

Freud e Irigaray: da primazia do olhar às possibilidades do toque

Gabriela Vieira Brasil de Araújo

Mestranda em Psicanálise na Université de Montpellier Paul-Valéry
Montpellier, França
psi.gabrielabrasil@gmail.com

Lori Mattoso Silva Suzano

Doutoranda em Filosofia na UERJ
Rio de Janeiro, Brasil
lorimattoso@gmail.com

Resumo

A proposta desse artigo é traçar uma crítica ao que argumentaremos ser uma primazia do visual na obra freudiana e suas consequências. Essa crítica se dará através de Luce Irigaray, ilustrada com uma obra cinematográfica de Céline Sciamma. Para tanto, elegemos o seguinte percurso: resgataremos as noções de Freud sobre o complexo de Édipo e de castração, e de inquietante que, no seu conjunto, estabelecem uma relevante equiparação do falo ao olho. Destacaremos como Irigaray define a questão da escopofilia a partir da leitura tradicional da psicanálise, em que a primazia do ver na percepção estaria atrelada ao privilégio de uma compreensão falocêntrica da diferença sexual. Por fim, cremos poder demonstrar como as obras de Céline Sciamma e Luce Irigaray se alinham na órbita de uma outra compreensão do ver e seus desdobramentos.

Palavras-chave: Psicanálise; Feminismo; Luce Irigaray; Sigmund Freud; Falocentrismo.

Abstract

The proposal of this article is to trace a critique of what we will argue as a visual primacy in Freud's work and its consequences. This critique will evolve through the elaborations of Luce Irigaray, illustrated by one cinematographic work of Céline Sciamma. Therefore, we chose the following path: we will rescue Freud's notions of the *Oedipus* complex and castration, and the uncanny, which, as a whole, establish a relevant equivalence of the phallus with the eye. We will highlight how Irigaray defines the issue of scopophilia from the traditional reading of psychoanalysis, in which the visual primacy in the perception would be linked to the privilege of a phallogocentric understanding of sexual difference. Finally, we believe we can demonstrate how the

works of Céline Sciamma and Luce Irigaray are aligned in the orbit of another understanding of seeing and its consequences.

Keywords: Psychoanalysis; Feminism; Luce Irigaray; Sigmund Freud; Phallocentrism.

1 Introdução

A proposta desse artigo é traçar uma crítica ao que argumentaremos ser uma primazia do visual na obra freudiana e suas consequências. Essa crítica se dará através de Luce Irigaray (1930-), articulada com uma obra cinematográfica de Céline Sciamma (1978-). Pretendemos, então, demonstrar que a psicanálise é herdeira de uma representação ocidental que privilegia o ver e que isso se encontra explícito, principalmente, nas elaborações freudianas. Apresentaremos que, em Sigmund Freud (1856-1939), é a primazia do visual que garante a primazia do falo¹. Este primado fálico se configura em termos de existência e ausência, em que não ter o falo equivale a não ser, o que permitirá a Freud formular que “no estágio da organização genital infantil que então se segue há masculino, mas não feminino” (Freud, 2011, p. 175). No entanto, não-toda a psicanálise pensa nestes termos. Luce Irigaray, filósofa, linguista e psicanalista, elabora uma teoria crítica à primazia do ver e propõe outras possibilidades. Nesse sentido, concordamos com a seguinte consideração:

[...] a marca das metafísicas dominantes no pensamento ocidental (aquelas que espremem e engolem de maneira jibóica todas as outras) é o ocular, é a teoria desencarnada, imaterial e, por isso, justamente, o feminino é para Irigaray o ponto cego dessas teorias. (Gabriel, 2009, p. 33).

A partir da teoria de Irigaray, consideramos que “modelos neutros/universais/monossexuais sempre acabarão sendo modelos implicitamente masculinos” (Whitford, 1991, p. 86, tradução nossa²). Nosso propósito aqui não consiste em colocar em análise todo o horizonte teórico que se enquadra nesses

¹ Estamos conscientes da complexidade do conceito “falo” e do debate em torno dele no interior do campo psicanalítico, e mesmo sua evolução e transformação a partir de Lacan. No entanto, o que pretendemos explicitar neste artigo é o amparo biológico nas origens do conceito e suas consequências.

² No original: “Neutral/universal/single-sex models always turn out to be implicitly male ones”.

termos masculinos, porque o horizonte seria amplo demais para o escopo de um artigo, pretendemos sim tratar especificamente da psicanálise freudiana, no que diz respeito ao seu viés masculino que prioriza o visual. Esse viés, conforme Irigaray (2017), seria responsável por aniquilar a possibilidade de uma diferença – seja ela sexual ou qualquer outra – visto que a mulher seria pensada em um sistema já sistematizado para e pelo mesmo, ou seja o masculino. Assim, a hipótese central da autora é de que no interior de uma teoria nesse formato, não existiriam realmente dois sexos, mas um só – em outras palavras, existe apenas o masculino e o inverso deste, como em uma representação especular³.

