

## A ESTRUTURA PATRIARCAL DO OLHAR: UMA ANÁLISE DA OBJETIFICAÇÃO DO CORPO DA MULHER NA IMAGEM

Ana Clara Pietroski Marinho<sup>1</sup>

**RESUMO:** Com o árduo avanço de reflexões a partir de movimentos feministas sobre a libertação da mulher, teóricas vêm, ao longo da história, propondo estudos investigativos acerca da representação da mulher nas artes, sobretudo na imagem. Desde o primeiro cinema, a mulher é representada dentro do universo cinematográfico como uma figura que sustenta o olhar, que se dirige a ele, e que até mesmo é vítima de sua busca; o centro do espetáculo. A perspectiva psicanalítica surge nesta reflexão como principal ferramenta de compreensão a respeito do papel social que a mulher exerce dentro do patriarcado, além de levantar potenciais esclarecimentos sobre os desejos, as necessidades e as posições assumidas por homem e mulher, que se refletem na cinematografia. Este artigo visa propiciar uma argumentação a respeito da construção do olhar sobre o corpo feminino e de que forma essa construção se estrutura num modelo patriarcal de sociedade escópica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Olhar. Escopofilia. Mulher. Psicanálise.

## THE PATRIARCHAL STRUCTURE OF THE GAZE: AN ANALYSIS OF THE WOMEN BODY IN IMAGE AS AN OBJECT

179

**ABSTRACT:** Thanks to the major advance of reflections from feminist movements about the women's freedom, theoreticians have, throughout history, proposed research studies about the representation of women in the arts, especially in imagery. Since the origin of cinema, the woman have been represented in the cinematographic universe as a figure that supports the gaze, who is directed to that, and who even are a victim of its search; the center of the show. The psychoanalytic perspective emerges in this discussion as the purpose of understanding about the social role that women play within the patriarchy, as well as possible explanations about the desires, needs and positions assumed by men and women, which are reflected in cinematography. This article aims to analyse the construction of the gaze into the female body and how this construction is structured in a patriarchal model of scopic society.

**KEYWORDS:** Gaze. Scopophilia. Woman. Psychoanalysis.

---

<sup>1</sup> Bacharela em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná – Unespar. [anaclarapiet@gmail.com](mailto:anaclarapiet@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Desde o surgimento dos primeiros animais, o sentido da visão está intrinsecamente ligado à sobrevivência e desenvolvimento. Para os humanos, a observação permitiu não somente a preservação da espécie, mas também auxiliou no surgimento das primeiras sociedades, e teve peça fundamental na relação da espécie com o mundo. A observação permitiu ao homem reproduzir fenômenos e ações que, por sua vez, permitiram que após milênios de evolução o próprio cinema surgisse e, desta forma, a câmera cinematográfica introduz na história o fenômeno de poder observar e reproduzir sistematicamente um ou mais fragmentos da realidade.

Através da observação, não só o desenvolvimento foi possível, mas também a chamada “escopofilia”, o prazer em observar através da visão de alguém ou algo sem uma interação direta. Esse fenômeno seria um dos pilares da cinefilia, que contempla o prazer da observação de uma obra audiovisual sem que o espectador seja parte ativa da realidade diegética. A representação resultada pelo registro fílmico, na grande maioria das vezes, apresenta uma realidade distinta em que a narrativa é a grande responsável pela interação do espectador com a obra. Ao observar uma realidade que é, por sua vez, alheia à sua própria, o espectador permite-se deleitar em um exercício de alteridade.

O grande interesse da psicanálise pelo cinema, que desenha uma realidade subjetiva, pode de fato colocar em foco alguns conceitos psicanalíticos. Através de uma análise formal da linguagem cinematográfica, é possível detectar e esclarecer conceitos freudianos, bem como usá-los na descrição da relação do espectador com a imagem. O papel da análise psicanalítica vem em primeiro plano como ferramenta de estudo do olhar, principal responsável pelo encontro com a imagem, e que carrega um histórico comportamental que reflete os valores de uma cultura social consolidada. De fato, nos tornamos parte da cultura de um olhar preeminente, dominante enquanto sentido absoluto. O cinema usa da experiência e da credibilidade do olhar a fim de conceber — a partir destes

modelos preexistentes de fascinação através do olhar, operantes na subjetividade — uma representação fragmentada da realidade, que procura esculpir subjetivamente os modelos de expressão.

