



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Autorizada pelo Decreto Federal nº 77.496 de 27/04/76
Recredenciamento pelo Decreto nº 17.228 de 25/11/2016



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

XXIX SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UEFS **SEMANA NACIONAL DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA - 2025**

Cultura de massa e subjetividade feminina: uma análise a partir da psicanálise lacaniana

Victoria Sena Santos¹; Joao Gabriel Lima da Silva²

1. Victoria Sena Santos, PVIC/UEFS, PSICOLOGIA, e-mail: victoria.uefs@gmail.com

2. Joao Gabriel Lima da Silva, DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA, e-mail: jglsilva@uefs.br

PALAVRAS-CHAVE: feminilidade, psicanálise lacaniana, cinema de massa.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos, o sentimento amoroso atraiu atenção, de modo que conteúdos sobre o amor podem ser observados em diferentes épocas e sociedades. Na atualidade, o amor ganha maior expressividade na esfera romântico-erótica, vertente mais representada culturalmente. Assim, a centralidade do amor romântico aparece constantemente em produções artísticas, como no cinema, assumindo um papel de concessão de felicidade aos protagonistas, independentemente do enredo. Essa versão do amor ganha, portanto, ainda mais destaque nos filmes românticos, impulsionada pelo estado da arte contemporânea, que se apresenta primordialmente a partir da cultura de massa, na qual as narrativas são semelhantes entre si, reproduzindo fórmulas e concepções hegemônicas acerca do amor.

Diante disso, é inegável o papel assumido pelas mulheres, público-alvo dessas obras e representadas pela figura da dama que encontra sentido e salvação no parceiro romântico. Ademais, saindo das telas, tais características podem ser observadas em mulheres reais, encarnadas por aquelas dispostas a tudo pelo amor, mesmo que isso implique um estado de infelicidade para si. Assim, considerando o alcance mundial da indústria cinematográfica, surge o questionamento sobre o efeito dessas produções na formação identitária das mulheres contemporâneas. Em outras palavras: a submissão feminina no amor seria um reflexo da cultura?

MATERIAL E MÉTODOS OU METODOLOGIA (ou equivalente)

O método adotado para a execução das propostas do plano de trabalho referente a esta investigação foi de caráter qualitativo e exploratório, pautando-se em procedimentos próprios da pesquisa bibliográfica. Desse modo, o percurso consistiu na leitura crítica de fontes primárias e secundárias relacionadas à temática, na elaboração de fichamentos e em discussões com o orientador, visando à escrita acadêmica.

A fonte primária utilizada foi o *Seminário 20: Mais, ainda*, de Jacques Lacan, no qual são apresentadas as principais formulações do autor sobre a feminilidade. Devido à complexidade do texto, recorreu-se a comentadores como fontes secundárias, com o intuito de auxiliar na compreensão da psicanálise lacaniana e de suas proposições sobre

as estruturas femininas, bem como sua representação na cultura. Para compor a crítica cultural ao cinema de massa e estabelecer possíveis articulações com Lacan, foram utilizados como referência principal a *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Outras fontes de apoio, como Lipovetsky e Serroy (2015) e Chauí (2011), também foram relevantes para a proposta.

Desta maneira, o desafio do trabalho consistiu, após a revisão de literatura, em investigar pontos de convergência entre as teorias mencionadas no que diz respeito à interpretação da estrutura da feminilidade e do cinema de massa, a fim de responder ao questionamento epistemológico central: o desejo é culturalmente produzido? Tais articulações suscitaram ainda a necessidade de realizar uma breve análise documental, na qual foram selecionados os filmes da *Saga Crepúsculo*, considerando sua relevância junto ao público feminino infantojuvenil e seu expressivo sucesso comercial, destacando-se como um expoente do cinema de massa romântico.

RESULTADOS E/OU DISCUSSÃO (ou Análise e discussão dos resultados)

A representação do mundo através da estilização ou “artealização”, acompanha diferentes culturas ao longo da história, exercendo funções como o compartilhamento e humanização de sentidos (Lipovetsky & Serroy, 2015). Quando delimitada às produções artísticas humanas, a cultura pode ser compreendida em quatro categorias coexistentes: folclore, popular, erudita e de massa, dominada e financiada pelos monopólios capitalistas à imagem da industrialização e produção em série (Chauí, 2011). Nesse contexto, Benjamin (1987) investiga a transformação da experiência estética na modernidade, destacando a perda da aura da obra de arte a partir da reprodutibilidade técnica propiciada pelo surgimento da fotografia. Por conseguinte, o cinema, fruto desse processo, exemplifica a inserção da arte na lógica industrial, em que a repetição e a fragmentação constituem o próprio fundamento do produto artístico.

A crítica formulada por Adorno e Horkheimer (1985), nomeia esse fenômeno de indústria cultural, em que a produção artística é convertida em mercadoria, padronizada e direcionada ao consumo de massas. A arte, nesse contexto, esvazia-se e passa a servir às classes dominantes, funcionando como instrumento de dominação. Nesse cenário, Lipovetsky e Serroy (2015) identificam a emergência da era “transestética”, em que a estética é incorporada ao marketing e ao consumo, convertendo-se em recurso identitário por meio da criação de sonhos e emoções vinculados a mercadorias.