Ao localizar uma ausência do feminino na psicanálise freudiana – e a existência apenas do masculino e do inverso deste, como em uma representação especular – Irigaray não buscará definir o que é o feminino, nem encerrar conceitualmente no que ele consiste, pois fazer isso seria o mesmo que a ciência masculina tem feito repetidamente: definir o que é a mulher. Ao contrário, suas considerações sobre a possibilidade de uma diferença sexual pretendem irromper as barreiras rígidas da lógica fálica que represam a fluidez de possibilidades outras, sendo a primazia do visual um dos componentes desta barreira, já que, como será demonstrado mais adiante, o olhar ampara a centralidade do masculino.

Em *Este Sexo que não é só um Sexo* (2017) e *Speculum of the Other Woman* (1974), Luce Irigaray tece críticas incisivas ao olhar fálico e propõe o toque como uma via para novas possibilidades perceptivas e no campo teórico. Ao valorizar o toque enquanto percepção, Irigaray destaca sua capacidade de integrar e positivar todo(s) o(s) corpo(s), superando a dicotomia entre sujeito e objeto do olhar, ou o privilégio de uma única parte do corpo (o falo, por exemplo). Nessa perspectiva, a experiência tátil dissolve a distinção entre quem vê e quem é visto, promovendo uma interação recíproca e a emergência de uma alteridade – porque ambos se tocam. Mesmo assim, a nossa hipótese de conclusão é a de que Irigaray não troca simplesmente a primazia

³ O conceito de representação especular e de *speculum* em Irigaray são complexos e se referem, em resumo, ao sequestro de qualquer subjetividade diferente daquela que ocupa o lugar de universalidade com finalidade de transformá-la em matéria pura, em um objeto que possa refletir a subjetividade “universal” ao mesmo tempo em que ampara pela negatividade e passividade que lhe foi imposta (ver mais em Irigaray, 1987, 2017).

do olhar pela consideração do toque. Sua proposta transcende a simples inversão e almeja uma reformulação que incorpore uma possibilidade de pluralidade: do corpo, dos corpos, e suas diversas formas de experiência.

Neste artigo, elegemos o seguinte percurso para apresentação do tema: primeiramente, resgataremos as noções de Freud sobre o complexo de Édipo e o complexo de castração que, na medida em que elegem a primazia do falo, dependem do amparo visual. Após isto, passaremos ao texto freudiano do *Inquietante* (1919)⁴, que entendemos fazer uma relevante equiparação do falo ao olho. A partir de considerações sobre esse texto, pretendemos sublinhar a leitura que a psicanálise faz do ver, estabelecendo como essa temática se desdobra em outras obras de Freud. Em seguida, traremos as contribuições de Irigaray para o tema e recorreremos a uma obra cinematográfica de Céline Sciamma: *O Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019). Destacaremos como Irigaray define a questão da escopofilia a partir da leitura tradicional da psicanálise, em que a primazia do ver na percepção estaria atrelada ao privilégio de uma compreensão falocêntrica da diferença sexual, para demonstrar como a descrição do feminino, por esta autora, gera outras possibilidades na formulação psicanalítica, bem como outras possibilidades no campo dos sentidos e das percepções. Pretendemos, por fim, demonstrar como a obra de Céline Sciamma e o pensamento de Luce Irigaray se alinham na órbita de uma outra compreensão do ver e seus desdobramentos. Ao subverter a lógica escopofílica do espetáculo cinematográfico, Sciamma propõe uma crítica próxima de Luce Irigaray ao modo supostamente natural com o qual a técnica visual havia sido privilegiada pela psicanálise – e também pela linguagem cinematográfica.

2 Do falo aos olhos

A emergência da prevalência do falo nas considerações freudianas é concomitante à elaboração do complexo de Édipo e do complexo de castração. Essa

⁴ Trata-se de um texto originalmente intitulado como *Das Unheimlich*. O termo alemão recebeu diferentes traduções para o português. Na Edição Standard das *Obras Completas* de Freud, da Editora Imago, foi vertido para “o Estranho”; na editora Autêntica foi adotado o neologismo “o Infamiliar”; e na Companhia das Letras, a qual utilizamos aqui para citações e referências, o termo foi traduzido, por Paulo César Souza, para “o Inquietante”.

prevalência irá aparecer também na compreensão de outras dinâmicas psíquicas por Freud, como no fenômeno do inquietante, que culmina em uma elaboração fálica dos olhos, e na concepção do fetichismo, que toma o falo como parâmetro. Pretendemos passar brevemente por essas elaborações, a fim de apresentar como a centralidade do falo está amparada pela percepção visual, assim como o visual também é compreendido falicamente. Para isso, priorizamos o uso de citações diretas do autor, com o objetivo de demonstrar como essa equiparação é feita nas palavras de Freud.