O cineasta, então, utiliza-se do olhar como principal ferramenta da construção do corpo na imagem. Dessa forma, é evidente que a formação do discurso da obra é subjetiva, uma vez que se reúne um precedente conjunto de outros discursos, saberes e experiências na estrutura da produção de uma narrativa. O discurso fílmico é, portanto, resultante de uma realidade interiorizada e subjetiva que, formada sob a ótica autoral, exterioriza-se numa ação criadora a partir de sua própria cultura. Uma vez que o autor se apropria do discurso a fim de conceber uma obra portadora de um valor simbólico, é possível por em foco questões acerca da representação e da alteridade através do exercício de expressão artística. Assim como o resultado da construção do corpo na imagem tem um profundo peso na reflexão da objetificação do corpo feminino, o próprio contorno da forma no processo da construção está inclinado a um modelo dominante de gênero social.

Ao longo da história da cinematografia mundial, críticas feministas apontam um imaginário inapropriado à mulher a partir de estudos fílmicos, detectando um olhar absoluto e masculino, enraizado por uma herança cultural de patriarcado e dominação de gênero. Partindo da ideia de que a obra se estrutura na identidade e na subjetividade do artista, de que forma é possível indicar a supremacia do gênero no olhar que molda a narrativa imagética? Foucault propõe a capacidade de se descobrir numa obra

[...] o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão de mundo. É possível, igualmente, interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época (FOUCAULT, 2008, p. 217).

Deve-se então observar que não exclusivamente o olhar projetado na imagem ocupa um papel influente na objetificação do corpo, mas sobretudo o olhar realizador que esculpe o próprio corpo na imagem. É preciso, também, examinar a imagem não apenas como produto consequente do olhar masculino, mas a totalidade dos discursos intrínsecos

a ela. Isto é, há uma necessidade clara em propor uma melhor compreensão das tradições culturais e históricas do modelo de sociedade a que a cinematografia é continuamente consumada.

Portanto, refletir e compreender a representação da mulher na imagem é, primeiramente, propiciar um melhor entendimento das relações de gênero na cultura e em todo o processo histórico e, dessa forma, observar como a sociedade constrói e pensa a oposição entre homem e mulher, bem como a própria desigualdade.

### **A ESTRUTURA FORMATIVA DO OLHAR**

No decorrer da história da cinematografia mundial, vários elementos apontam o prazer notório e intrínseco ao olhar. Para compreendê-lo, é necessário analisar toda a evolução do dispositivo cinematográfico, bem como da satisfação escopofílica de sua plateia. Através da pesquisa minuciosa acerca do comportamento humano, tomando como base as psicanálises lacaniana e freudiana, é possível perceber e investigar de que forma o olhar se projeta para a imagem em busca do prazer escopofílico, bem como de que forma o poder absoluto da observação torna a própria imagem um objeto de satisfação do prazer.

O papel da perspectiva psicanalítica é de fato essencial na compreensão da apropriação do corpo feminino como objeto de satisfação do prazer, uma vez que a estrutura formativa do olhar dominante se molda logo nos primeiros exercícios de contato visual com o mundo, sob a influência de uma cultura absolutamente consolidada num estilo patriarcal de poder.

A fascinação pela magia da luz, do movimento e do som nos permite sentir através do cinema e esculpir uma realidade imaginária. Da mesma forma que atribuímos a ficção cinematográfica como uma impressão do real, recebemos o universo onírico como motor emocional, capaz de produzir reações tão reais quanto qualquer outra do cotidiano. Talvez isso possa ser explicado pelo encontro com a imagem, que nos permite estar em frente a um espelho da nossa própria subjetividade. A psicanálise também propõe a importância da ausência de signos, como que um significado possa na verdade estar naquilo que o cinema não nos mostra.

Na obra *Instintos e suas vicissitudes*, Freud aprofundou a teoria da escopofilia exemplificando-a em sua primeira fase, com o autoerotismo pré-genital. Após isto, segundo ele, o prazer do olhar é transferido para o outro por analogia. Esse instinto primitivo é a base erótica da objetificação de outra pessoa para suprir uma necessidade de ver.

Dessa forma, a escopofilia se limita no suprimento de instintos sexuais, usando outra pessoa como objeto de estímulo sexual através do olhar. Este instinto é resultante da necessidade de ver, causada no exato momento em que o olhar se dirige a um objeto. A esse instinto, Freud atribui o termo 'pulsão', que é um processo excitatório psíquico e imediatamente tem a supressão de seus estímulos orgânicos. A pulsão escópica é formada pelo desejo somado a uma fonte, e o meio pelo qual a fonte alcança seu objeto foi identificado por Jacques Lacan como o olhar. Lacan argumenta que o exercício da pulsão escópica encontrou domínio no uso da imagem. A própria linguagem cinematográfica existe a partir do desejo de ver e de ouvir, o que Lacan classifica como pulsão invocante.

