Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Luana Vicentina Pereira Souza

Eu não sou uma poeta, sou apenas uma mulher:
criação e negociações na filmografia de Greta Gerwig

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio.

Orientadora: Profª Drª Tatiana Oliveira Siciliano

Rio de Janeiro,
Abril de 2025

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Luana Vicentina Pereira Souza

Eu não sou uma poeta, sou apenas uma mulher:
criação e negociações na filmografia de Greta Gerwig

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profª Drª Tatiana Oliveira Siciliano
Orientadora
Departamento de Comunicação Social - PUC-Rio

Profª Drª Bruna Sant'ana Aucar
Departamento de Comunicação Social - PUC-Rio

Profª Drª Maria Carolina Medeiros
Escola de Comunicação, Mídia e Informação - FGV-Rio

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Luana Vicentina Pereira Souza

Graduou-se em Comunicação Social - Jornalismo e obteve domínio em Antropologia da Arte e Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com bolsa integral pelo PROUNI. No Mestrado, foi bolsista Capes/PROSUC. Tem experiência como repórter e assessora de comunicação para TV e streaming. Participa do Centro de estudos em ficção audiovisual, espectatorialidades e consumo do PPGCOM PUC-Rio. Seus principais interesses são as áreas de Comunicação e Produção, narrativas, consumo e woman's studies.

Ficha Catalográfica

Souza, Luana Vicentina Pereira

Eu não sou uma poeta, sou apenas uma mulher: criação e negociações na filmografia de Greta Gerwig / Luana Vicentina Pereira Souza; orientadora: Tatiana Oliveira Siciliano. – 2025.
170 f.: il. color.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2025.
Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Greta Gerwig. 3. Cinema hollywoodiano. 4. Feminismo. 5. Narrativas. 6. Prazer feminino. I. Siciliano, Tatiana Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para Joana D’arc e Luiz Carlos.

Agradecimentos

Não foi nada fácil fazer essa pesquisa e fazer um curso de Mestrado. Entre o início e o fim dessa caminhada, algumas pessoas saíram da minha vida, e outras novas chegaram. No meio disso tudo, tiveram as que permaneceram. É a elas que quero agradecer. Em primeiro lugar, aos meus pais, Joana D'arc e Luiz Carlos, agradeço por apoiarem todas as minhas decisões e por serem os meus maiores incentivadores. Tenho tanto orgulho de ser filha de vocês, é uma honra e um privilégio maior do que qualquer título.

Aos meus avós, sou sempre grata por me abençoarem com uma família que me ama e com o fruto do trabalho de cada um. Obrigada à minha linda dona Jacinta, ao seu José *(in memoriam),* ao seu Waldomiro e à dona Vicentina *(in memoriam)*. Sou grata a todos os meus familiares e pessoas queridas que fazem parte da minha vida e torcem por mim.

Às minhas amigas Gabriella Meneses e Laura Villalba, por me mostrarem o verdadeiro significado da amizade. Vocês me ajudaram tantas vezes a trocar uma mente cansada e angustiada por uma barriga dolorida de tanto dar risadas. Obrigada por me ouvirem falar das mesmas coisas mil vezes e por me trazerem de volta para mim.

Agradeço à generosidade e ao acolhimento que encontrei na minha orientadora, Profª Drª Tatiana Siciliano. Todos os ensinamentos serão levados no coração. Às professoras Drª Bruna Aucar e Drª Maria Carolina Medeiros, por gentilmente aceitarem participar da banca avaliadora deste trabalho. À professora Drª Luciana Pereira, por me abraçar como estagiária docente e possibilitar que eu desse as minhas primeiras aulas de Comunicação.

À PUC-Rio e a todos os seus funcionários. Nesta instituição, aprendi tanto na graduação que a vontade de continuar aprendendo me levou ao Mestrado, despertando um desejo de também ensinar – que segue comigo para sempre. Também agradeço à CAPES[1] pelo fomento da pesquisa no Brasil.

Aos amigos do PPGCOM, por todas as trocas e por tornarem a jornada mais leve. Um agradecimento especial ao meu amigo Daniel Schulze, que

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

participou, literalmente, de todas as etapas desse processo comigo. A gente conseguiu!

Agradeço às mulheres que teimam em fazer arte e que não se conformam. Agradeço à natureza e toda a criação divina, em especial ao serzinho de quatro patas que eu mais amo e que sempre me dá carinho: meu vira-lata, Robson Filomeno. Agradeço a Deus, acima de tudo, pelo dom da vida – e que vida boa.

Resumo

SOUZA, Luana Vicentina Pereira; SICILIANO, Tatiana Oliveira. **Eu não sou uma poeta, sou apenas uma mulher: criação e negociações na filmografia de Greta Gerwig.** Rio de Janeiro, 2025. 170 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo desta pesquisa é refletir sobre as transformações no campo audiovisual cinematográfico hollywoodiano contemporâneo em relação a presença e legitimação de mulheres na direção e criação de narrativas ficcionais femininas. Como objeto do estudo, discutiu-se a filmografia da diretora e roteirista norte-americana Greta Gerwig. A pesquisa se divide em três capítulos que exploram a vida e obra de Gerwig, a constituição de seu estilo ou marca autoral, o histórico da presença de diretoras mulheres nas principais premiações do setor, as mudanças na representação feminina na cultura de massa ao longo do tempo, os aspectos e marcadores sociais que diferenciam criações femininas, e uma análise dos três primeiros filmes assinados por Gerwig, sendo eles *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017), *Adoráveis Mulheres* (2019) e *Barbie* (2023). O trabalho parte da hipótese de que há uma disputa por espaço no cinema hollywoodiano em relação à presença de mulheres na direção, e que, além disso, para contar histórias que abarquem a experiência feminina, tais diretoras precisam realizar negociações narrativas, de modo que suas obras sejam concretizadas dentro dos parâmetros mercadológicos, mas que também provoquem reflexões no público quanto a condição da mulher no contexto patriarcal. Uma das conclusões da pesquisa é que Greta Gerwig – nome importante no cinema de Hollywood – vem obtendo êxito a partir dessas manobras e negociações por valorizar o prazer de sua audiência, ou seja, o gozo feminino na experiência espectatorial. O estudo se mostra pertinente ao campo da Comunicação Social na medida em que propõe uma análise tanto material quanto subjetiva sobre a presença e criação feminina no audiovisual.

Palavras-chave

Greta Gerwig; Cinema hollywoodiano; Feminismo; Narrativas; Prazer feminino.

Abstract

SOUZA, Luana Vicentina Pereira; SICILIANO, Tatiana Oliveira (Advisor). **I'm not a poet, I'm just a woman: creation and negotiations in Greta Gerwig's filmography**. Rio de Janeiro, 2025. 170 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The objective of this research is to reflect on the transformations in the contemporary Hollywood cinematographic audiovisual field in relation to the presence and legitimization of women in the direction and creation of female fictional narratives. As an object of study, the filmography of American director and screenwriter Greta Gerwig was discussed. The research is divided into three chapters that explore Gerwig's life and work, the constitution of her style or authorial brand, the history of the presence of female directors in the sector's main awards, the changes in female representation in mass culture over time, the aspects and social markers that differentiate female creations, and an analysis of the first three films signed by Gerwig, namely *Lady Bird* (2017), *Little Women* (2019) and *Barbie* (2023). The work is based on the hypothesis that there is a dispute for space in Hollywood cinema in relation to the presence of women in direction. In addition, to tell stories that encompass the female experience, such directors need to carry out narrative negotiations, so that their works are implemented within marketing parameters, but also provoke reflections in the public regarding the condition of women in the patriarchal context. One of the conclusions of the research is that Greta Gerwig – an important name in Hollywood cinema – has been successful through these maneuvers and negotiations by valuing the pleasure of her audience, that is, female enjoyment in the spectatorship experience. The study is relevant to the field of Social Communication in that it proposes both a material and subjective analysis of the female presence and creation in audiovisual.

Key words

Greta Gerwig; Hollywood cinema; Feminism; Narratives; Female pleasure.

Sumário

Introdução..... 13

1. Construção da marca de Greta Gerwig e estilo feminino de fazer cinema..... 19
    1.1 Greta Gerwig: na frente e por trás das câmeras..... 21
    1.2 “The Gerwigian Way”.....27
    1.3 Dimensões de coletividade no cinema de Greta Gerwig.....38
    1.4 Mulheres na direção: um desafio ainda latente.....45

2. A representação feminina na cultura de massa..... 56
    2.1 Considerações sobre o que é ser mulher.....58
    2.2 A busca por um cinema de mulheres e para mulheres..... 67
    2.3 O dilema do prazer no cinema feminista..... 72

3. As personagens de Gerwig em negociação pelo prazer.....82
    3.1 O amadurecimento de Lady Bird: alçando voos mais altos..... 85
    3.2 Adoráveis Mulheres: do livro de 1868 ao filme do século XXI..... 106
    3.3 A jornada da Barbie estereotipada..... 133

Considerações finais..... 161

Referências bibliográficas..... 166

Lista de figuras

Figuras 1, 2 e 3: Christine e Marion no hotel e depois juntas no carro..... 91

Figuras 4, 5 e 6: Christine e Marion discutindo na sala..... 95

Figuras 7, 8 e 9: Christine conversando com a Irmã Sarah..... 98

Figuras 10, 11 e 12: Christine prova vestidos para a formatura e conversa com a mãe..... 100

Figuras 13, 14 e 15: Christine deixa uma mensagem de voz para sua família..105

Figuras 16, 17 e 18: Jo vende seu primeiro conto..... 112

Figuras 19, 20 e 21: Laurie e Amy conversam sobre o futuro..... 118

Figuras 22, 23 e 24: Jo tenta convencer Meg a não casar..... 122

Figuras 25, 26 e 27: Jo conversa com a mãe sobre amor..... 125

Figuras 28, 29 e 30: Jo muda o final de sua protagonista..... 131

Figuras 31, 32 e 33: Uma Barbie gigante surge no deserto e surpreende as meninas..... 139

Figuras 34, 35 e 36: Barbie e Ken chegam ao mundo real..... 144

Figuras 37, 38 e 39: Barbie questiona quem são as mulheres no comando da *Mattel*..... 149

Figuras 40, 41 e 42: Glória e Sasha voltam para salvar as Barbies..... 154

Figuras 43, 44 e 45: Barbie não quer mais ser apenas uma ideia..... 159

Lista de quadros

Quadro 1: Mulheres indicadas a “melhor direção” no Oscar.....49
Quadro 2: Mulheres na direção de filmes indicados a “melhor filme” no Oscar...49
Quadro 3: Mulheres indicadas a “melhor direção” no Globo de Ouro..... 52
Quadro 4: Mulheres na direção de filmes indicados a “melhor filme” no Globo de Ouro..... 52

“Para as mulheres, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria a qualidade da luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valemos para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias.”