No texto *A Organização Genital Infantil* (1923), Freud atualiza seu texto anterior, os *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), onde ele acrescenta as considerações de que, durante o desenvolvimento da sexualidade infantil, há um interesse nos genitais e em sua atividade, e que eles adquirem significação preponderante. Embora haja um interesse pelo corpo, é o falo que vai ser eleito como genital de referência para Freud – afirmando que:

[...] a principal característica dessa “organização genital infantil” constitui, ao mesmo tempo, o que a diferencia da definitiva organização genital dos adultos. *Consiste no fato de que, para ambos os sexos, apenas um genital, o masculino, entra em consideração. Não há, portanto, uma primazia genital, mas uma primazia do falo.* (Freud, 2011, p. 171, grifo nosso).

Desse modo, é nessa obra que a primazia do falo é formalizada por Freud. O argumento para que o menino seja adotado como parâmetro para descrição é o de que “falta-nos o conhecimento dos processos correspondentes na menina” (Freud, 2011, p. 171). A partir dessa referência masculina, Freud considerará que a primazia do falo é fundamental na origem do complexo de castração e que só devemos falar deste complexo quando a ideia de perda ficou ligada ao genital. A ideia de perda, nesse caso, ocorre quando o menino observa a ausência de pênis na menina e, na dinâmica do complexo de castração, tal constatação “é vista como resultado de uma castração, e o menino se acha ante a tarefa de lidar com a castração em relação a ele próprio” (Freud, 2011, p. 173). Como consequência da organização genital infantil elaborada por Freud, restará a seguinte disposição: há masculino, mas não feminino; de modo que a

oposição é entre genital masculino e genital castrado, o que só posteriormente, já na puberdade, virá a ser dualizado por masculino e feminino, situação na qual o masculino assume o sentido de sujeito, atividade e posse do pênis e o feminino, por outro lado, assume o sentido de objeto e a passividade (Freud, 2011, p. 174).

Em um texto posterior, a *Dissolução do Complexo de Édipo* (1924), Freud avançará no assunto, situando a fase fálica como simultânea a do Complexo de Édipo e reafirmando que “[...] o desenvolvimento sexual da criança chega até uma fase em que o genital já assumiu o papel condutor. Mas esse genital é apenas o masculino, mais precisamente o pênis; o feminino não foi ainda descoberto” (Freud, 2011, p. 205-6). A dissolução do complexo de Édipo, tema do texto, deriva justamente da ameaça de castração que se consuma, enfim, através da observação do genital feminino, de forma que:

[...] a observação que finalmente desfaz a incredulidade do garoto é a do genital feminino. Em algum momento, o menino orgulhoso de possuir um pênis vê a região genital de uma menina e tem de se convencer da falta do pênis, num ser tão semelhante a ele. Com isso também a perda do próprio pênis se torna concebível, a ameaça de castração tem efeito a posteriori. (Freud, 2011-b, p. 207).

Neste ponto, já podemos destacar a importância implícita que a função do olhar ocupa em relação ao falo na ameaça de castração, ou seja, conforme Freud, é o gesto de olhar e verificar a ausência de falo na menina que garante a assunção por parte do menino de que é possível que se tenha o falo castrado. Nos permitimos afirmar que, na psicanálise, desde Freud, o sentido dos olhos possui grande importância e, esse sentido, se estabelece em uma clara dualidade conformada em termos de sujeito e objeto, sendo o menino ocupante da posição de sujeito que vê a menina enquanto objeto castrado a ser visto. Na linha do que foi apresentado até aqui, a dinâmica do complexo de Édipo evidencia que o ver é fundamental porque, nesse momento, a criança “trabalha com a energia do prazer de olhar” (Freud, 2016, p. 103), logo, a via do ver compõe a dinâmica do reconhecimento de ausência e presença do falo, assim

como uma ideia de perda do falo, que constituem este complexo, juntamente com a ameaça paterna.

A elaboração do *Inquietante* é o outro cenário em que o olhar ganha destaque na obra de Freud. Sem adentrar-nos no conceito de inquietante, o que nos interessa é como, neste texto, a temática do ver ganha contorno através do conto do Homem da Areia, cujo título se refere ao personagem que “arranca os olhos das crianças” (Freud, 2010, p. 257), o qual seria o principal responsável pelo efeito inquietante do conto. Em verdade, todo o conto do Homem da Areia gira em torno da alusão aos olhos. Quando criança, o personagem Nathaniel ouve acerca do homem da areia: “É um homem mau, que aparece quando as crianças não querem ir para a cama e joga punhados de areia nos olhos delas, e os olhos, eles pulam fora da cabeça, sangrando.” (Freud, 2010, p. 257). Disso, o garoto passará toda a vida amedrontado pela ameaça aos olhos. Freud faz uma equivalência do homem da areia à figura do pai e dirá, então, que o estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos o ensinou que “o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração.” (Freud, 2010, p. 261). Em outras palavras, Freud equipara os olhos ao falo, alertando que se deve levar em consideração que há uma “relação substitutiva entre olho e membro viril, manifestada em sonhos, fantasias e mitos” (2010, p. 261). Com isso, se justifica que o medo que Nathaniel tem de ter seus olhos arrancados é o equivalente ao medo da castração. Como veremos adiante, Irigaray nos ensina que essa é uma compreensão fálica do olhar que converge em uma maneira específica, não neutra, do ver.

