especial por constituir o que poderíamos denominar de “ano zero” –, marco fundador das representações e das narrativas – a respeito do país e da identidade brasileira. Como se sabe, a história da descoberta e da colonização do Brasil, a compilação de saberes sobre a fauna, a flora e os habitantes do país foram produzidas em grande parte através das narrativas dos viajantes, ou seja, da perspectiva do conquistador. O Brasil e os índios brasileiros eram considerados como territórios “vazios” à espera de serem ocupados, historicizados, narrados. Em outros termos, objetos à espera de serem possuídos.

Na construção das narrativas ocidentais estruturadas pela lógica binária, a existência dos dois polos narrativos é pré-estabelecida, implicando que o olho-sujeito mantém para si o monopólio do olhar e a posição “legítima” de único narrador da realidade (e da verdade) do mundo em torno. Ao colonizado cabe o polo oposto – o do “objeto” da narrativa. Em consequência, uma relação assimétrica se estabeleceu entre o sujeito do olhar e o objeto do olhar, relação essa que marcou profundamente a formação identitária do brasileiro. A organização dos olhares e a dimensão simbólica que essa relação implica, embora frequentemente subestimada em relação aos aspectos supraestruturais de formação do Brasil, teve um papel estratégico para o êxito do projeto de dominação sobre o continente sul-americano.

Se nos determos, mesmo de forma breve, na “troca de olhares” que teve lugar na cena colonial, perceberemos que essa “troca” foi estruturada de modo que a posição do colonizador (olho-sujeito), diametralmente oposta ao do colonizado, impusesse a este uma “perda” (simbólica) do poder do olhar. Em contraposição, há um “ganho” ou uma transferência para o colonizador desse *surplus* de poder (olhar) perdido pelo colonizado. Esse *surplus* de poder transferido ao colonizador opera no sentido de legitimar-lhe, naturalizando o seu lugar de centro e o seu poder de criar, de representar o Outro e sua história.



Edyália Yglesias

Uma das consequências do *surplus* de poder implícito nessa relação assimétrica é a constante perda de consciência pelo colonizado de sua realidade (verdade). Essas estratégias discursivas suscitaram (e suscitam) um processo de alienação que favorece o desenvolvimento, a formação de identidades cindidas, presente na maneira como significativa parte da população brasileira se refere, com desprezo, à própria nacionalidade como se estivessem se referindo a um “outro”. Esse processo de dominação parece ter provocado no colonizado uma espécie de “fissura”, uma imperceptível e permanente hemorragia, uma perda de consciência de sua “realidade/verdade”, uma inércia que transfere ao todo poderoso sujeito do olhar o poder de criar narrativas, de produzir representações e “verdades”.

A internalização do olhar ocidental suscitou o surgimento de identidades imprecisas e precárias e marcou profundamente a forma como os brasileiros se vêem e enxergam o mundo em torno. Apesar de todas as transformações políticas, econômicas, sociais, comportamentais, ocorridas nos últimos séculos, a estrutura dessa “troca de olhares”, lamentavelmente, pouco mudou para os brasileiros. O que mudou foi o dono do olhar, mas a dimensão simbólica e cultural, que nos mantém submissos na posição de o “outro” de nós mesmos, se mantém atual.

Na tentativa de compreender como a narrativa ótica ocidental se desenvolveu para manter o monopólio desse poder do olhar, propomos adiante um breve histórico do desenvolvimento da tecnologia visual e das implicações entre tecnologia e ideologia, cujos parâmetros estão definidos desde a Renascença.

### **b. A narrativa ótica ocidental: tecnologia e ideologia**

Dois inventos são essenciais para compreendermos a lógica que permeia o sistema de representação ocidental e suas narrativas visuais: a *camera obscura* e a *perspectiva artificialis*. Indiscutivelmente, esses foram instrumentos fundamentais para que o homem da Renascença construísse o que denominamos do mito do olhar ocidental, colocando em prática a ambição de uma “visão racional” do mundo, como monopólio de uma perspectiva ocidental.

Já foi dito que entre todos os lugares comuns utilizados para descrever a modernidade, não existe nenhum mais recorrente que defini-la como sistema escópico ou do olhar. Apesar do lugar-comum, essa expressão evidencia os laços entre a emergência de um sujeito cartesiano e a ideologia presente nos parâmetros impostos à visão. A busca de uma visão



### Poder, olhar e representação

racional do mundo foi responsável por colocar as bases ideológicas de um sistema de representação que vai se distanciar cada vez mais de uma relação com o mundo real, até o momento em que vivemos hoje – o da criação das “realidades virtuais”.