Audre Lorde

Introdução

O cinema estadunidense se tornou dominante no mundo, especialmente no Brasil, a partir de 1915, com a expansão dos estúdios de Hollywood e a saída das indústrias europeias do país após a Primeira Guerra Mundial[2]. As empresas americanas, então, passaram a ocupar mercados latino-americanos, com apoio de uma rede de informações dos Estados Unidos.

Desse período em diante, Hollywood se tornou não apenas um exportador de filmes para serem exibidos nos mercados nacionais, mas também um exportador de técnicas que viriam a ser adotadas na produção de filmes ao redor do mundo. As primeiras críticas feministas ao cinema Hollywoodiano são, segundo Laura Mulvey (2015), um legado direto da revolta do Movimento de Liberação das Mulheres às imagens de exploração feminina. Muito antes da instituição do cinema, a representação da mulher como imagem já era algo difundido na cultura ocidental.

Nas últimas décadas, esse mesmo cinema hollywoodiano passou por uma série de alterações, refletindo mudanças sociais, culturais e políticas significativas. No contexto das produções cinematográficas, a representação feminina está marcada por um crescente movimento de questionamento e reinvenção de narrativas. A tradicional presença masculina em posições de liderança passou a ser desafiada por um crescente número de mulheres que vêm conquistando espaços de destaque, transformando as dinâmicas da indústria e promovendo novas perspectivas sobre a experiência feminina. Apesar dos avanços, a busca por igualdade de direitos e por narrativas mais diversas dentro do universo cinematográfico ainda é um processo contínuo.

Pensando nisso, esta pesquisa propõe refletir sobre as transformações no campo cinematográfico hollywoodiano contemporâneo, levando em conta a importância desse cinema para todo o mundo – inclusive para o Brasil. O trabalho se detém nas contribuições e na crescente presença das mulheres como diretoras e criadoras de narrativas ficcionais. A pesquisa vai olhar para a ideia de

[2] Informações retiradas da tese de doutorado *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia*, de Pedro Butcher.

"negociação do prazer" como possível estratégia narrativa[3] de autoafirmação das mulheres no mercado cinematográfico.

Mas, por que falar do prazer? Werner Sombart, em *Amor, luxo e capitalismo* (1990), diz que o princípio do prazer foi fundamental para as mudanças no ocidente que levaram ao sistema capitalista. Como será discutido nas páginas a seguir, por muito tempo o prazer que as mulheres poderiam obter consumindo algum conteúdo audiovisual estava atrelado a própria estrutura social de dominação na qual as mulheres estavam inseridas. Para completar, as preferências femininas foram, por muito tempo – e ainda são, em alguns contextos – ridicularizadas e menosprezadas. Tomando as palavras de Audre Lorde, usadas no prólogo deste trabalho e disponíveis no livro *Irmã outsider: ensaios e conferências* (1977), a poesia – ou a arte, a diversão, a fruição, a imaginação – não deve ser considerada um artigo de luxo para as mulheres. Mas, ao contrário, deve ser entendida como uma ferramenta necessária para ajudar a nomear as experiências femininas, dar sentido e possibilitar mudanças.

Para isso, o trabalho visa analisar a trajetória e a obra da cineasta Greta Gerwig, uma das vozes mais proeminentes da nova geração de diretoras do cinema comercial. Além de um interesse pessoal pelos filmes da cineasta, a escolha deste nome também resulta do fato de que ela foi a primeira da história a ter seus três primeiros longas-metragens como diretora solo indicados para a categoria de Melhor Filme no Oscar. Gerwig consolidou-se como uma cineasta cujas obras visam, através do entretenimento[4], oferecer uma análise crítica e sensível sobre as questões relacionadas às mulheres e seus processos de amadurecimento.

O estudo nasce de um interesse da pesquisadora na temática sobre mulheres, por atravessar suas experiências pessoais de vida. A partir do desejo de estudar narrativas sobre mulheres, a pesquisa foi abrindo caminho para um olhar sobre as dimensões de produção de prazer e a relação interdependente entre produção e recepção.

---

[3] Nesta pesquisa, a noção de narrativa é pensada de forma expansiva; o trabalho não trata apenas das narrativas audiovisuais/cinematográficas, mas também das narrativas políticas e discursos sociais.

[4] No livro *Divertindo-nos até a morte: o discurso público na era do show business* (1985), Neil Postman afirma que tudo se transformou em entretenimento. Política, religião, notícias, atletismo, comércio – e até mesmo a educação – se transformaram em formas de entretenimento. Esta pesquisa olha para o conceito de entretenimento a partir desta perspectiva mais ampla, tomando como ponto de partida o cinema comercial.

A escolha da filmografia de Gerwig como objeto se justifica pelo seu posicionamento único na indústria, sendo uma das poucas mulheres a se destacar tanto no âmbito da direção quanto na criação[5] de narrativas femininas com forte apelo comercial e intelectual. Gerwig não apenas conquistou uma audiência global, com números expressivos de bilheteria, que serão visitados ao longo da pesquisa, mas também passou a ser reconhecida por sua capacidade de negociar entre a estética que implementa em seus filmes e as exigências do mercado cinematográfico. A sua obra, composta por *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017), *Adoráveis Mulheres* (2019) e *Barbie* (2023), traz à tona questões relacionadas à experiência feminina, abordando temas como a identidade, as expectativas sociais e a luta por reconhecimento em um mundo dominado pelo olhar masculino.

Portanto, uma pergunta guia a pesquisa: é possível criar narrativas femininas que ao mesmo tempo confrontam a representação feminina vigente no cinema hollywoodiano e promovem diversão e entretenimento para as mulheres? O estudo parte da hipótese de que existe uma disputa por espaço no cinema hollywoodiano quanto à presença de mulheres em posições de direção. Além disso, sustenta que, para representar a experiência feminina, essas diretoras precisam realizar negociações narrativas, a fim de que suas obras sejam viáveis dentro dos parâmetros mercadológicos, ao mesmo tempo em que suscitam reflexões no público sobre a condição da mulher no contexto patriarcal.

Para tais fins, a metodologia utilizada envolve a revisão bibliográfica de autoras e autores que abordam a presença feminina no cinema e a criação de narrativas audiovisuais por mulheres, o levantamento do histórico de premiações e indicações no Oscar e Globo de Ouro para obter um termômetro quanto ao reconhecimento de cineastas mulheres através da presença delas em categorias como “Melhor Direção” e quantas diretoras, ao longo do tempo, estavam à frente de filmes que concorreram nas categorias de “Melhor Filme”. Também serão realizadas análises de momentos-chave dos filmes de Gerwig para tentar identificar se ela possui, ou não, uma marca autoral, e quais seriam os elementos que a compõem.

---

[5] Cabe ressaltar que, na indústria Hollywoodiana, quem ocupa o cargo de diretor(a) em obras audiovisuais costuma ter a função de criador(a) atribuída a si, diferentemente do que ocorre no Brasil. Aqui, a criação de uma obra é, geralmente, atribuída aos roteiristas. De todo modo, Greta Gerwig exerce tanto a função de diretora quanto de roteirista nos filmes analisados neste estudo.

Este trabalho se insere na linha de pesquisa de Comunicação e Produção do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e parte do princípio de que as obras de Gerwig podem servir como lente para analisar a construção do que é ser mulher na sociedade ocidental, a dinâmica da dominação masculina e novos hábitos de consumo no audiovisual.

A escolha por focar no entretenimento se cruza com o trabalho realizado pela pesquisadora na área de assessoria de imprensa para uma grande emissora de televisão, o que mostra como o tema pode ser analisado pelo viés acadêmico e profissional. A pesquisa se mostra pertinente na medida em que se propõe a colaborar com o debate acadêmico sobre as questões de gênero e representatividade no audiovisual, oferecendo uma análise tanto material quanto subjetiva sobre a presença e criação feminina neste campo.

O trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro dedica-se à análise biográfica e à carreira de Greta Gerwig, explorando os fatores que influenciaram sua formação como cineasta e os primeiros passos em sua trajetória profissional. O capítulo também investiga como suas experiências pessoais e sua visão de mundo influenciam suas criações. Aqui, os aportes teóricos utilizados incluem o conceito de campo, desenvolvido por Pierre Bourdieu (1996); a Teoria da Ação Coletiva, de Howard Becker (1977); a ilusão biográfica, também de Bourdieu (1996); o conceito de cultura de massa discutido por Andreas Huyssen (1997), e o conceito de indústria cultural discutido por Theodor Adorno e Max Horkheimer (2002).

Também são usados os conceitos de codificação e decodificação de Stuart Hall (2013); a noção de leitor-modelo desenvolvida por Umberto Eco (2004); a definição de melodrama por Lila Abu-Lughod (2003); a diferença entre prazer irônico e prazer melodramático delimitada por Ien Ang (2010); a teoria do espetáculo pelo olhar de Ismail Xavier (2003); e o destaque dado por Jacques Rancière (2012) para a importância do espectador na constituição de um estilo autoral.

Este capítulo ainda foca nas discussões em torno da presença de diretoras mulheres nas principais premiações cinematográficas e na mudança progressiva da representação feminina nas narrativas de massa. O trabalho se insere em um debate mais amplo sobre as transformações nas estruturas de poder dentro da

indústria cinematográfica, com ênfase nas dificuldades que as mulheres enfrentam para alcançar posições de destaque e na maneira como suas histórias e estéticas podem ser marginalizadas ou alteradas para se conformar às expectativas do mercado. Ainda serão abordados os aspectos sociais, políticos e culturais que influenciam as obras cinematográficas dirigidas por mulheres, com destaque para as maneiras como essas diretoras se apropriam e modificam as narrativas para refletir a experiência feminina, ao mesmo tempo que tentam negociar com as exigências comerciais do cinema hollywoodiano.