Os instintos e seus destinos (2010) é outro texto importante para seguir o caminho da equiparação freudiana entre o falo e os olhos. A passagem abaixo ganha destaque, pois nela Freud fará uma breve consideração sobre o ver nos termos da escopofilia/voyeurismo que merece nossa atenção. Nesse texto, é definido que:

[...] o instinto de olhar é autoerótico no início de sua atividade, pode ter um objeto, mas encontra-o no próprio corpo. Apenas depois ele é levado (pela via da comparação) a trocar esse objeto por um análogo do corpo alheio. (Freud, 2010, p. 68, grifos nossos)

Tal afirmação, acompanhando a trilha de Freud, nos permite concluir que o olhar tem como ponto de partida o corpo de quem vê, o que pode explicar porque Freud elege o pênis como referência. Além disso, a equiparação do falo aos olhos descrita no *Inquietante* também ganha sentido por ter se tratado de um personagem masculino, Nathaniel. Nesse caso, como é um menino que vê o próprio corpo, o parâmetro do que é para ser visto é o órgão masculino, ou seja, até aqui, só se pôde falar de falo porque o masculino foi o ponto de partida – o que permitirá a Irigaray elaborar um contraponto à economia fálica, conforme demonstraremos mais à frente.

De acordo com essa perspectiva, na qual o instinto de olhar parte do próprio corpo e o corpo que é tido como referência é aquele que porta o falo, consequentemente, o corpo da mulher foi observado como uma ausência de falo. Assim, em Freud, decorre-se que: na ausência do órgão no corpo feminino, compreende-se que ali há algo faltando, portanto, uma castração. Essa consideração refletirá no texto *O fetichismo* (1927), no qual Freud correlaciona o fetichismo ao complexo de castração e, portanto, ao pênis, do seguinte modo:

Se eu afirmar agora que o fetiche é um substituto para o pênis, certamente causarei decepção. Apresso-me então a acrescentar que não é o substituto de um pênis qualquer, mas de um especial, bem determinado, que nos primeiros anos infantis tem grande importância, porém é perdido depois. Isto é: normalmente seria abandonado, mas o fetiche se destina exatamente a preservá-lo. Colocando isso de maneira mais clara, o fetiche é o substituto para o falo da mulher (da mãe), no qual o menino acreditou e ao qual – sabemos por quê – não deseja renunciar. (Freud, 2014, p. 245-246).

Com isso, considera-se que o fetichismo ocorre em razão da falta de pênis na mulher, que será assimilada pelo fetichista através da negação, fazendo do fetiche um substituto para o genital. Nessa lógica, no entanto, Freud alerta que o pavor da ausência de pênis na mulher não se restringe ao fetichista, de modo que cada “ser masculino” será impactado ao seu modo por essa constatação visual. O autor afirma que:

[...] provavelmente nenhum ser masculino é poupado do pavor da castração ao *avistar* os genitais femininos. Por que alguns se tornam homossexuais em consequência desta impressão, outros a rechaçam pela criação de um fetiche e a grande maioria chega a superá-la, é algo que não conseguimos explicar. (Freud, 2014, p. 247, grifo nosso).

Tendo todas essas considerações freudianas à mão, seguimos os passos de Luce Irigaray (2017), que considera que a primazia do visual, na psicanálise, está atrelada ao primado do falo, do um, que depende do olhar para se concretizar, e que deixa de lado toda uma economia da diferença que se daria em outros termos. A autora levanta ainda a hipótese de que essa prevalência do olhar seria estranha a um chamado erotismo feminino, mais relacionado ao toque – conforme apresentaremos na seção seguinte sobre o pensamento da autora.

3 As possibilidades do toque

Luce Irigaray é uma filósofa, linguista e psicanalista, conhecida no cenário feminista francês ao lado de Julia Kristeva (1941-) e Hélène Cixous (1937-). O termo feminismo francês foi cunhado após a chegada das obras das autoras nos Estados Unidos. No entanto, trata-se de um termo paradoxal pois as próprias autoras não se denominam feministas. Segundo esse movimento, é preciso primeiro fazer emergir uma subjetividade feminina nos seus próprios termos, a lógica aqui é de que a diferença sexual não estaria estabelecida e essa, portanto, seria a reivindicação primordial. Por isso, Laurie Laufer (2022) propõe o termo *psicanalistas diferencialistas* ou *psicanalistas da diferença*⁵ para se referir às autoras.

Os trabalhos de Irigaray concentram-se em um estudo crítico da filosofia ocidental, destacando-se, sobretudo aqui, sua crítica à psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan (1901-1981), especialmente em sua tese *Speculum: de l'autre femme* (1974), que precedeu a destituição de sua ocupação na Universidade de Vincennes após uma comissão de membros designada por Lacan reprovar seu projeto de ensino sem qualquer explicação. É em *Speculum* que a autora se debruçou nas elaborações

⁵ Tradução nossa. No original: *psychanalystes différentialistes*.

freudianas, principalmente no que diz respeito ao Complexo de Castração (Irigaray, 2017).