A exploração psicanalítica traz, muito claramente, o inconsciente do espectador como identificação com o cinema, como se o filme fosse um espelho dentro do imaginário psíquico. Assim como num espelho primordial, é possível nele projetar toda a existência e ela será diretamente refletida. Freud exemplifica a percepção do cinema com a identificação primária (a criança que olha e distingue objetos de si mesma através do reflexo do espelho, e nele se vê como um outrem, um registro do simbólico). Para ele, o Eu da criança se forma pela identificação com seu semelhante e, posteriormente, pela identificação consigo própria como objeto. Essa teoria se aplica facilmente ao cinema segundo o estudo lacaniano da alteridade, que indica o ato do olhar como uma ferramenta de introdução do sujeito na própria obra: “[...] é no fundo do meu olho que o quadro se pinta. O quadro está certamente no meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (LACAN, 1988, p. 94).

Embora todo espectador receba gratuitamente uma perspectiva favorecida de projeção para a diegese, alguns estudos notam um universo ficcional construído exclusivamente para um imaginário específico. Apontar generalizações a respeito de processos de construção psíquica através de toda uma cultura social é difícil, ao passo que não existem meios centrais de busca e concretização de tais generalizações. No entanto, é possível observar que em movimentos clássicos da cinematografia mundial existe um

sistema patriarcal, nutrido pelas nossas estruturas sociais, que constrói o corpo e também o papel da mulher de forma que este reflita unicamente os desejos e as necessidades do inconsciente masculino.

George Albert Smith, um dos primeiros diretores a utilizar o olhar subjetivo da câmera, articula na obra cinematográfica *As seen through a telescope* (1900) uma alternativa de supremacia do olhar, que de forma muito clara retrata o voyeurismo clássico do primeiro cinema: o homem protagonista observa, através da lente do telescópio, o tornozelo de uma mulher em questão. Seguindo as estruturas formativas de prazer no olhar, o espectador instantaneamente se projeta para a tela a partir da identificação com o olhar subjetivo protagonista. A partir disto, há que se satisfazer a busca pelo objeto: o olhar erótico e objetificador do homem protagonista se torna agora o olhar de caça do espectador, os dois num só.

As convenções do cinema dominante naturalmente inclinam o olhar para a presença humana na tela. Remete-se aqui, por comparação, à teoria da representação e identificação na fase do espelho, uma vez que a necessidade do olhar busca única e exclusivamente pelo seu semelhante na imagem. A partir disso, o cinema conduziu ao longo da história um modelo orgânico e inconsciente de representatividade, inteiramente dedicada ao espectador, realizada pelo olhar narrativo. Facilmente encontramos mulheres sendo exibidas como fonte que sustenta o espetáculo – erótica ou apenas esteticamente mas, nesse caso, há uma formação inconsciente de voyeurismo desenvolvida ao longo de todo o histórico cinematográfico –, afirmando portanto que o olhar determinante é masculino, que ele projeta suas fantasias para a imagem por si só e, conseqüentemente, carrega consigo o olhar espectador. O que interessa, a respeito de contextos narrativos acerca do papel feminino no enredo, é o motivo a que ela representa ou a trama que ela causa. A mulher em si mesma não possui significante ou desenvolvimento narrativos.

Laura Mulvey (1991) defende, em seu ensaio inaugural a respeito de conceitos feministas em relação à produção cinematográfica, que o homem não é capaz de sustentar o papel principal do espetáculo. Isto é, a figura masculina não suporta o peso

da objetificação sexual, uma vez que o homem espectador hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista. Esta ideia reforça o discurso de que o olhar é masculino e impõe-se sobre uma classe menor e dominada.

Apesar disso, outra teórica feminista defende ainda um segundo ponto. Ann Kaplan afirma que

[...] devemos questionar a necessidade de uma estrutura de domínio-submissão. O olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição masculina (KAPLAN, 1995, p. 53).

Para ela, o cinema é mesmo construído de acordo com os moldes patriarcais de inconsciente, e até mesmo a linguagem e a narrativa são parte de um discurso inteiramente masculino e dominante, o que não significa que a mulher tenha total passividade na figura do olhar. Porém, há um claro desconforto em relação à posição masculina a que o olhar feminino encontra a necessidade de adequar-se, visto que o objeto em foco na imagem é sempre construído sob medida a satisfazer um desejo ou um fetiche naturalmente estruturado no patriarcado.