O segundo capítulo vai se debruçar sobre elementos que conformam uma tradição da representação feminina no cinema, em especial no chamado Cinema de Mulheres. Antes, porém, serão feitas algumas considerações sobre as disputas que giram em torno do que significa ser mulher no contexto contemporâneo ocidental. Autoras como Simone de Beauvoir (1960) e Gerda Lerner (2020) são usadas para pensar sobre a construção social do que é ser mulher e para trazer alguns parâmetros para a pesquisa. Após verificar os desafios do cenário mercadológico para a entrada e manutenção de mulheres em posições de liderança no audiovisual, o estudo também parte para uma análise acerca dos desafios narrativos enfrentados, em especial os dilemas sobre o prazer no âmbito da experiência espectatorial.

Nessa empreitada, serão discutidas as noções de prazer visual e "male gaze"[6] ou "olhar masculino" de Laura Mulvey (1983); além de provocações da teórica Ann Kaplan (1995) sobre como endereçar o prazer feminino no cinema. Ainda será abordada a ligação entre representação e consumo – e como o consumo é, também, produção de sentido.

O terceiro capítulo concentra-se na análise da filmografia de Gerwig, destacando os elementos recorrentes em seus filmes, as escolhas estéticas e narrativas e a maneira como essas escolhas são interpretadas dentro do contexto social e cultural em que surgem. A análise das três obras de Gerwig será feita a partir de uma abordagem crítica que contempla tanto as particularidades de cada filme quanto o seu impacto na cultura cinematográfica contemporânea.

A hipótese central deste estudo sustenta que há uma disputa constante por

---

[6] Em 1974, a crítica de cinema britânica Laura Mulvey publicou um artigo em que defendia que o cinema surgiu para satisfazer o prazer visual, principalmente masculino, através da sexualização dos personagens femininos.

espaço no cinema hollywoodiano em relação à presença de mulheres em posições de direção, e que, para criar histórias que representem de forma genuína a experiência feminina, as cineastas precisam navegar por um complexo jogo de negociações narrativas. Em um contexto de indústria cinematográfica altamente mercadológica, essas cineastas devem, de certa forma, adaptar suas obras para atender aos requisitos de um público amplo e, ao mesmo tempo, contestar as expectativas estabelecidas por um sistema patriarcal. O desafio, portanto, está em equilibrar as demandas de mercado e a pressão por êxito financeiro com a necessidade de provocar uma reflexão crítica sobre as condições sociais das mulheres, suas lutas e suas vitórias.

Ao se debruçar sobre a trajetória e a obra de Greta Gerwig, esta pesquisa visa analisar de que modo, por meio de seus filmes, a diretora consegue construir um espaço para o prazer da audiência, sobretudo o prazer feminino, na experiência espectatorial. Parte-se do pressuposto de que seus filmes não apenas entretêm, mas também abrem espaço para a identificação e a reflexão crítica das mulheres que se veem representadas nas histórias que ela conta. Através de sua habilidade em negociar com as exigências do mercado e as convenções da indústria cinematográfica, argumenta-se que Gerwig consegue criar oportunidades para o prazer feminino e promover reflexões sobre a condição da mulher.

Capítulo 1

Construção da marca de Greta Gerwig e estilo feminino de fazer cinema

Em 2021, quando a atriz e produtora Margot Robbie comentou em uma entrevista para a *British Vogue*[7] que Greta Gerwig, além de escrever o roteiro do filme *Barbie* (2023), ao lado de seu parceiro Noah Baumbach, também seria a diretora do longa, a curiosidade e as especulações sobre como a história da boneca de plástico seria contada começaram a mobilizar o público, os críticos e a imprensa especializada ao redor do mundo. Gerwig, que teve seus dois primeiros filmes como roteirista e diretora indicados ao Oscar na categoria de Melhor Filme, já havia consolidado, no meio cinematográfico, sua fama de ser uma diretora que mergulha em temáticas focadas em mulheres, flertando com o feminismo. Como Robbie observou em sua conversa com a *Vogue*, os admiradores de Gerwig de fato passaram a esperar ansiosamente pela chance de ver as novas perspectivas que sua sensibilidade de direção poderia trazer sobre o brinquedo mundialmente conhecido[8].

Entre os aspectos em comum da narrativa dos filmes de Gerwig, além de todos serem protagonizados por personagens femininas, pode-se identificar a abordagem de tópicos como amadurecimento, sororidade, relação mãe-filha, busca feminina pela criação de pensamento abstrato, a opção por uma subversão de gêneros cinematográficos e o uso de sátiras e ironias. Com isso em mente, algumas questões norteadoras para este capítulo podem ser formuladas: Greta Gerwig tem um estilo próprio e autoral para criar e dirigir seus filmes? Como definir o estilo de um(a) diretor(a) de cinema? É possível afirmar que existe um estilo ou uma estética feminina de fazer filmes? Como Gerwig se insere na indústria Hollywoodiana e quais são os possíveis impactos de sua ascensão?

---

[7] WISEMAN, Eva. *If I Want Something, I Have To Make It Happen": Margot Robbie Refuses To Be Put In A Box.* British Vogue, 30/06/2021. Disponível em: https://www.vogue.co.uk/news/article/margot-robbie-vogue-interview. Acessado em: 21/09/2024

[8] JACKSON, Angelique. *Greta Gerwig to Direct 'Barbie' With Margot Robbie, Filming to Start in 2022*. Variety, 09/007/2021. Disponível em: https://variety.com/2021/film/news/greta-gerwig-barbie-movie-director-margot-robbie-noah-baumbach-1235015427/. Acessado em: 21/09/2024

Para a crítica literária alemã Silvia Bovenschen, a questão sobre a existência ou não de uma estética feminina já ressoava em 1977, período em que ela escreveu o ensaio "*Is there a feminine aesthetic?*", ao lado de Beth Weckmueller. No texto, Bovenschen e Weckmueller remontam o pensamento da filósofa Simone de Beauvoir (1960) sobre os homens estabelecerem a perspectiva masculina como uma verdade absoluta, relegando à perspectiva feminina o posto de Outro. De acordo com elas, essa falsa equação se estendia a diversos campos, inclusive predominando na produção e recepção da arte. Nesse sentido, falas preconceituosas sobre a relação entre mulheres e arte, como a noção de que a arte não é um elemento essencial para as mulheres, podem, agora, ser constatadas como incorretas, depois dos esforços de diversas mulheres para tanto.

O debate sobre a existência de uma estética exclusivamente feminina é um tópico caro e recorrente ao longo de toda a história da arte, e não há uma resposta consensual sobre isso. Segundo Bovenschen e Weckmueller (1977), não existe uma cosmologia feminina. Não existem provas de que há um jeito feminino de se relacionar com os detalhes e com a generalidade, com o movimento e com a inércia, com o ritmo e com o comportamento – no entanto, é possível pensar no conceito de autoria, neste caso, dentro do audiovisual.

Patricia White, professora e presidente de Estudos de Cinema e Mídia no Swarthmore College, define a autoria nos filmes como "o que os críticos de cinema chamam quando a visão do diretor brilha através da forma de mercadoria do cinema". Para ela, o diferencial da autoria feminina é endereçar experiências privadas e os determinantes estruturais da vida sob o patriarcado[9] de formas públicas relevantes[10]. No entanto, relacionando com o que Beauvoir, Bovenschen e Weckmueller argumentam, entende-se que o fato de mulheres fazerem filmes, por si só, não significa que todas utilizem algum tipo de estética autoral em comum – ao contrário, é importante entender quais histórias estão sendo contadas por elas, e como.

Nesta primeira sessão, antes de entrar nas disputas que envolvem o cinema de mulheres e numa análise mais cuidadosa tanto de *Barbie* (2023) quanto dos

---

[9] Termo usado historicamente para se referir ao contexto social em que a figura masculina ou paterna detém poder sobre os demais membros de uma família ou sociedade.

[10] WHITE, Patricia. *Ambidextrous Authorship: Greta Gerwig and the Politics of Women's Genres.* LA Review of Books, 07/02/2020. Disponível em: https://lareviewofbooks.org/article/ambidextrous-authorship-greta-gerwig-and-the-politics-of-womens-genres/. Acessado em: 21/09/2024.

outros filmes de Gerwig, a pesquisa vai discutir acerca de sua marca autoral e a construção de seu nome no contexto contemporâneo. Ao reconstituir a vida de qualquer personalidade para compreender quem ela é, de onde ela vem e para onde ela vai, é importante levar em conta que biografias são narrativas sintéticas, que tentam estabelecer algum tipo de coesão para a trajetória dos indivíduos e que, sem o devido cuidado, podem acabar mitificando ou condenando os sujeitos. Pierre Bourdieu (1996) problematiza a noção de "história de vida", ressaltando que narrativas biográficas são criações artificiais de sentido.

> Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, ou seja, como uma narrativa coerente de uma sequência significativa de acontecimentos concatenados, talvez implique sacrificar-se a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência, que toda uma tradição literária insiste em fortalecer (BOURDIEU, 1996, p. 2).

Isto posto, compreende-se que a vida, na realidade, não é assim tão linear. É aleatória, tem como único fator garantido a imprevisibilidade, e há uma certa arbitrariedade da representação tradicional do discurso de vida. Portanto, este trabalho não pretende elaborar algum tipo de biografia da atriz, roteirista e diretora Greta Gerwig, objeto de estudo selecionado. O que se propõe a fazer, ainda seguindo as premissas de Bourdieu sobre o conceito de história de vida, é um levantamento de informações disponíveis sobre a vida e carreira de Greta, especialmente em veículos internacionais renomados que tiveram a oportunidade de entrevistá-la, para melhor compreensão das motivações de sua filmografia, levando em conta o contexto social em que ela se insere e como as condições às quais ela esteve imersa contribuíram para moldar sua linguagem cinematográfica.