Como abordado na seção anterior, é na estruturação de ambos, Complexo de Castração e Complexo de Édipo, em que o falo adquire centralidade na argumentação de Freud. E é no interior desses processos que Irigaray localiza a relação entre a diferença sexual e o olhar. Para ilustrar ainda mais a relação que a autora localiza, apresentamos uma citação de Freud da conferência *Sobre a sexualidade feminina* (1931):

Também já vimos que uma outra diferença entre os sexos diz respeito ao complexo de Édipo. Nisso temos a impressão de que o que afirmamos sobre o complexo de Édipo se aplica, a rigor, apenas ao menino, e que estamos certos em rejeitar o nome de “complexo de Electra”, que busca enfatizar a analogia no comportamento dos dois sexos. A fatal conjunção de amor a um genitor e ódio simultâneo ao outro, como rival, existe apenas no garoto. *Nele, é a descoberta da possibilidade da castração, demonstrada pela visão dos genitais femininos, que impõe a transformação do complexo de Édipo* e leva à criação do Super-eu, assim dando início aos processos que visam inscrever o indivíduo na comunidade civilizada. (Freud, 2014, p. 89, grifos nossos).

Ou seja, para o autor, o reconhecimento da castração se dá quando o menino olha para a menina e vê o que ele considera como uma falta de pênis, a ameaça de sua castração. E ainda, este efeito no homem, Freud diz, causa a repulsa pela mulher, ao percebê-la castrada. Na mulher, por outro lado, se na melhor das hipóteses ela se tornar uma “mulher saudável”, este efeito assumirá a “inveja do pênis”, e ela reconhecerá a natural “superioridade do homem” e “sua própria inferioridade” (FREUD, 2014). Para finalizar, com um salto conclusivo um tanto quanto questionável, ele remata: “Provavelmente não será errado dizer que essa diferença na relação entre o complexo de Édipo e o da castração marca indelevelmente o caráter da mulher como ser social.” (Freud, 2014, p. 90).

É nesse contexto que Irigaray (2017) destaca a presença definidora do olhar, pois, é a partir do olhar do menino que o falo se torna o órgão valoroso e a menina assume o status de ausência, de um nada para ser visto. Os desdobramentos desse

reconhecimento que se dá no interior do Complexo de Castração são múltiplos, e em réplica a essa elaboração de Freud, Irigaray diz que a entrada da mulher em uma economia do visual, escópica, significa a designação dela própria à passividade, pois ela seria o “belo objeto” a ser olhado. Desse modo:

Se o seu corpo encontra-se erotizado dessa maneira e solicitado a fazer um movimento duplo de exibição e de reserva pudica para excitar as pulsões do “sujeito”, seu sexo representa o *horror do nada para ser visto*. Uma falha nessa sistemática da representação e do desejo. “Buraco”, em seu objeto escopofílico. *Que esse nada para se ver deva ser excluído, rejeitado dessa cena da representação, é o que já pode ser notado na estatuária grega*. O sexo da mulher está simplesmente ausente nela: mascarado, recosturado em sua “fenda” (Irigaray, 2017, p. 36, grifos da autora).

Para a autora, esse breve momento em que a mulher se coloca ao olhar masculino define a questão da (in)diferença sexual na psicanálise e funda a primazia do falo, uma lógica em que as únicas alternativas seriam ter o falo ou não-ser, não existir. Ou seja, é neste momento que qualquer experiência corporal não elaborada pelo masculino é recalçada. E, ainda, essa prevalência da *pulsão escópica* será responsável por toda uma estruturação da estética e pela exclusão de qualquer sentido que fuja deste único. Também é a partir disso que podemos constatar o quanto a sexualidade feminina (e todas as outras) são pensadas tendo o órgão sexual masculino como parâmetro. É neste “eixo de visibilidade da (chamada) sexualidade masculina” que o falo se torna o olhar e tudo o que pode ser visto (Irigaray, 1987, p. 48, tradução nossa).

A ideia também levantada por Freud de que a dinâmica estabelecida entre menino e menina no interior no Complexo de Castração marca a vida social da mulher reforça, dentro da diferença sexual, os papéis sociais referentes à binaridade homem/mulher. Irigaray marca que a predominância de um só órgão nessa estrutura funda uma etiologia do sujeito, denunciando o status permanente do homem como sujeito universal. A mulher, representando tudo aquilo que é negativo ou oposto a este mesmo sujeito universal, só entra em jogo enquanto um suporte a esta economia, completamente fora de qualquer outra representação. Pois, não é aquela mesma

inveja do pênis que reforça a ideia de que “se eu não o tenho e o invejo então só pode ser algo de extremo valor”? (Irigaray, 1987, p. 49, tradução nossa).