Ao explicitarmos os detalhes do funcionamento desses mecanismos técnicos de construção da imagem (COMOLLI, 1971, 1972), nosso propósito é chamar atenção para a continuidade do monopólio e da centralidade desse olho-sujeito no contexto contemporâneo de produção/consumo de imagens que nos define como “sociedades do espetáculo”.

O dispositivo da *camera obscura* – e sua construção geométrica – determina que o espectador de um quadro, de uma fotografia, ocupe o mesmo ponto de vista à partir do qual a perspectiva do quadro ou da fotografia foi construída. Assim, a perspectiva representada num quadro, ou numa foto, tem a particularidade de “congelar” o olhar, assinalando à visão um lugar fixo ou específico. Já a *perspectiva artificialis* é, assim, denominada por constituir um esquema “abstrato”, válido para um olho “técnico”, representado por um ponto no espaço. Esse olho-sujeito criado pela pintura da Renascença se tornou um dos princípios de coerência da narrativa visual do ocidente, um elemento essencial para o sistema de representação ocidental.

A estrutura ótica do dispositivo da perspectiva, em que todo objeto existe em relação a um determinado ponto de vista, traduz a nova relação estabelecida entre o sujeito intelectual e a objetividade do mundo e do corpo. As imagens produzidas nesse tipo de enquadramento rigidamente codificado eram consideradas como a reprodução “fisiológica” do que era captado “naturalmente” pelo olho humano. A *perspectiva artificialis*, sem dúvida, contribuiu enormemente para a mitificação do olhar ocidental. A utilização de termos como “sujeito” ou “ponto fixo” utilizados para denominar o ponto central da perspectiva testemunham essa estreita relação entre tecnologia visual e narrativa. A escolha do termo “objetiva”, usado frequentemente para designar as lentes das máquinas fotográficas ou cinematográficas, não constitui um mero acaso, mas uma busca de identificar a construção do olhar ocidental com um visor “neutra” e “científica” do mundo.

O desenvolvimento da *perspectiva artificialis*<sup>7</sup> e dos parâmetros impostos à visão, a emergência de um sujeito cartesiano, as novas formas de produção, distribuição, consumo de

---

<sup>7</sup> A *perspectiva artificialis* pode ser considerada a matrix da tecnologia empregada pela imagem 3D, profusamente utilizada atualmente nos jogos dos computadores, na imagem publicitária e em muitos filmes.



Edyália Yglesias

imagens, o descobrimento e a colonização do Brasil, todos esses acontecimentos se processaram, numa espécie de encruzilhada espaço-temporal. As imagens e as representações produzidas sobre o Brasil e as Américas não nutriram apenas a fantasia do público europeu, mas também formaram o imaginário Euro-americano, forjando para seus habitantes uma espécie de imagem-identidade, concebida de fora, do exterior construída como estereótipo pelo olhar europeu.

## 6 O estereótipo do duplo “Outro”: a representação ‘ex-ótica’ do corpo brasileiro

No filme, o personagem do esteta Terranova representa o olhar do homem ocidental e encarna a sua lógica. Lógica que, evidentemente, perpassa as representações em torno do Brasil e do corpo brasileiro, criadas pelo imaginário europeu. Bonello decide representar a personagem mítica de Tirésia por um feminino-travesti brasileiro. Numa espécie de ratificação do objeto a ser representado – o corpo brasileiro e sua gestualidade –, o diretor também escolhe uma atriz brasileira, Clara Choveau, para atuar como a Tirésia do seu filme. Bonello embaralha alguns elementos pró-filmicos potencializadores da sua narrativa, como ele próprio explica, como *press-release* da difusão do filme:

Tirésia, objeto estranho, vinda de um país distante, o Brasil, onde a transsexualidade, o catolicismo e o sagrado estão extremamente presentes, é um objeto de contemplação [...]. Era necessário que ele/ela fosse estrangeiro(a) e desconhecido(a), isto é, que ele/ela não tivesse referências entre nós, e que nós também não as tivéssemos em relação a ele/ela.

Porém, a que corpo brasileiro estamos nos referindo aqui?

Durante o período da colonização, a representação do corpo brasileiro foi feita a partir de dois eixos: a diabolização de sua imagem ou o mito do paraíso medieval. Se, de um lado, o corpo colonizado devia responder às necessidades econômicas da coroa Portuguesa, de outro lado, esse mesmo corpo devia atender às fantasias do imaginário medieval, transitando entre a ambivalência da imagem da serpente do pecado e do paraíso. Entre esses dois eixos – deus e o diabo – tem início a construção da identidade brasileira.