No campo cinematográfico, destacando o gênero romântico, essa lógica manifesta-se pela repetição de fórmulas narrativas. Observa-se a predominância de protagonistas femininas cuja realização pessoal ocorre pela conquista amorosa, frequentemente representada por um protagonista masculino. Esse modelo reforça papéis de gênero e costumes, apresentando o amor como promessa de felicidade e recompensa diante da aceitação e justificação das opressões, operando de forma funcional ao sistema. De modo que, na contemporaneidade, o discurso amoroso, especialmente quando associado à sexualidade, ganha destaque e mostra-se suficiente para atrair o público, sendo inclusive utilizado como forma de propor interrogações à própria existência (Mello, 2001). Assim, o mito do amor ocidental assume função

ideológica, substituindo, em certa medida, o lugar outrora ocupado pela religião (May, 2012).

Ao articular esse fenômeno com a psicanálise, nota-se que Freud e Lacan destacam que a feminilidade não se trata de uma referência à biologia. Para Freud, a diferença anatômica não equivale a uma diferença sexual no inconsciente (André, 1998). Lacan (2008), por sua vez, formaliza a inexistência da Mulher e a impossibilidade da relação sexual, evidenciando que não há significante que sustente a essência feminina. A mulher, portanto, é não-toda inscrita na função fálica, podendo experimentar um gozo suplementar, mas também a devastação quando tenta encontrar consistência para sua identidade na relação com um homem (Fuentes, 2012; Eulálio, 2020; Jimenez, 2014). De modo que, a feminilidade só existe enquanto máscara articulada ao desejo de desejo do Outro (Jimenez, 2014).

Nesse ponto, o cinema mostra-se um campo privilegiado de análise, tendo em vista a grande quantidade de produções dedicadas à temática amorosa. Leguil (2023) defende que o cinema permite elaborar identificações e sustentar, de forma ficcional, o enigma da ausência de relação sexual. Contudo, no âmbito da cultura de massa, os semblantes femininos são reduzidos a uma versão hegemônica, quase sempre subordinada ao olhar masculino. A Saga Crepúsculo (2008–2012) é exemplar nesse aspecto. A trajetória de Bella Swan mostra uma jovem que abdica de si mesma para ser escolhida por Edward Cullen, cujo amor confere sentido à sua existência. A representação da personagem diante da perda da relação amorosa precipita um estado de devastação, evidenciando a tentativa falha de obter consistência por meio do significante fálico.

Dessa forma, a partir da crítica dos romances da cultura de massa é possível notar a apreensão de um dos aspectos centrais da estrutura do desejo feminino explorada por Lacan: a tentativa de nomear A Mulher que não existe. Nessa lógica, nas produções voltadas à reprodução em série, limitadas a atualizar fórmulas comerciais já consolidadas, o amor, dado sua centralidade na contemporaneidade, é compreendido como a principal, senão única, resposta socialmente aceitável para uma mulher. Isto posto, a devoção feminina ao amor é apresentada como ideal, mesmo que sua incapacidade estrutural de sustentar a identidade da mulher resulte, com frequência, em devastação.

Com o encanto do cinema, que promete oferecer respostas ao incognoscível da experiência humana, as mulheres, na expectativa de apreender um significante inexistente, são atraídas pelos filmes românticos. Na contemporaneidade, para além da mera representação do drama feminino, essas produções instituem modelos de comportamento. Mediante a caracterização incessante da mulher exclusivamente pela vertente amorosa reduz-se seu valor à posição de objeto da fantasia fetichista masculina, fomentando a identificação passiva. Diante disso, e considerando o valor ideológico da cultura de massa, torna-se evidente que esse modelo de feminino, ainda que apresentado como ideal desejável, opera fundamentalmente como mecanismo de reprodução da dominação, ao reiterar a posição submissa da mulher no liame social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (ou Conclusão)

Apesar de originadas a partir de diferentes bases epistemológicas, a tentativa de criar uma interlocução entre a teoria crítica da indústria cultural e a psicanálise lacaniana mostrou-se proveitosa ao possibilitar uma maior apreensão do fenômeno do cinema romântico contemporâneo. A partir do estudo da cultura de massa, observa-se a reprodução ficcional de narrativas que ressoam aquilo que Lacan caracteriza como uma posição tipicamente feminina no amor, marcada pela identificação ao objeto e por uma forma erotomaniaca de amar. Dessa forma, foi possível elucidar o questionamento inicial sobre a entrega feminina “de corpo e alma” nos relacionamentos românticos, bem como o reforço cultural da tentativa de responder ao enigma da feminilidade por meio do amor. De modo que, o gozo tipicamente feminino permanece inexplorado nessas obras, garantindo a homogeneidade da representação da mulher por meio das clássicas figuras fálicas.

REFERÊNCIAS

- A SAGA Crepúsculo: Lua Nova. Direção de Chris Weitz. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2009.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRÉ, S. O que quer uma mulher? Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CHAUÍ, M. Convite à filosofia. 14ª ed. São Paulo, Editora Ática, 2010
- CREPÚSCULO. Direção de Catherine Hardwicke. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2008.
- EULÁLIO, A. Amores loucos: a devastação materna e nas parcerias amorosas. Belo Horizonte: Ed. Artesã, 2020
- FUENTES, M. J. S. As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.
- JIMENEZ, S. No cinema com Lacan: o que os filmes nos ensinam sobre os conceitos e a topologia lacaniana. Rio de Janeiro: Ponteio, 2014.
- LACAN, J. Seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LEGUIL, C. As apaixonadas: viagem aos confins da feminilidade. Tradução de Camila Rehem et. al. São Paulo: Aller, 2023
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.
- MAY, S. Amor: uma história. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MELLO, D. M. A Face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.