É pensando nessa discordância que a autora propõe uma outra lógica, uma lógica do toque que leva em consideração os lábios vaginais. Podemos considerar que em Irigaray, “Os lábios vulvares funcionam como um esquema, que situa a carne entre o sensível e o conceitual, sem que um prevaleça sobre o outro. [...] Os lábios suspendem a oposição entre o eu e o outro, entre a atividade e a passividade” (Malabou, 2009, p. 25, tradução nossa). Trata-se de um “toque de pelo menos dois (lábios) que mantêm a mulher em contato com ela mesma, mas sem discriminação possível daquilo que se toca” (Irigaray, 2017, p. 36, grifos da autora). Para a Irigaray, o olhar (nessa concepção fálica) é estranho a um erotismo feminino, e a entrada em uma economia escópica implicaria para mulher se tornar um “belo objeto a ser olhado” (2017, p. 36).

Fugindo da centralidade do um, ela diz: “Ora, a mulher tem sexos um pouco em todos os lugares. O seu gozo processa-se em vários lugares.” (Irigaray, 2017, p. 38). É importante destacar que essa “mulher” designada aqui é o que, como dito acima, vai se colocar como oposto/diferente à economia masculina, aquilo que, de dentro da diferença sexual, vai questionar e implodir essa estética/discursividade que privilegia apenas o um. Essa outra existência propõe uma percepção/linguagem que não passa pela lógica da significação do visto. Ao ser processado em todos os lugares, esse gozo potencializa os outros sentidos, as outras possibilidades.

Assim, não se trata de construir uma oposição centrada na constituição biológica da mulher, da forma como é feito com o falo, e sim de positivar todas as experiências possíveis que não as do pretense sujeito universal. Nas palavras da autora, “não se trata de elaborar uma nova teoria em que a mulher seria o *sujeito* ou o *objeto*, mas sim de fazer emperrar a própria maquinaria retórica, de suspender sua pretensão à produção de uma verdade e de um sentido demasiadamente unívocos” (Irigaray, 2017, p. 90). Essa movimentação abre espaço para outras modalidades de percepções/linguagens, que não teriam mais apenas o masculino como “o todo”, o que

é algo central para nossa discussão, pois, como pode a alteridade fazer reivindicações numa ordem prescrita exclusivamente pelo falo?

Em resumo, nossa leitura da autora não se inclina em considerar que existam modos de percepção estritamente relacionados ao masculino ou ao feminino, nem que o sexo por si mesmo seja capaz de ditar qual via de percepção será privilegiada, mas entendemos que Irigaray nos oferece a possibilidade de reconhecer que a psicanálise, na medida em que elegeu a primazia do falo, dependente da função visual, deixou de fora outras formas de percepção, como o toque, por exemplo.

4 O olhar-toque em cena

O Retrato de uma Jovem em Chamas é um filme de 2019, dirigido pela cineasta francesa Céline Sciamma, cujo destaque está na produção de um cinema afetivo e de temáticas dissidentes, visto que, em sua filmografia, o uso narrativo do olhar e do toque são mobilizadores de intimidade e compreensão. Mais do que apenas histórias impressas em tela, suas personagens são corpos vivos, que encontram sentido na experiência com outros corpos. Não apenas um conjunto de objetos parciais, os corpos no cinema de Sciamma são denúncias a um simbólico que recalçou vivências potentes de percepção. Em seus filmes, tudo o que é condenado, ignorado e violentado em nossa cultura ganha uma presença sensível ao ser retratado pelo seu olhar, um olhar marcado por seu gênero.

No filme em questão, a arte é um elemento central. A linguagem visual busca se aproximar de obras femininas esquecidas através do tempo. Cada frame é representado como uma pintura, são pincelados pelas mãos de uma mulher. A narrativa se desenvolve no século XVIII e tem como eixo a breve relação de Marianne e Héloïse. Marianne é uma pintora contratada pela mãe de Héloïse para pintar um retrato que, depois, será entregue a um pretendente da filha. Resistente ao casamento arranjado e ao noivo desconhecido, Héloïse se recusa a posar para a pintura. Depois da tentativa fracassada de outros artistas em retratá-la, Marianne aceita, então, a tarefa. Para tal, teria de fingir ser uma dama de companhia para passar o dia com Héloïse, a observando e memorizando suas feições, e pintar apenas durante a noite, em segredo.

A resistência de Héloïse quanto ao seu retrato demonstra muito bem as ideias levantadas por Irigaray sobre a posição da mulher na economia fálica: um mero objeto de troca, apenas um suporte ao masculino (Irigaray, 2017 p. 39). Nesse primeiro momento do filme duas coisas se destacam: Marianne, uma mulher de sua época, que pintava sob o nome de seu pai e Héloïse, que vivia em um convento, e que foi obrigada por sua família a casar-se com um pretendente no lugar de sua irmã, que a pouco havia se suicidado.