Poderíamos dizer que ao se projetar fantasiosamente no erótico, a mulher se coloca ou como depositária passiva do desejo masculino, ou, afastando-se, como espectadora de uma outra mulher que é depositária passiva de desejos masculinos e de atos sexuais (KAPLAN, 1995, p. 48).

O olhar sobre o corpo na imagem é atravessado por um conjunto de saberes e assimilado pelo dono do conhecimento, independentemente da carga filosófica ou dos conceitos científicos que as teorias e os discursos carregam. Dessa forma, a expressão característica de uma época está marcada na sua própria herança estética, social e política. Se faz essencial, portanto, refletir a respeito de como se forma um discurso artístico, que se torna uma ferramenta de transformação ao longo do tempo e da construção de uma sociedade. De fato, é este discurso formativo que organiza o pensamento e as próprias práticas cinematográficas de sua época.

## O OBJETO FEMININO E A CONSTRUÇÃO DO ERÓTICO

À medida que avançamos no campo da compreensão do cinema como dispositivo formador de um segundo exercício do olhar, é possível encontrar alguns vestígios de supremacia de gênero na construção do discurso e na própria articulação da subjetividade em relação à obra. O debate sobre essa formação discursiva vai muito além da categoria de gênero, pois implica em refletir acerca até mesmo da subjetividade da própria mulher, a partir da estilização do seu corpo em estereótipos pré-moldados, com gestos repetidos e construídos de acordo com o imaginário fetichista masculino.

Mas, de que forma é possível um cinema concebido sob estratégias narrativas da imagem, em que um modelo social de gênero dominante introduz a criação da identidade no interior do discurso e da linguagem? Laura Mulvey defende a ideia de que o cinema do espetáculo reforça uma alteridade entre realizador e espectador, em relação a algum protagonista, também masculino. À medida que o espectador se projeta para a tela, segundo ela, ele também alcança o poder de controle e domínio do olhar, buscando por si só a satisfação de prazer e, dessa forma, objetificando a mulher – fonte do espetáculo.

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante [...] de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (MULVEY, 1991, p.446).

Mulvey aponta ainda, sob um embasamento teórico mais psicanalítico, as possíveis razões para que uma sociedade patriarcal tenha se estruturado num modelo dominante utilizando a mulher como fonte de prazer, espetáculo e fetichismo. Segundo ela, a objetificação é de fato uma reação para a ansiedade de castração que a mulher provoca: existe aqui, então, a completa rejeição da ameaça da castração, contornada pela substituição do papel desafiador e perigoso da mulher por um outro tranquilizador, transformado em objeto de fetiche e deleite.

A imagem da mulher como matéria bruta para o olhar do homem leva adiante o argumento em direção à estrutura da representação. [...] O argumento volta outra vez às bases psicanalíticas no sentido em que, enquanto representação, a mulher significa castração, produzindo mecanismos fetichistas para esconder sua ameaça (MULVEY, 1991, p. 452).

A construção da imagem e a utilização do corpo feminino aparece, neste contexto, como uma ferramenta fetichista de neutralização da ameaça que a mulher representa em contraponto ao domínio de gênero. Dessa forma, a erotização da mulher na tela é formada por três olhares explicitamente masculinos. Existe, primeiramente, um olhar da câmera que capta a situação que está lá para ser filmada – apesar da neutralidade de gênero do olhar, neste caso, este olhar é da mesma forma pautado pelas normas culturais, portanto carrega um viés masculino –; há, em segundo plano, o olhar do homem que está conduzindo a narrativa, construído sob os moldes dominantes da busca da mulher como objeto de sua satisfação através do olhar; e há, por fim, o olhar do espectador masculino, que imita os outros dois olhares.

Apesar da condição de erotização e objetificação a que a mulher é confinada, Kaplan apresenta ainda dois outros fatores agravantes do papel que o corpo feminino emprega na imagem. Segundo ela, a mulher não é capaz de alcançar a mesma soberania pertencente ao olhar masculino, ainda que possua oportunidade para tal.

[...] O homem não olha, simplesmente; mas em seu olhar está contido o poder de ação e de posse que faltam ao olhar feminino. A mulher recebe e retorna o olhar, mas não tem poder de ação sobre ele. Depois, a sexualização e a objetificação da mulher não têm apenas o erotismo como objetivo; [...] Ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher representa (KAPLAN, 1995, p.54).