1.1 Greta Gerwig: na frente e por trás das câmeras

Nascida em Sacramento, capital do estado da Califórnia, Estados Unidos, em agosto de 1983, Greta Celeste Gerwig é considerada uma das diretoras mais importantes do cinema contemporâneo[11]. Filha de um casal de classe média baixa, sua mãe trabalhava como enfermeira e seu pai em uma cooperativa de

[11] LIU, Bruna. *Greta Gerwig: a mente por trás de Barbie, Lady Bird e Adoráveis Mulheres,* 20/07/2023. Disponível em: https://revistamarieclaire.globo.com/cultura/noticia/2023/07/greta-gerwig-a-mente-por-tras-de-barbie-lady-bird-e-adoraveis-mulheres.ghtml. Acessado em: 21/09/2024.

empréstimos para pequenas empresas. Na adolescência, ela estudou em um colégio católico só para meninas até se formar, em 2002. Em Sacramento, Gerwig cresceu sem frequentar muito o cinema e, das poucas experiências fílmicas que teve, raras foram as que tinham mulheres na direção — inclusive, ela revelou à revista *Time*[12] que a noção de que alguém dirigia um filme não era clara para ela, que acreditava, ingenuamente, que as obras já chegavam prontas para o público, como que entregues pelos deuses.

O desejo de Gerwig era seguir uma paixão da infância e estudar teatro musical em alguma universidade de Nova York, mas acabou ingressando no curso em que foi aceita, se formando em Inglês e Filosofia na Barnard College – uma universidade privada de artes liberais, também exclusiva para mulheres. Nesse período, ela começou a se envolver com o mundo artístico profissionalmente, através do teatro.

Para ganhar a vida, Gerwig começou a atuar em filmes de baixo orçamento, feitos em vídeo digital e com elementos que logo foram reconhecidos como um novo movimento cinematográfico nova-iorquino, um subgênero de filmes independentes chamado *mumblecore*[13] – o prefixo "mumble", em inglês, significa resmungar, o que indica como os filmes dessa corrente contemporânea prezam por uma informalidade estética que inclui atuações e diálogos tão naturalistas a ponto de parecer que os personagens, em uma conversa, poderiam estar apenas resmungando ou improvisando. Além disso, a associação com o ato de resmungar pode ter a ver com uma conotação pejorativa para designar histórias de jovens adultos que supostamente vivem reclamando, sem terem, de fato, grandes problemas.

No início dos anos 2000, a produção cinematográfica do tipo *DIY* (sigla para "faça você mesmo") se tornou mais facilmente acessível, com a disponibilização popularizada de câmeras de vídeo e softwares de edição, como o *Final Cut Pro*, que podiam ser usados por qualquer pessoa com condições para ter um computador[14]. Outra característica notável do mumblecore é que as histórias

---

[12] BERMAN, Eliza. *How Greta Gerwig Is Leading by Example*, 01/03/2018. Disponível em: https://time.com/5180697/how-greta-gerwig-is-leading-by-example/. Acessado em: 21/09/2024.
[13] SAN FILIPPO, Maria. *A cinema of recession: micro-budgeting, micro-drama, and the "mumblecore" movement.* CineAction, p. 2-8, 2011.
[14] Informações retiradas do site: https://www.studiobinder.com/blog/what-is-mumblecore-film-movement/. Acessado em: 22/09/2024.

desses filmes, geralmente, tratam de temas pessoais ou confessionais dos cineastas[15], baseadas em acontecimentos de suas próprias vidas ou da vida de seus amigos. As tramas mumblecore costumam focar em personagens na faixa de 20 a 30 anos, com seus esforços para se estabelecerem profissionalmente, e para conquistarem ou manterem relacionamentos românticos e amizades. Durante esse tempo, Gerwig apareceu em diversos filmes dirigidos por Joe Swanberg, cineasta importante neste movimento.

Alguns dos primeiros filmes em que Gerwig atua são *LOL* (2006), *Hannah Takes the Stairs* (2007) e *Nights and Weekends* (2008), sendo que, neste, ela também trabalhou como co-diretora. Em entrevista à revista *Time*, Gerwig conta que em 2006, seu último ano na faculdade, durante o Southwest Film Festival, viu um filme dirigido por uma mulher da sua idade e finalmente se questionou o porquê de nunca ter tentado se aventurar nisso antes. De acordo com Greta, esse foi um de uma série de momentos de apoio e encorajamento que ela recebeu de outras mulheres, direta ou indiretamente, para seguir em frente com a iniciativa – mas ela levou quase dez anos para se sentir pronta e colocar a ideia em prática[16].

Gerwig ganhou uma projeção maior como atriz primeiro no filme *Greenberg* (2010), ao contracenar com Ben Stiller, e depois em *Frances Ha* (2012), que protagonizou e co-escreveu com o diretor Noah Baumbach, com quem posteriormente se casou e desenvolveu uma parceria profissional que perdura até hoje. Por este papel, Greta foi indicada na categoria de Melhor Atriz no Globo de Ouro. Mas, até a estreia do primeiro filme inteiramente escrito e dirigido por ela, *Lady Bird* (2017), Gerwig passou todo esse tempo sentindo que estava se preparando para, quem sabe um dia, se tornar uma espécie de diretora autodidata. Em entrevista à *Time* ela afirma que, entre outros motivos, talvez essa falta de autoconfiança tenha alguma relação com o fato de ser uma mulher.

A matéria indica que os cerca de trinta filmes em que ela trabalhou ao longo do período de uma década serviram como substitutos para uma faculdade de cinema — o texto traz a informação de que, no tempo em que não estava gravando no set, Gerwig aproveitava para tomar notas sobre tudo o que podia,

---

[15] Informações retiradas do site https://www.masterclass.com/articles/mumblecore-explained. Acessado em: 22/09/2024.
[16] PIRELLI. *Greta Gerwig, the cinema's smart dreamer*, Disponível em: https://www.pirelli.com/global/en-ww/life/lifestyle/arts-culture/greta-gerwig-the-cinema-s-smart-dreamer-51669/. Acessado em: 21/09/2024.

desde o design de produção até a iluminação. A revista destaca uma frase de Gerwig na entrevista, que pode simbolizar não apenas sua vida e carreira, mas o tom e o ritmo que ela costuma empregar em seus filmes: “é quando você está caminhando que a vida acontece para você.”

A insegurança para se lançar de vez como roteirista e diretora solo se mostrou em vão com o sucesso de seu filme de estreia, que lhe rendeu uma indicação ao Oscar de Melhor Direção, consagrando-a como a quinta mulher a ser indicada nesta categoria em mais de noventa anos de história da premiação. *Lady Bird* (2017) também levou indicações de Melhor Filme, Melhor Roteiro Original, Melhor Atriz e Melhor Atriz Coadjuvante. Ainda na matéria da *Time*, um levantamento da repercussão do filme entre o público estadunidense nas redes sociais mostra o impacto do longa em jovens mulheres, afirmando que, após assistirem, muitas entraram em contato com suas mães para pedir desculpas por seu comportamento durante a adolescência, ou casos de fãs que passaram a tirar fotos na frente de uma casa elegante que ganha destaque na narrativa, tornando o local quase que um ponto turístico.

Ao participar do universo pequeno porém proeminente do mumblecore, Gerwig parecia estar interessada em fazer filmes de baixo orçamento devido às oportunidades de colaboração que eles proporcionavam[17]. A entrada de Gerwig no movimento mumblecore pode ser considerada uma marca das iniciativas, ao lado de outras diretoras, de tornar as personagens femininas dessa cena cultural mais complexificadas e com mais subjetividade; até então, os filmes do mumblecore eram, assim como os do cinema comercial, centrados na figura masculina – o que essa corrente alternativa tinha de inovadora na técnica, não tinha tanto no conteúdo, especialmente no que diz respeito a representação de categorias socialmente minorizadas (PERKINS, 2016).

Uma das estratégias para dar mais camadas às personagens femininas no mumblecore, que pode ser verificada na atuação, na escrita e na direção de Gerwig, talvez seja o investimento em aspectos do melodrama[18] e, sobretudo, na

[17] MARTÍNEZ, Alonso. *Greta Gerwig at 40: a unique kind of American writer*, 04/08/2024. Disponível em: https://english.elpais.com/culture/2023-08-04/greta-gerwig-at-40-a-unique-kind-of-american-writer.html. Acessado em: 21/09/2024.

[18] O melodrama nasce como “um gênero literário e teatral associado aos levantes da Revolução Francesa e ao início explosivo da crise da modernidade” e (...) torna-se “um fato central na sensibilidade moderna” estendendo-se “aos formatos da mídia de massa, como o rádio, a televisão e o cinema” (ABU-LUGHOD, 2003, p.77-78). Ao combinar sentimentalismo e prazer visual,

valorização das emoções femininas e de situações comuns ao cotidiano das mulheres, como contextos domésticos. Em uma entrevista[19], Gerwig revela: “algo em que penso muito é que, particularmente com histórias de mulheres, tende a haver uma ideia de que talvez elas não sejam tão épicas, mas eu sempre disse, você sabe, há tanta coisa épica nas cozinhas quanto nos campos de batalha.”

Ao analisar as relações entre modernidade e melodrama na formação da subjetividade dos indivíduos no Egito, a antropóloga americana Lila Abu-Lughod argumenta que é possível compreender o melodrama televisivo no país africano como uma tecnologia para a produção de novos tipos de pessoa, tomando emprestado o conceito foucaultiano de “Tecnologia do Eu”. Ela afirma que os melodramas egípcios constroem e promovem a individualidade dos sujeitos comuns através da encenação intensa das emoções (ABU-LUGHOD, 2003).

Abu-Lughod adverte que é preciso ter cuidado para não tratar o melodrama de forma unilinear, pois esta tecnologia analisada no Egito se difere da produção e recepção das *soap operas* na Europa ou nos Estados Unidos, e deve ser entendida dentro dos contextos sociais e políticos locais. No entanto, talvez seja possível traçar um paralelo entre a noção da constituição dos sujeitos no Egito através do melodrama presente nas novelas, e a formação dos sujeitos nos Estados Unidos ou em outros países a partir do melodrama empregado em obras cinematográficas.