Em um primeiro momento do filme, mesmo muito próximas, Marianne e Héloïse não dividem a tela. Ora uma olha, ora outra é observada, os olhares nunca se encontram. O que predomina é o olhar de Marianne, que localiza em Héloïse os contornos de seu trabalho, as feições daquela que é olhada se tornam, então, esboços de mãos e orelhas que, à princípio, não passam de concepções técnicas. Com o trabalho finalizado, Marianne comunica a Héloïse o verdadeiro objetivo de sua presença e revela o retrato, mas um diálogo de insatisfação se desenrola. Héloïse não se enxerga naquele retrato e demonstra decepção ao saber que os olhares de Marianne sobre ela não passavam de uma tentativa de apreensão. Héloïse questiona: “Essa sou eu? É dessa forma que você me vê?” e Marianne defende sua técnica, as regras, concepções e ideias universais do que seria uma boa pintura, denunciando o olhar de seu pai, um olhar masculino que representa a excelência artística. Para Héloïse pouco importa a verossimilhança do retrato, ela demanda algo que chama de “presença”. O quadro se situa em um afastamento tanto de Marianne enquanto pintora – que dá lugar ao Pintor –, quanto de Héloïse, o belo objeto a ser olhado, mas que se esquia à representação. Diante da insatisfação de Héloïse, Marianne tenta apagar o rosto do retrato e o borra, aproximando seu trabalho com o fracasso de um retrato deixado pelo pintor contratado anteriormente pela mãe. Esse ato marca a convocação de Héloïse, seria necessário um deslocamento do olhar.

Na nossa compreensão, o longa-metragem se manifesta como uma passagem do olhar contemplativo e masculino para o olhar-toque. Como colocado nas seções anteriores, existe uma apropriação do olhar pelo masculino através de uma equiparação do falo aos olhos e isso repercute em uma série de questões metafísicas e

universais. Existe um olhar contemplativo que é encarnado pelo sujeito universal e projetado ao mundo, inclusive à arte. Houve uma grande preocupação por parte de Sciamma em propor essa questão no filme, em uma entrevista sobre o processo de produção ela diz:

Vejo [o filme] como um manifesto sobre o olhar feminino. Vejo isso como uma grande oportunidade de criar coisas novas, novas imagens, novas narrativas. São imagens muito poderosas e que não são vistas. [...] A narrativa do filme é baseada na igualdade em histórias de amor, porque não há dominação de gênero. Incorporar a igualdade em um diálogo amoroso pode ser um alerta para muitas pessoas. Por isso é tão importante contar histórias. É para nos representar, para que muitas pessoas se sintam vistas. *E o filme é sobre esse olhar mútuo*. Mas politicamente envolve muito mais do que nossas histórias (St. James, 2020, tradução nossa⁶, grifo nosso).

Como em todos os seus filmes, existe um olhar sendo privilegiado aqui, mas não o olhar fálico. Em vista disso é que a diretora posiciona uma discussão acerca do mito de Orfeu e Eurídice entre as personagens, “[...] porque é basicamente sobre como o olhar masculino pode te matar” (St. James, 2020, tradução nossa⁷).

Héloïse aceita posar para o retrato e o filme transita para seu segundo momento. Se antes os olhares não se encontravam, agora eles se tocam. É preciso que Marianne deixe cair suas concepções de técnica, que rompa com o Pintor e enxergue com o olhar-toque. Isso se torna possível através da relação íntima que cresce entre as duas, mas, sobretudo, é uma fala de Héloïse que simboliza essa passagem: “Se você olhar para mim, para quem estarei olhando?”. É nessa movimentação que se encontra o efeito do filme, sua capacidade de se colocar na experiência própria do feminino, de um estilo feminino que responde a uma fonte tátil e uma experiência encarnada no corpo que desconcertam a representação exclusivamente masculina que Luce Irigaray

⁶ Cf. “I see [the movie] as a manifesto about the female gaze. I see this as such a strong opportunity to make new stuff, new images, new narratives. They are such powerful images, and they are so not seen. [...] The narrative of the film is based on equality among the love story, because there is no gender domination. Embodying equality in a love dialogue could be a wake-up call for a lot of persons. That’s why it’s so important to tell stories. It’s to represent us, so a lot of people feel seen. And the film is about that mutual gazing. But it politically involves much more than our stories (St. James, 2020)”.

⁷ Cf. “Orpheus and Eurydice is a myth that has been looked at by feminists a lot, because it’s basically about how the male gaze can kill you (St. James, 2020)”.

questiona. Para Céline Sciamma, o cinema é a construção de uma representação do mundo e seu objetivo com *O Retrato da Jovem em Chamas* não foi o de inventar uma história impossível no passado, mas sim, através do seu olhar, do olhar-toque de Marianne, pintar na história da arte, na memória, o amor entre Marianne e Héloïse. Representar, e então, fazer existir.

5 Conclusão

O filme *O Retrato de Uma Jovem em Chamas* traduz em imagens os dois tópicos trabalhados neste artigo: a primazia do olhar e as possibilidades do toque. Na conceituação freudiana, através da consideração do falo, o olhar ganha predominância quando dualizado entre o sujeito que vê e aquela que é olhada enquanto objeto – não há encontro. No filme, esse desencontro se encena na dicotomia entre Marianne, pintora sob o nome do pai, performando o olhar masculino, e Hèloïse, o objeto passivo a ser visto e representado. Na primazia da economia escópica, os olhares não se encontram porque, na verdade, há apenas um sujeito que vê e, com esse limite, o que é visto se transforma em um borrão – o resultado da tentativa de se capturar, na tela, Hèloïse enquanto um objeto. A pintura borrada é o indício de que a prevalência do olhar não dá conta de sua pretensão: apreender o objeto. Em resumo, a exclusividade do ver enquanto cerne da percepção, com seu efeito de discriminação formal, exclui o encontro que pode ser sentido através do toque e, com isso, cristaliza as posições de sujeito e objeto.