“Diabolizar a diferença” foi uma das estratégias discursivas usada pelos colonizadores para fixar a alteridade brasileira em relação aos valores e princípios cristãos ocidentais. Fixidez tida como signo das diferenças (cultural/histórica/racial/sexual) existentes entre



### Poder, olhar e representação

colonizados e colonizadores. Na construção ideológica da alteridade, o estereótipo é adotado como recurso estratégico fundamental para o desenvolvimento e a afirmação do discurso colonial. O estereótipo implica sempre reduzir a representação do Outro a uma espécie de funcionalidade narrativa, uma imagem instrumentalizada como espelho narcísico do sujeito que olha, do dono do olhar.

A alteridade dos índios só foi considerada sob o aspecto do exotismo; esses encarnavam a corporeidade absoluta. A exposição de seus corpos nus, inclusive de seus órgãos genitais, contrastava profundamente com os costumes e as tradições religiosas da Europa da época. Repetidas durante séculos como estratégia do discurso colonialista, essas imagens estereotipadas ocuparam a imaginação do público leitor da Europa e mesmo do público Euro-americano, que aprendeu a se ver pelo avesso desses espelhos.

É absolutamente notável a profunda imbricação entre mito e história presente nas narrativas fundadoras da nação brasileira. É bem provável que na formação de todas as nações esteja presente, em diferentes graus, uma certa indistinção entre real e imaginário. Porém, no caso do Brasil, até mesmo o nome do país teve sua provável origem na mitologia céltica, em que a ilha Brazil ou simplesmente Brazil – simbolizava o mito da ilha paradisíaca – um lugar feliz no imaginário medieval. A primeira menção a essa “ilha” foi feita numa carta náutica de 1325, por Génois Angelo Dalorte, que a situou ao sul da costa oeste da Irlanda, região onde se fantasiava existir um paraíso terrestre. Ou seja, cento e setenta e cinco anos antes de Cabral ter visualizado o Monte Paschoal, o vocábulo “Brasil” já existia para o imaginário europeu e estava relacionado a paraíso, felicidade, alegria, abundância.

## 7 Considerações finais

O campo da criação na cultura ocidental, entendido como poder de definir tudo que é digno de ser representado (conceitos, discursos, narrativas, saberes, imagens) daquilo que não o é, tem sido, historicamente, monopolizado pelo olho-sujeito ocidental. Não faz parte da lógica ocidental reconhecer a alteridade: ela afirma ou confirma o mesmo polo, a mesma visão de mundo, o mesmo *UN* da “masculinidade Universal”.<sup>8</sup> Culturas dominantes usam

---

<sup>8</sup> Apenas para citarmos um exemplo dentre milhares, se dermos uma olhada no livro *Storia de Ila Bellezza*, editado por Humberto ECO (2002), não há uma citação sequer de exemplos do belo produzidos *outside* da cultura ocidental. Entretanto, para evitar induzir o leitor à conclusão de que se trata de uma história da



Edyália Yglesias

suas instituições supraestruturais para criar nas “outras” culturas, um sentimento de inferioridade, descompasso, insuficiência, com o intuito de torná-las economicamente dependentes, seja da tecnologia ou de uma *way of life* (MUGO, 2015). Essa lógica que atravessa a ordem do discurso patriarcal e colonial dominante nos foi imposta desde o descobrimento da América.

As imagens do “Novo mundo”, como sabemos, foram produzidas em grande maioria a partir dessa perspectiva inteiramente etnocêntrica. A questão não era de reproduzir, de representar a realidade do continente recém-descoberto, mas de garantir e reiterar a posição central e monopolizadora do olhar ocidental no campo da criação e do conhecimento, garantindo às suas “representações” o status de realidade/verdade. Partindo da tradição ocidental de reunir num só sentimento realidade e verdade, essas representações buscavam encarnar a única realidade ‘indiscutível’, ‘científica’ – aquela criada pelo olhar ocidental – legitimadas, portanto, como portadoras da verdade universal. Ao encarnar essa “universalidade” construída sobre o aniquilamento e/ou apagamento das diferenças, o sistema de representação ocidental se constrói numa cisão entre realidade e representação.

A sistematização de uma ordem simbólica em que a articulação realidade/representação parece submissa à uma cisão tem exercido uma violência sutil e invisível, mas permanente, característica do colonialismo cultural do ocidente, que é particularmente nociva à formação das identidades das mulheres e de todos os “Outros” não-ocidentais. Os indivíduos submetidos a esse tipo de experiência desenvolvem algumas vezes uma dualidade estrutural – *splits identities* –, que pode ser interpretada como uma espécie de esquizofrenia cultural.