> De acordo com as ideologias da mídia de nações pós-coloniais, o drama televisivo é considerado pela maioria de seus produtores no Egito não apenas como entretenimento, mas como meio de moldar a comunidade nacional. Os espectadores comuns de televisão e os críticos reconhecem, em diferentes graus, as ideologias que informam esses melodramas e reagem a elas – ou se identificam ou são hostis, dependendo de suas situações e visões políticas (ABU-LUGHOD, 2003, p. 80).

A antropóloga defende que a colocação de forte emoção no mundo cotidiano interpessoal é uma convenção do gênero que atravessa os conteúdos. Para ela, esse aspecto do melodrama pode ser considerado até mais importante para os projetos de modernidade do que os ideais políticos imbricados nas

---

através da intensidade das emoções, o gênero também vem ajudando a forjar as sensibilidades da vida moderna.

[19] Disponível em: https://youtu.be/gloeypHmh7s. Acessado em: 22/09/2024.

narrativas, já que as emoções podem constituir os indivíduos, fornecendo um modelo para um novo tipo de sujeito individualizado.

No Egito, produções modernistas se propõem a evidenciar os sentimentos nas narrativas, privilegiando, assim, os indivíduos. "Sua especificidade consiste na emotividade do mundo cotidiano, que por sua vez, age no sentido de destacar a importância do sujeito individual – o locus e a fonte de todos estes sentimentos exacerbados" (ABU-LUGHOD, 2003, p. 90). Abu-Lughod explica que esse destaque para o mundo interpessoal carregado de emoções, em especial o universo doméstico, é considerado em regiões como América do Norte e Europa como espaços próprios das mulheres, o que motivou, de acordo com a especialista, que os estudos de mídias feministas passassem a levar tão a sério pesquisas sobre *soap operas*, reivindicando uma reavaliação do gênero que era desvalorizado por ser visto como uma bobagem, e desenvolvendo uma nova reflexão sobre o prazer feminino.

No filme *Frances Ha* (2012), principal sucesso de Gerwig dentro do mumblecore, elementos melodramáticos podem ser sublinhados na estrutura do roteiro que foca na vida de uma aspirante a dançarina divertida e desastrada, que quer integrar o corpo de baile de uma companhia de dança. A trama faz um mergulho nos sentimentos e confusões dessa mulher de 20 e poucos anos, tentando achar seu lugar no mundo.

Nesse sentido, é possível pensar que a fábula moderna co-escrita por Gerwig, além de ser um reflexo de seu tempo, também promove, simultaneamente, o que Abu-Lughod chama de "melodramatização da consciência". Apesar de saber que há uma impossibilidade metodológica de ter acesso à "consciência" das pessoas, a antropóloga articula que a exposição ao melodrama no audiovisual pode provocar mudanças na subjetividade dos espectadores, que passam a encarar a própria vida como uma grande narrativa melodramática – o que pode reforçar a identificação do público com produções desse gênero, e também explicar o sucesso que Gerwig foi conquistando com o passar do tempo.

> Em outras palavras, a questão é que a crescente hegemonia cultural do melodrama televisivo (na linha das séries do rádio e do cinema) pode estar engendrando novos modos de subjetividade e novos discursos sobre a pessoa, e que podemos

> considerá-los "modernos" pela sua ênfase no indivíduo (ABU-LUGHOD, 2003, p. 83).

Ao adicionar a sensibilidade do melodrama ao mumblecore, Gerwig talvez tenha iniciado um estilo próprio e encontrado a fórmula para deslanchar sua carreira. Mas para continuar abordando histórias com tintas de melodrama e comédia dramática, Gerwig não quis permanecer criando obras modestas como *Lady Bird* (2017), que utiliza uma linguagem cinematográfica sem grandes efeitos especiais. Em entrevista à *Time*, ela externou a ambição de dar uma escalada mais ousada às suas futuras produções – o que, de fato, ocorreu. Com seu segundo filme solo como roteirista e diretora, *Adoráveis Mulheres* (2019), sua transição de atriz para criadora passou a ser encarada, pela crítica, como concluída[20]. O longa, uma adaptação do livro de Louisa May Alcott, de 1868, foi indicado ao Oscar e ao BAFTA[21] na categoria de Melhor Roteiro Adaptado.

1.2 "The Gerwigian Way"

Em um perfil sobre Greta Gerwig no *The New York Times Magazine*, a crítica Christine Smallwood conta que, uma vez, na infância, durante um teste de nivelamento de matemática, Gerwig fez "xixi nas calças". Ela estava numa escola nova, na sétima série. Enquanto agonizava na cadeira sem saber o que fazer para sair da situação, uma menina do seu lado tirou o moletom que estava usando e sussurrou para Gerwig amarrá-lo na cintura e ir até a enfermaria. No ano seguinte, quando sua professora de estudos sociais pediu à classe que enviasse trabalhos para um jornal literário da escola, Gerwig resolveu escrever uma história sobre uma garota que fez xixi nas calças na sala de aula. A matéria conta que a professora gostou tanto que pendurou o texto no quadro.

Smallwood destaca como Gerwig soube transformar uma história recente de incontinência urinária em público numa experiência "engraçada e doce". A essa e outras habilidades da artista, Smallwood denomina de *Gerwigian traits*[22] – ou "traços Gerwigianos". A crítica afirma que "seus personagens são sempre sobrenaturalmente nostálgicos, capazes de olhar para trás, para mágoas recentes,

---

[20] JACOBS, Emma. *Greta Gerwig, making her own way in the world*, 10/01/2020. Disponível em: https://www.ft.com/content/a8209ae4-32da-11ea-9703-eea0cae3f0de. Acessado em: 22/09/2024.
[21] Academia Britânica de Cinema, do inglês British Academy Film Awards.
[22] SMALLWOOD, Christine. *Greta Gerwig's Radical Confidence*, 01/11/2017. Disponível em: https://www.nytimes.com/2017/11/01/magazine/greta-gerwigs-radical-confidence.html. Acessado em: 22/09/2024.

com o olhar agridoce que humanos mais rancorosos levam uma vida inteira para alcançar."

Sobre a estreia de Gerwig como roteirista e diretora solo em *Lady Bird* (2017), Smallwood observa que a história – de uma aluna do ensino médio que quer sair de sua cidade natal para ganhar o mundo, enfrentando a arbitrariedade materna e tentando ter uma vida social – parece, ao mesmo tempo, familiar e inovadora. A autoconfiança e ousadia desta protagonista demonstram, de acordo com o artigo, tanto a perspicácia de Gerwig para contar histórias envolventes, quanto um reflexo da existência de uma cultura de ódio às mulheres nas sociedades ocidentais, "o que faz com que a representação de uma adolescente inteligente, que gosta de si mesma e persegue seus desejos pareça notícia."

Esta pesquisa trabalha com a hipótese de que esses "traços Gerwigianos", como sinalizados por Smallwood, podem, juntos, constituir um "estilo Gerwigiano", ou "Gerwigian Way". Para Benjamim Picado e Maria Carmem Jacob de Souza (2018), o estilo autoral pode ser definido como o conjunto de elementos reconhecíveis de uma obra. De acordo com eles, existem duas dimensões importantes a serem pensadas sobre autoria no audiovisual: a dimensão do efeito que se pretende gerar na audiência e nos agentes ou organizações que conformam os mercados, e a dimensão do próprio processo de confecção de uma obra, incluindo recursos narrativos, dramatúrgicos, tecnológicos, entre outros.

Ao refletir sobre o campo[23] da ficção seriada televisiva – com critérios que também podem servir de lente para o campo do cinema – Picado e de Souza identificam que há uma interdependência de dinâmicas sociais que estabelecem a posição e o reconhecimento de autoria. Portanto, para compreender o campo, é essencial refletir sobre as regras do campo em que os autores e artistas estão inseridos. Para Bourdieu (1996), os autores são agentes que estão inseridos em determinados campos. Campo, aqui, é entendido como um espaço social multidimensional de posições, no qual cada posição se define em função de um sistema também multidimensional de coordenadas.

A determinação ou definição de um estilo de autoria de uma obra depende, desse modo, não apenas das decisões criativas de diretores ou roteiristas, mas

[23] Picado e de Souza se apoiam na sociologia da produção cultural, como, por exemplo, no percurso de Pierre Bourdieu sobre o campo social da produção literária no século XIX. Segundo Bourdieu (1992), campo é um espaço social onde agentes (indivíduos, instituições, etc.) competem por recursos simbólicos e materiais, como reconhecimento, prestígio e poder.

também das estratégias empresariais e da disputa entre os pares da cadeia produtiva e do mercado de circulação da obra em questão.

> (...) examinar os interesses dos agentes de acumular poder para decidir e escolher deve ter como base a análise das posições historicamente ocupadas por cada um deles no campo social da produção cultural – aí incluídos os caminhos que percorreram em sua trajetória, as disposições que os instituíram como agentes nesse campo, e as forças que acumularam para conquistar a posição autoral que atribui a eles algum grau de autonomia para formular e desenvolver obras reconhecidas e consagradas como legítimas e singulares (PICADO; DE SOUZA, 2018, p. 60).

Apesar do ambiente de criação e produção multiprofissional, que conta com diversas frentes de atuação e uma vasta mão de obra envolvida, os criadores-roteiristas costumam ser reconhecidos como autores porque, além de possuírem certo poder de condução da narrativa, também exercem um papel importante na gestão das diferentes frentes dos processos criativos e até mesmo práticos. Outros elementos que possibilitam o reconhecimento de uma determinada obra como pertencente a um autor são a própria identificação como tal dos diferentes agentes/equipes que nela trabalharam, além das intenções de efeitos na audiência que se pretende atingir (PICADO; DE SOUZA, 2018).

Na análise de um processo criador – e para entender se existe um "estilo Gerwigiano" – é preciso levar em conta que há "um espectro de condicionantes, indo desde as limitações materiais, as tradições históricas no campo da arte, até os sistemas mentais predominantes em cada época artística" (PICADO; DE SOUZA, 2018, p. 61). Também é preciso considerar os processos de cooperação interpretativa, ou seja, a relação entre padrões de intenção e competências enciclopédicas presumidas do público, pois a delimitação e atribuição de um estilo a determinado autor também depende, em alguma medida, da interpretação de quem analisa sua obra.