Como representado no segundo momento do filme, ir em direção ao toque, é produzir conjunções. A diretora elabora entre as personagens um olhar conjugado ao toque quando Hèloïse, ao romper com a passividade, sai da posição de objeto e convoca Marianne a um encontro sensível: não se trata mais de ser percebida, mas de perceber em conjunto – um olhar que se toca. Aqui, a compreensão de Irigaray encontra lugar, ganhando relevo a consideração de que:

Esse “estilo” não privilegia o olhar, mas remete toda representação à sua fonte, também tátil. Nisso, ela se re-toca sem nunca constituir ou se constituir em uma unidade. A simultaneidade seria o seu

“apropriado”. Uma apropriação que não se detém jamais na identidade possível a si, de forma alguma. (Irigaray, 2017, p. 91).

Essa maneira de perceber não exclui o olhar, pelo contrário, sua simultaneidade nos permite pensar no que chamamos de um “olhar-toque”, perturba o corte dicotomizante de Freud e faz explodir toda noção de sujeito e objeto, garantindo um sentido que funcione “[...] como um remeter de um (uma) a outro, sem parada possível, e que a proximidade confunda, assim, toda a adequação, apropriação” (Irigaray, 2017, p. 92). Ou seja, se em Freud a menina foi um objeto passivo a ser visto, agora já não se fala em sujeito e objeto. E, ainda que ambos, Freud e Irigaray, recorram ao corpo como ponto de partida em suas considerações, trata-se de movimentos bastante distintos. Freud remonta o ver a uma centralidade e reduz toda a função do olhar à visualização da presença e da ausência do falo, de um suposto universal, definindo esse movimento em termos de sujeito e objeto. Já Irigaray recorre ao corpo da “mulher” – não considerado por Freud –, para propor uma percepção que ultrapassa os limites do “um”, do falo, desancorando o falocentrismo ao mesmo tempo em que propõe outras emergências de sentido, uma pluralidade, sem um, sem falta, sem todo ou não-todo. Ou seja, o movimento de Irigaray favorece outras existências em um terreno antes fértil apenas para o portador do falo. E, assim, longe de fazer uma mera inversão da elaboração de Freud, Irigaray, como a personagem Hèloïse, garante a dissolução da binaridade de objeto-negatividade x sujeito-atividade, ao ousar convocar o toque, o encontro. Propor a multiplicidade é mais do que considerar outras possibilidades de percepção, é criar outras possibilidades de existência.

Referências

FREUD, Sigmund. 1915. “Os instintos e seus destinos”. In: _____. *Obras completas*, volume 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 51-81.

_____, Sigmund. 1919. "O inquietante". In: _____. *Obras completas*, volume 14: História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 248-283.

_____, Sigmund. 1923. "A organização genital infantil". In: _____. *Obras completas*, volume 16: O Eu e o Id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 168-175.

_____, Sigmund. 1924. "A dissolução do complexo de Édipo". In: _____. *Obras completas*, volume 16: O Eu e o Id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 203-213.

_____, Sigmund. 1927. "O fetichismo". In: _____. *Obras completas*, volume 17: inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 245-251.

_____, Sigmund. 1933. "Sobre a sexualidade feminina". In: _____. *Obras completas*, volume 18: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. (1930-1936). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 87-95.

_____, Sigmund. 1905. "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade". In: _____. *Obras completas*, volume 6: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 13-172.

GABRIEL, Alice de Barros. 2009. *A casa da diferença: feminismos e diferença sexual na filosofia de Luce Irigaray*. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Filosofia. 106 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia).

IRIGARAY, Luce. 2017. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. 1ª ed. São Paulo: Editora Senac.

_____, Luce. 1987. *Speculum of the other woman*. GILL, GILLIAN C. (Trad.) 3ª ed. New York: Cornell University Press.

LAUFER, Laurie. 2022. "Le rire des féministes, post, trans* and the rest of us". In: _____. *Vers une psychanalyse émancipée: Renouer avec la subversion*. Paris: La Découverte, p. 46-94.

MALABOU, Catherine. 2009. *Changer de différence: Le féminin et la question philosophique*. Paris: Éditions Galilée.

ST. JAMES, Emily. 2020. *Portrait of a Lady on Fire*: director Céline Sciamma on her ravishing romantic masterpiece, [Online]. Vox. Disponível em: <Portrait of a Lady on Fire: Céline Sciamma on her romantic masterpiece – Vox> . Acesso em 01 de abril de 2025.

WHITFORD, Margaret. 1991. *Luce Irigaray: philosophy in the feminine*. 1ª ed. London and New York: Routledge.