Entretanto, existe um contraponto neste conflito acerca das dominações de olhar e alteridade. As bases psicanalíticas demonstram ao longo de apontamentos psíquicos e comportamentais um desenvolvimento de identificação e até mesmo prazer no encontro com a representação fetichista. Pode-se observar esta ideia nos contextos lacanianos a respeito da crise edipiana do gênero feminino e suas características, quando na infância a menina é obrigada a afastar-se do universo ilusório com a mãe e imerge no universo do simbólico, que envolve sujeito e objeto. A partir do momento em que ocupa um lugar de objeto, ela é depositária do desejo masculino e toma um papel passivo dentro do contexto. Nesta posição, há um desenvolvimento natural de busca por assumir conceitos masoquistas de identificação e apreciação do prazer. Portanto, a mulher como espectadora também assume uma postura de objetificadora enquanto dona do olhar.

A questão cultural do olhar é importante para o estudo do cinema, visto que esta é a grande responsável pelos meios de interação direta e influência nos processos de formação crítica de seu público. A preeminência do olhar e sua credibilidade modelam as perspectivas que tomamos como base para enxergar o nosso próprio mundo. É preciso insistir na busca por compreensões mais profundas a respeito de como o corpo ocupa seu espaço e seu significado dentro de um imaginário, bem como o reflexo que naturalmente se transforma de dentro da tela para o meio social.

Uma vez que compreendermos completamente nossa situação e a maneira como tanto o processo da linguagem quanto da psicanálise construíram nosso núcleo familiar [...], temos que pensar em estratégias para mudar o discurso, já que tais mudanças vão, em contrapartida, afetar a estruturação de nossas vidas na sociedade (KAPLAN, 1995, p.59).

## CONCLUSÃO

A supremacia do cinema instituído sob perspectivas patriarcais nos apresenta, portanto, um modelo estereotipado de construção do corpo pelo propósito da satisfação escopofílica. Há, entretanto, um conflito a respeito de como os corpos são representados no cinema contemporâneo, pois, a partir de outras reflexões, a cinematografia tem seguido tendências menos conservadoras e mais conscientes, de acordo com sua época. Mas, apesar disso, não se deve rejeitar as reflexões trazidas pelo estudo feminista da imagem a respeito da posse do olhar e do inconsciente comportamental que o olhar traz consigo.

De fato, é essencial atentar-se para as representações femininas no cinema, mesmo hoje, pois aqui vemos um histórico de domínio e objetificação muito consistente e intocável. Se o próprio olhar é opressivo, podemos perceber também a construção da narrativa como opressora. A representação fetichista e estilizada do papel da mulher na imagem corrobora um reflexo contínuo e natural do discurso artístico no contexto social, pois estas representações acabam por fazer com que a mulher se veja a partir destes estereótipos que o olhar masculino representa, portando significados dados pelo universo masculino e, portanto, tomando uma objetificação resultante apenas da diferença sexual entre os gêneros.

Entretanto, se permanecermos na reflexão acerca do sexo ou do gênero, na construção da linguagem do cinema sob uma perspectiva feminina ou masculina, nunca teremos uma conclusão precisa sobre a diferença além do próprio sexo atribuído a cada um dos gêneros. Faz-se essencial entender o desenvolvimento dentro do processo enquanto ligado à própria sexualidade, ao desejo e às características distintas de cada um, alheio às formações discursivas. O cinema e a perspectiva formativa evoluíram, assim como as maneiras estilizadas de representação da mulher e do olhar sobre o corpo estão aparentemente excedidas. Porém, ainda existem obras que retratam o papel da mulher sob uma visão estereotipada e tendenciosa à objetificação, colocando o corpo como centro de satisfação essencialmente masculina. É importante manter a discussão e desconstruir o olhar fetichista, até chegarmos num entendimento histórico, comportamental e sociocultural a respeito das representações e dos desejos menos opressor às mulheres, uma vez que esses sentidos são formados a partir de circunstâncias que permeiam a arte e a vida em geral, em que participam igualmente – ou deveriam – homens e mulheres.

É preciso romper com as expectativas clássicas de satisfação dos instintos e do prazer, a fim de criar, a partir disso, uma nova linguagem do desejo.

## REFERÊNCIAS

- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes. In: **Obras psicológicas completas de Freud**: edição standard brasileira — Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LACAN, J. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2008.
- METZ, Christian. **O significante imaginário**. Psicanálise/cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.