> Em casos de autores socialmente consagrados e com perfil estilístico mais ou menos pronunciado, os efeitos estéticos programados pelas obras reforçam determinadas operações criativas e mesmo experimentações estilísticas mais avançadas, em face de um público que em verdade já os presume e até mesmo os espera com certa avidez antecipatória (PICADO; DE SOUZA, 2018, p. 70).

Assim, é viável analisar os elementos internos da mise-en-scène nos filmes de Gerwig, que serão melhor dissecados adiante, como marcadores de um diferencial estilístico. Isso permite identificar os efeitos que esses recursos visam criar, considerando as estruturas de sensibilidade que se presume serem comuns a um tipo específico de espectador envolvido. Um aspecto que pode ser considerado como parte do estilo de Gerwig é que, talvez, suas criações já sejam pensadas desde o princípio para servirem ao espectador – possivelmente mulheres, em especial as que estejam vivendo dilemas internos de amadurecimento, tal qual suas protagonistas. Em um de seus filmes, por exemplo, Gerwig chega a usar recursos de narração para falar diretamente com o público, brincando com ele.

A partir do entendimento de que o espectador é fundamental para que ocorra qualquer criação artística, pode-se perceber como o espectador também age no processo de constituição de um estilo autoral. Sendo assim, cabe concluir que o próprio público de Gerwig ajuda na constituição de sua marca como roteirista e diretora. Desse modo, é possível tomar emprestado o pensamento de Jacques Rancière (2014) para discutir a importância do espectador para o estilo autoral de Gerwig.

Apesar de trabalhar especificamente com o teatro – que não é o foco deste estudo – para pensar o espetáculo, Rancière reconstitui a rede de pressupostos que põem a questão do espectador no cerne da discussão sobre as relações entre arte e política. Para o filósofo, as críticas às quais o teatro deu ensejo ao longo de toda a sua história podem ser reduzidas a uma fórmula essencial: a do paradoxo do espectador, que consiste no fato de que não há teatro/espetáculo sem público. Vale ressaltar que este trabalho não concentra sua atenção na recepção, mas sim no ponto de vista da produção, que, naturalmente, visa um espectador/receptor.

Das críticas que o espetáculo, na forma do teatro, sofreu ao longo da história, a suposta posição passiva do espectador é uma das principais. Como demonstra Rancière, chegou-se a acreditar que ser espectador era um mal, já que este precisa ficar imóvel diante da ação, supostamente apartado da possibilidade de conhecer o processo de produção do espetáculo. Nessa perspectiva, o teatro – ou o espetáculo – só poderia ser compreendido como algo da ordem da tirania, mas Rancière pontua que essa lógica não prevaleceu entre os críticos da mímese teatral. Eles, na verdade, “pretenderam transformar o teatro a partir do diagnóstico que levava à sua supressão”, propondo duas grandes fórmulas de espetáculos para

minimizar a presumida passividade do espectador: a criação de obras que possam aguçar a observação do espectador — mostrando-lhe um espetáculo estranho e inabitual — ou que possam abolir essa distância reflexiva e arrastar de vez o espectador para o "círculo mágico da ação" (RANCIÈRE, 2014).

Porém, o filósofo demonstra justamente que é preciso dispensar a fantasia do espectador tornado ativo – ele já é. O espetáculo, nesse sentido, é o espaço em que uma ação é realizada na presença de sujeitos – espectadores – ávidos por mobilização. Ao invés de tentar transformar os espectadores em agentes, a partir de um "tipo certo" de espetáculo, Rancière faz um convite para que se reconheça a agência que já é própria do espectador. Este, por si só, já é emancipado e não precisa ser instruído.

> A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2014, p. 17).

Segundo Rancière, há sempre uma terceira coisa entre o artista e o espectador durante um espetáculo ou uma performance. Algo cujo sentido nenhum dos dois possui, pois a criação do artista não significa a transmissão de um saber ou conhecimento que será absorvido por quem observa. Por isso, não é possível estabelecer uma relação de causa e efeito previsível entre o que pretende o artista com sua criação e o que (re)cria o espectador.

Gerwig parece escrever e dirigir seus filmes tendo em mente o que Umberto Eco (2004) conceitua como leitor-modelo – neste caso, uma espectadora-modelo – que é o "tipo ideal" de receptor que um autor não apenas tenta prever, mas também tenta criar. Em outras palavras, segundo Eco, toda

mensagem requer uma determinada competência gramatical de seu destinatário, e conta com sua cooperação para interpretar e atualizar o conteúdo nos moldes mais próximos quanto possível da intenção do autor. O leitor-modelo, ou espectadora-modelo, nesse sentido, pode ser entendido como o receptor de uma mensagem que possui um conjunto de condições enciclopédicas necessárias para apreensão da informação pretendida pelo emissor.

É possível seguir a hipótese de que a espectadora-modelo de Gerwig é uma espectadora emancipada. O frequente uso da ironia atrelada ao melodrama em sua filmografia – um reflexo de suas raízes do mumblecore – é um indicativo de que Gerwig sabe que sua espectadora não precisa ser ensinada, e que é perfeitamente capaz de capturar as informações subentendidas em suas criações. A cineasta se vale, muitas vezes, de representações exacerbadas, tanto no âmbito visual quanto narrativo, que acabam provocando situações cômicas que podem levar o público a captar mensagens para além das disponíveis na superfície de suas tramas. Exemplos de situações irônicas em seus filmes serão mostrados adiante.

Ao abordar a presença do melodrama na ficção televisiva pelo mundo, a historiadora cultural Ien Ang nota que, durante muito tempo, os fãs de novela – no geral, mulheres – foram ridicularizados como massas estúpidas por gostarem de acompanhar histórias sobre as dimensões comuns das relações pessoais e familiares – a intimidade dos sentimentos é um ingrediente chave das novelas em geral (ANG, 2010).

De acordo com a autora, uma das formas de subverter a ridicularização dos fãs de novela é enfatizar a forma ativa com a qual os espectadores constroem significados ao assistir o programa e, mais importante, a multiplicidade de sentidos que podem ser atribuídos por diferentes telespectadores. Ang explica como o conceito de público ativo foi essencial aos novos estudos televisivos, nos esforços para derrubar o pressuposto prevalente de que o ato de assistir televisão era uma simples atividade passiva.

Em paralelo a isso, ela sinaliza o surgimento de uma nova forma de estruturar as narrativas ficcionais televisivas, que consiste no uso do que ela chama de “prazer irônico”, em detrimento do até então explorado “prazer melodramático”. No prazer melodramático, as telespectadoras gostam de se identificar com os altos e baixos emocionais da narrativa. O engajamento

emocional e literal com o programa é essencial a essa experiência de prazer. Já no prazer irônico as telespectadoras gostam de constatar a ambiguidade entre o sentimentalismo exagerado da narrativa melodramática e o olhar crítico que elas possuem. Essa experiência de prazer, como aponta Ang (2010), pode ser considerada uma estratégia engenhosa de tirar vantagem das duas situações.

Ang conceitua prazer irônico como uma maneira de assistir que se constitui em um distanciamento mais intelectual, com o sujeito numa posição superior, permitindo-se obter prazer com o programa e, ao mesmo tempo, expressar consciência de possíveis incoerências do mesmo. A autora constata que essa atitude espectadora irônica se tornou uma tendência entre o público mais jovem, e argumenta que "a partir dos anos oitenta, uma grande corrente de ironia pós-moderna tomou conta da cultura da televisão popular" (ANG, 2010, p. 89).

Isso talvez explique como Gerwig seguiu uma tendência ao passar a incluir elementos melodramáticos nos filmes em que participava no início de sua carreira, no movimento mumblecore. Ao abordar dramas pessoais femininos com a devida profundidade e sensibilidade, ela conseguiu mesclar a postura irônica e despreocupada que caracteriza o movimento alternativo cinematográfico do qual ela fazia parte – fomentando o que também pode ser definido como dramédia, ou comédia dramática. Essa difusão da ironia no espaço cultural passou a ser refletida nas estratégias narrativas auto sarcásticas e auto reflexivas que passaram a ser elaboradas no mercado audiovisual, em contraste com os melodramas sérios e tradicionais que eram produzidos até então.

> A ironia, em resumo, é uma forma de capital cultural que autoriza aqueles que a possuem a estabelecer uma relação relativista com a televisão; esses espectadores reconhecem seus prazeres, mas não estão completamente sucumbidos aos mesmos; conhecem bem seus truques textuais e, portanto, podem brincar com eles através do bom humor (ANG, 2010, p. 88).

Ang pontua a influência que a globalização exerceu nesse contexto de valorização da ironia, mas ressalta que essa estrutura afetiva da ironia nas narrativas é uma peculiaridade da cultura ocidental contemporânea. Em muitos países asiáticos, por exemplo, o prazer melodramático ainda possui grande destaque, com uma gama de espectadoras que valorizam o divertimento relacionado à oportunidade de chorar (ANG, 2010).