De certa forma, a internalização dessa lógica binária, aliada às estratégias discursivas dominantes, tem operado no imaginário dos indivíduos colonizados essa cisão de ordem simbólica entre realidade/representação. Como uma das consequências, o corpo colonizado para encontrar um lugar, uma posição de “sujeito” no discurso dominante, teve de se identificar com a perspectiva do olho-sujeito. Em outras palavras, se apropriar do olhar do homem branco ocidental, do colonizador. Esse processo de identificação *cross over*, seja na dimensão racial, seja na dimensão de gênero, ou em ambas ao mesmo tempo, tem suscitado,

---

beleza “universal”, no título do livro deveria constar o vocábulo “ocidental”. Ausência que nos permite inferir que mesmo na contemporaneidade, o olhar ocidental se coloca como universal.



### Poder, olhar e representação

em grande parte dos brasileiros, um processo de alienação. Um pé dentro, um pé fora da cultura ocidental, o corpo brasileiro parece se equilibrar numa identidade entre-culturas, híbrida, que poderíamos chamar de identidade entre-imagens.

Uma complexidade particular parece emergir dessa espécie de identidade em trânsito, engendrada pelos esteréotipos do discurso colonial. De certa forma, Bonello sintetiza na personagem do feminino-travesti uma das questões mais problemáticas em termos de representação: a dupla articulação das diferenças de raça e de gênero. Ao optar por uma personagem travesti brasileira para representar o mito de Tirésias e ao reforçar essa escolha atribuindo o papel à uma atriz também brasileira, o realizador buscou *mettre-en-scène* as formas como o corpo Brasileiro é representado pelo imaginário ocidental. Os estereótipos do feminino e do colonizado inscrevem o corpo de Tirésias, ao mesmo tempo, na economia do prazer/do desejo e na economia do discurso/da dominação/do poder.

A personagem de Tirésias não representa apenas o questionamento das dualidades realidade/verdade, masculino/feminino, visibilidade/invisibilidade. Diante de sua figura, de uma certa forma, estamos diante da implosão desta lógica binária (delimitadora dos gêneros e das subjetividades) que sustenta o sistema de representação ocidental. Ao propor ao espectador a precariedade de uma imagem que não é jamais fixa, nem como representação, nem como lugar/polo narrativo, a figura da travesti opera na fronteira, nos interstícios, no espaço intangível entre o-ser-e-o-não-ser. O poder da imagem da travesti está na perturbação (ou na sedução, como prefere Baudrillard (2004)) que ela traz para o circuito da lógica binária produtora das narrativas ocidentais.

Ao fazer do ato narrativo um ato identitário transgressor da lógica binária, o feminino-travesti torna perceptível a mitificação do olhar ocidental e seu monopólio do lugar de sujeito narrativo. Para além da polaridade do discurso dominante, onde esse olho-sujeito impõe seu desejo/olhar, a representação da travesti reinventa o estereótipo e sugere uma espécie de terceiro elemento, propõe uma terceiravia, um espaço de libertação/criação. Um espaço simbólico similar ao representado pelo corpo brasileiro?



Edyalia Yglesias

## Referências

- AVELLAR, José Carlos. **Cego às avessas**. Cinema – Periodicos. I Associação de Criticos do Rio de Janeiro. v 1, n° 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993/1994
- BARTHES, Roland. **Leçon inaugurale au Collège de France**, 1977. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Mythologies**. Éditions du Seuil, Paris, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. São Paulo: Papirus, 2004.
- BENEDETTI, Marcos Renato. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BÉNÉDICT, Sébastien. Entrevue donné par Bonello. **Cahiers du Cinéma**, n. 582, p. 34-36, 2003.
- BONELLO, Bertrand. **Entrevue** Disponível em: <<http://www.universcine.com/articles>>, acesso em: 17 fev. 2014.
- BURCH, Noël et SELIER, Geneviève. **La drôle de guerre des sexes du cinéma français: 1930-1956**. Ed. Armand Colin, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. Technique et Idéologie. **Cahiers du Cinéma**, n° 229 à 240, 1971-1972.
- IGLESIAS, Edyala Lima de. **Le labyrinthe en miroirs d'Eva**. Le mythe de l'Éternel Féminin et l'Anti-héroïne. Du roman au film : Camille/Le roman de Marguerite Gauthier et A hora da Estrela/L'heure de l'étoile. École Doctorale 267 – Arts du Spectacle, Sciences de l'Information et de la Communication. Université Sorbonne-Nouvelle – Paris3. Tese disponível em : <<http://www.univ-paris3.fr>>, 2014
- MUGO, Micere Githae. In **Reimagining Pan-Africanism**. Mkuki na Nyota Publishers Ltd. Dar es Salaam, Tanzania. 2015.

Artigo recebido em agosto de 2015  
e aprovado em outubro de 2015