Quando o assunto é a implicação política da filmografia de Gerwig, não há um consenso sobre a preponderância de uma posição da roteirista e diretora. No Brasil, após o lançamento do filme *Barbie* (2023), personalidades com forte presença online do espectro político de direita alertavam em suas redes sobre os supostos perigos do longa, e como ele visava doutrinar os espectadores com uma narrativa "anti-homem" – como afirmou o ex-deputado estadual de São Paulo, Arthur do Val, em seu canal no *Youtube*[24]*,* com mais de 2 milhões de inscritos. Enquanto isso, por outro lado, figuras públicas consideradas progressistas sublinhavam os artifícios mercadológicos adotados no filme. Tal crítica recai na suposta instrumentalização do chamado politicamente correto através de um elenco com atrizes e atores negros, asiáticos, gordos e PCD's[25], sem que a narrativa, de fato, pudesse atingir as estruturas de opressão da sociedade – como escreveu a jornalista Fabiana Moraes em sua coluna no *The Intercept.*[26]

Criticado por setores da direita por seguir uma "cartilha feminista", e por personalidades alinhadas à esquerda por servir ao capitalismo se apropriando de uma causa importante, o trabalho de Gerwig dividiu opiniões, mas, indiscutivelmente, foi um sucesso de bilheteria.[27] Com *Barbie* (2023), longa também indicado ao Oscar na categoria de Melhor Filme, ela foi a primeira diretora na história a arrecadar mais de 1 bilhão de dólares em bilheteria, de acordo com dados do *Exhibitor Relations.*[28]

Um dos diferenciais da narrativa construída por Gerwig neste filme reside em uma estratégia de incluir questões existencialistas ao contar a história da boneca. Na perfeita "Barbielandia", onde há um sistema de classificação em que cada Barbie é nomeada com sua principal característica ou profissão, a "Barbie Estereotipada" começa a se questionar sobre a morte. Loira, magra, branca e na ponta dos pés, um belo dia ela passa a ver sua vida dos sonhos dando sinais de defeito. É então que ela embarca numa aventura no mundo dos humanos, em

---

[24] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8AZrvS6drHo. Acessado em 03/04/2024.
[25] Sigla para pessoa com deficiência
[26] Disponível em: https://www.intercept.com.br/2023/07/19/barbie-divirta-se-com-filme-mas-ele-nao-e-empoderador/. Acessado em 03/04/2024.
[27] Dados do Box Office Mojo, plataforma do iMDb, mostram que "Barbie" alcançou o valor de US$1,4 bilhão em bilheterias no ano de 2023: https://www.boxofficemojo.com/title/tt1517268/?ref_=bo_se_r_1
[28] Empresa especializada em dados sobre a indústria audiovisual, que fornece informações pagas para agências de notícias incluindo CNN, CNBC, MSNBC, E!, Fox News, Bloomberg, National Public Radio, Facebook, Yahoo!, entre outros: https://www.ercboxoffice.com/

busca de resgatar a ordem e a harmonia do seu universo cor-de-rosa. Na trama idealizada por Gerwig, a boneca acaba sendo transformada pelo choque de realidade do mundo real, já que ela passa a ser, de fato, objetificada pelos homens.

Outro choque apresentado no filme é a percepção, para a Barbie, de que mulheres envelhecem. Ela se emociona ao se deparar com uma senhora de cabelos brancos e muitas rugas, e constata o quanto ela é bonita, mesmo com a falta de jovialidade, e talvez por causa dela. Além de temas como o processo de envelhecimento, a objetificação feminina e assédios direcionados às mulheres, pode-se afirmar que a obra de Gerwig ainda aborda, com humor, outros assuntos. Entre eles: a maternidade, a disparidade entre os sexos nas corporações, a sobrecarga feminina e, principalmente, a busca feminina por humanização. No fim, a Barbie Estereotipada decide viver como humana. Deixar de ser apenas uma ideia, e se tornar real. Ser capaz de ter ideias e criar, no lugar de ser, ela mesma, a criatura.

Uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica, a teórica Ann Kaplan argumenta que "o modo pelo qual a mulher é imaginada nos dramas convencionais de Hollywood emerge do inconsciente patriarcal masculino. São medos e fantasias do homem sobre a mulher que achamos nos filmes, não perspectivas e inquietações femininas" (LOPES, 2002, p. 212). De acordo com ela, os filmes comerciais são pautados em uma hierarquia que faz com que o discurso dos homens seja mais valorizado, em detrimento dos discursos femininos. Nesse sentido, uma obra como *Barbie* (2023), que aborda os temas listados acima, se mostra, ao menos, como um esforço notável na busca por novas histórias e, mais do que isso, novas formas de *contar* histórias.

Porém, ainda que significativas para a construção e mudança de imaginários, novas formas de representação, sozinhas, na indústria cultural[29], não são capazes de mudar o mundo. Um tópico crucial para o entendimento da *História das Mulheres*, segundo a historiadora francesa Michelle Perrot, é a noção de que elas, em muitos momentos, agiram "nas brechas". Impossibilitadas de

[29] O conceito de indústria cultural foi criado por Theodor Adorno e Max Horkheimer no livro "Dialética do esclarecimento". Eles abandonam o termo "cultura de massa" já que discordam da interpretação positiva, feita por alguns teóricos, baseada na ideia de que a cultura teria surgido das massas e da democratização, como uma cultura do povo. Desta forma, para eles, o conceito de "cultura de massa" não é adequado para se referir ao conjunto de mensagens transmitidas pelos meios de comunicação. Esta pesquisa está tomando como indústria cultural todo o produto cultural que se constrói dentro dos preceitos do mercado e que se insere em espaços consagradores de um grande cinema, como o circuito hollywoodiano, que engloba premiações e divulgações.

mudar radicalmente o contexto em que estavam imersas, as mulheres iam se inserindo nas brechas, cavando oportunidades, e promovendo pequenas revoluções. Isso pode ser visto na história da imprensa, que, como aponta a pesquisadora, teve um papel importante em definir o que é ser mulher, mas também permitiu que elas "agissem nas brechas" por meio da escrita:

> Essa imprensa tem um grande desenvolvimento no século XIX, em razão de seu sucesso junto às mulheres, em busca de conselhos de moda. Mas, nesse caso, elas se infiltram e mesmo se apoderam dela. Isso ocorreu com o Journal des demoiselles, que Christine Léger (prematuramente falecida) estudou numa tese inédita. Trata-se de uma publicação mensal composta, escrita e mesmo parcialmente financiada por mulheres. Ecléticas, as rubricas vão da moda às receitas de cozinha, das narrativas de viagens, ilustradas com gravuras imaginativas, às biografias de mulheres "ilustres". O gênero biográfico está em pleno desenvolvimento. Rainhas e santas obtêm um grande sucesso nesse campo. Por trás dessa fachada algo banal, observa-se, na escolha e no tom, uma vontade de emancipação das mulheres pela educação e mesmo pelo saber e pelo trabalho. Há conselhos para as jovens estudarem línguas estrangeiras porque a tradução é uma ocupação, eventualmente uma profissão, conveniente para a mulher. Haveria naturalmente muito a dizer sobre essa atribuição da tradução às mulheres. Mas é um começo, uma brecha nas zonas proibidas (PERROT, 2007, p. 33).

O que de tão revolucionário Gerwig poderia fazer, em Hollywood, que não fosse uma atuação pelas brechas?[30] Sendo um produto da cultura pop, muito vendável e com estratégias de marketing, o filme também é resultado de uma encomenda da *Mattel*, uma das maiores fabricantes de brinquedos do mundo que, seguindo o exemplo da Marvel, busca se reinventar e se transformar de uma fabricante de brinquedos para uma criadora de propriedades intelectuais.

Levando isso em conta, a obra de Gerwig pode não atender plenamente aos anseios feministas, por se tratar de uma produção com fins primordialmente lucrativos, nem pode ser nociva aos homens, como afirmaram as figuras mais conservadoras. No entanto, ela pode servir como um pertinente ponto de partida para análise do contexto contemporâneo envolvendo as mulheres no Ocidente. A própria Barbie, em si, funciona como um símbolo que se pretende transgeracional. Apesar de a boneca não fazer parte da realidade de todas as meninas do mundo, a

[30] Reflexão feita no podcast Não Te Empodero: #43 Barbie, tudo o que você queria saber - SEM spoiler do filme. Locução de Maria Carolina Medeiros e Ana Sharp. Rio de Janeiro, 01/08/2023. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/7haJ6zBSugmQ9YCq2gBeKA

mensagem sobre papéis sexuais pode ser consumida, globalmente, por qualquer pessoa que seja impactada pelas campanhas da *Mattel*:

> Nem todas as crianças podem comprar os produtos que a publicidade da boneca se esforça para vender, mas qualquer pessoa consome os signos de gênero e sexualidade apresentados pela *marca Barbie*, que, vertiginosamente, produz certas formas de pensar, de agir, de estar e se relacionar com o mundo (ROVERI, 2012, p. 22).

Ao analisar de que modo Gerwig teria conseguido agir pelas brechas através de seu filme, cabe pensar, também, sobre como ela teria obtido êxito ao usar uma oportunidade comercial para fazer arte – dividindo opiniões, como mostrado neste texto, provocando sensações e levantando debates. O antropólogo James C. Scott (2013), interessado pelas formas de resistência à opressão dos grupos subalternizados, propõe uma tese que se assenta na noção da existência de um discurso escondido entre os dominados, contraposto em tudo ao seu discurso público. Scott argumenta que as aparentes formas de aceitação da subordinação são, na verdade, estratégias de sobrevivência e simulação com o objetivo de ocultar a revolta dos "de baixo", enquanto eles compartilham de um discurso oculto entre iguais e alimentam subculturas dissidentes.

De acordo com Scott, embora esse discurso oculto possa ser confundido com uma forma de resistência passiva, por causa de seu caráter clandestino, ele alimenta um viveiro de resistência ativa, que guarda um potencial de revolta e se torna eficaz em circunstâncias propícias à sua expressão pública. Nesse sentido, segundo Scott, o discurso oculto não é e nem pode ser o discurso final, mas sim um estágio fundamental e estratégico para que se chegue numa revolta explícita. Sem a pretensão de afirmar que uma das formas de atuar pelas brechas, incorporada por Gerwig, tenha sido através de um discurso oculto, não se pode deixar de ressaltar como ela conseguiu fazer chegar ao grande público uma série de questões complexas, como a naturalização da opressão feminina, através de um filme cômico, cheio de números musicais e estrelado por galãs e mocinhas do meio cinematográfico.

Mais uma crítica frequente aos filmes de Gerwig reside no fato de suas criações privilegiarem mulheres brancas, heteronormativas, jovens e de camadas

médias[31]. Com exceção de *Barbie* (2023), que possui um elenco em alguma medida diverso – apesar dos apontamentos de uma possível instrumentalização – as obras anteriores de Gerwig são majoritariamente formadas por atores brancos, com narrativas centralizadas na vivência da branquitude norte-americana. Com o que pode ser considerada uma influência do mumblecore em sua assinatura, as tramas de Gerwig discorrem sobre dilemas de uma classe média/burguesa estadunidense, com pouca consideração a outros tipos de configurações e arranjos sociais.

1.3 Dimensões de coletividade no cinema de Greta Gerwig

Ainda refletindo sobre o estilo de Gerwig, e como ela se insere no cinema Hollywoodiano, vale pensar como a Indústria Cultural (HORKHEIMER; ADORNO, 2002), que é um sistema arbitrário, visa tornar todas as obras homogêneas, reduzindo ao máximo qualquer traço de diferenciação, para atrofiar a imaginação e espontaneidade do consumidor. Por isso, a identificação de aspectos autorais em determinado criador, como no caso de Gerwig, pode significar que, em alguma medida, ela está obtendo êxito em negociar sua presença na indústria.

Mas até no contexto industrial é possível verificar que há um pacto ou contrato entre o espectador e o criador de uma obra. Como destacado por Adorno e Horkheimer, o espectador também aceita ser homogeneizado – e fica feliz com isso. Durante a exibição do filme *Barbie* (2023) nos cinemas ao redor do mundo, uma tendência chamada *Barbiecore*[32] se espalhou rapidamente, levando o público a aderir o uso de roupas e acessórios cor-de-rosa para prestigiar a obra nas telonas. A onda de espectadores usando peças na paleta de Barbie ajuda a mostrar como o filme de Gerwig não se trata, exatamente, de um tipo de manifesto feminista, e sim muito mais de um "filme conforto" que, além de servir como plataforma para o desenvolvimento e venda de uma série de produtos licenciados derivados da narrativa, também se apropriou da ironia como ferramenta para, ao levantar

---

[31] WHITE, Patricia. *Ambidextrous Authorship: Greta Gerwig and the Politics of Women's Genres*. LA Review of Books, 07/02/2020. Disponível em: https://lareviewofbooks.org/article/ambidextrous-authorship-greta-gerwig-and-the-politics-of-womens-genres/. Acessado em: 21/09/2024.

[32] Informação publicada no site CNN Brasil, em 04/09/2023, escrita por Marina Toledo, disponível em https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/barbiecore/. Acessado em 14/10/2023

tópicos caros ao moviemnto feminista, simultaneamente apaziguar qualquer possível ímpeto de protesto.

Tomando como norteador o conceito de campo de Pierre Bourdieu (1996), entende-se que a atribuição de uma autoria também depende das conformações de cada campo, seja ele o campo literário, como analisado no livro *As Regras da Arte*, ou o campo cinematográfico, cerne deste estudo. O campo em questão – constituído pelos pares envolvidos nas diferentes esferas para a realização de um filme – é elemento fundamental para chancelar um autor como tal, atribuindo-lhe valor social a partir de um sistema de crenças.

> Para resumir em poucas frases uma teoria complexa, eu diria que cada autor, enquanto ocupa uma posição em um espaço, isto é, em um campo de forças (irredutível a um simples agregado de pontos materiais), que é também um campo de lutas visando conservar ou transformar o campo de forças, só existe e subsiste sob as limitações estruturadas do campo (por exemplo, as relações objetivas que se estabelecem entre os gêneros), mas também que ele afirma a distância diferencial constitutiva de sua posição, seu ponto de vista, entendido como vista a partir de um ponto, assumindo uma das posições estéticas possíveis, reais ou virtuais, na campo de possíveis (tomando, assim, posição, em relação a outras posições) (BOURDIEU, 1996, p. 64).

Sendo assim, a posse de determinados capitais condiciona o sucesso ou fracasso de um agente no campo em que está inserido. Como visto até aqui, é possível constatar que Greta Gerwig se apropria de seus capitais, como raça e classe social, para estabelecer uma negociação dentro da indústria cinematográfica. Desse modo, cabe introduzir brevemente uma discussão sobre o conceito de Ação Coletiva (BECKER, 1977) para contrapor a noção de autoria individual de Gerwig. O sociólogo Howard Becker defende que todas as formas de arte necessitam de uma rede elaborada de cooperação para existir. No caso do cinema, essa rede inclui desde o desenvolvedor da câmera utilizada nas filmagens, passando pelos produtores do filme, o elenco, os responsáveis pela limpeza dos camarins, até os espectadores que consomem a obra em seu estágio final, sempre dentro de algum tipo de convenção.

> As convenções sugerem as dimensões apropriadas de uma obra, a duração adequada de um acontecimento musical ou dramático, o tamanho e a forma apropriados de uma pintura ou escultura. As convenções regulam as relações entre artistas e plateia,

> especificando os direitos e obrigações de ambos. (...) É somente porque o artista e a plateia compartilham do conhecimento da experiência com as convenções invocadas que a obra de arte produz um efeito emocional (BECKER, 1977, p. 213).

Como num movimento de reflexividade, as representações estão diretamente ligadas a seus contextos históricos e sociais. Na mesma medida em que são afetados pelas imagens e narrativas que recebem, os espectadores produzem significados a partir delas, com os capitais que possuem, como aponta Vera Regina Veiga França, ao abordar os conceitos de Codificação e Decodificação, cunhados por Stuart Hall:

> O consumo tem uma natureza de produção; ao assimilar um produto, nós não somos exatamente tomados por ele, mas o tornamos semelhantes a nós mesmos. Portanto, o consumo é produção – produção de sentido. E as mediações dizem respeito a esse trabalho de consumir, assimilar, dar nossa feição aos produtos, às representações e imagens que nos são disponibilizadas. Um trabalho não é individual, mas coletivo – vivido socialmente (FRANÇA, 2004, p. 21).

Assim sendo, os contextos histórico-sociais em que os indivíduos estão inseridos atuam como filtros cognitivos, que "processam" as representações. Questionar, então, se é a mídia que influencia a sociedade, ou se é a sociedade que influencia a mídia, perde o sentido. As representações só podem ser melhor compreendidas quando se estiver esclarecido como opera a reflexividade na relação mídia/sociedade (FRANÇA, 2004). Quando o objeto de análise é o cinema, em especial a produção de narrativas cinematográficas ficcionais, vale trazer outros autores e conceitos que conversam, de alguma forma, com as noções de codificação e decodificação apresentadas acima.

Umberto Eco (2019), ao escrever sobre como se dá a ficção, ressalta a importância do papel do leitor na construção dos mundos ficcionais. Ele afirma que todas as histórias possuem um leitor, que é fundamental para a própria história, e para que ela seja contada. A ficção narrativa, segundo Eco, não pode, e talvez nem deva, abordar tudo sobre o mundo ficcional construído. Ao contrário, é preciso que o leitor, ele próprio, alimente as brechas e lacunas das narrativas com sua imaginação:

> Por agora, observemos que toda a ficção narrativa é necessária e fatalmente rápida, pois, ao construir um mundo que inclui miríades de acontecimentos e personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Antes sugere e pede ao leitor que preencha uma série de lacunas (ECO, 2019, p. 9).

No livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Eco (2019) usa o bosque como uma metáfora para todo texto narrativo. De acordo com o autor, os leitores precisamente fazem escolhas a todo o momento durante a leitura, como alguém em um bosque escolhendo qual caminho seguir. Eco ainda explica que, no bosque narrativo, ou seja, numa leitura de ficção, o leitor deve fazer escolhas razoáveis – não escolhas pautadas no senso comum ou racionais, mas escolhas que fazem parte de um pacto ficcional.

Estendendo essa observação sobre os leitores para a experiência dos espectadores de uma obra audiovisual, como um filme, pode-se dizer que é preciso que o leitor, ou o espectador, esteja disposto, por exemplo, a aceitar que animais conseguem falar, que seres mágicos existem e, como no caso do filme *Barbie* (2023), que bonecas de plástico habitam um mundo paralelo e cor-de-rosa. "Aqui reside o fascínio de toda a ficção, verbal ou visual: encerra-nos dentro dos limites do seu mundo e induz-nos, de uma maneira ou de outra, a levá-lo a sério" (ECO, 2019, p. 94).

Esse pacto ficcional entre leitor e autor, ou entre espectador e roteirista/diretora, só é possível, para Eco, na medida em que se estabelece uma dependência do mundo real pelo mundo ficcional. O "real" deve ser considerado o pano de fundo das narrativas ficcionais, só assim é possível que o consumidor final de uma obra de ficção seja, de fato, impactado por ela. Nas palavras de Eco, "os mundos ficcionais são parasitas do mundo real" (ECO, 2019, p. 100). O teórico compara o mergulho nas ficções narrativas às brincadeiras de criança, ao explicar como a ficção prepara quem a consome para lidar com o mundo real, e pensar criticamente sobre ele.

> Mas todo passeio num mundo ficcional tem a mesma função que uma brincadeira infantil. As crianças brincam com bonecas, com cavalos de madeira, com legos, para se familiarizarem com as leis físicas do universo e com as ações que um dia terão de realizar a sério. Do mesmo modo, ler ficção significa jogar um jogo através do qual conferimos sentido à imensidão de coisas que aconteceram, acontecem, ou acontecerão no mundo real. Lendo romances, escapamos à angústia que de nós se apodera

> quando procuramos dizer algo de verdadeiro sobre o mundo real (ECO, 2019, p. 105 - 106).

Nesse sentido, Eco (2019) afirma que é justamente essa fuga da angústia de tentar explicar o mundo real com os instrumentos da realidade que faz com que a humanidade conte e consuma histórias desde os primórdios. A narrativa e os mitos, segundo ele, têm essa função terapêutica de encontrar uma forma ou configuração no caos que é ser humano e ser real. No entanto, Eco também chama atenção para o fato de que, no mundo real, não se pode ter tanta certeza sobre o que é verdade, já que esta noção não é bem definida. Com isso, os leitores, espectadores e consumidores de ficção no geral tendem a adotar uma postura de ficcionalização da vida, já que a ficção é mais confortável do que a realidade.

Posto que os espectadores também produzem sentido e não são passivos nos processos comunicacionais, como, por exemplo, o ato de assistir um filme, começa-se a desenhar uma triangulação entre quem está por trás da câmera, quem está projetado na tela e quem está diante dela, na plateia. Em *O lugar do crime: A noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock*, Ismail Xavier (2003) aborda a geometria do espetáculo, e sobre o fato de que a condição para que haja a representação é o olhar de um sujeito sobre uma cena, com a admissão de que algo separa o observador do observado. Essa noção clássica, ele explica, tem origem na prática teatral, e se estende ao cinema.

Teatro e cinema compartilham, entre si, uma primazia visual em comum, a diferença entre as duas formas de disposição de um espetáculo reside na técnica. Xavier (2003) sinaliza que o que o teatro pode oferecer pela configuração visível da cena, o cinema consegue oferecer com muito mais controle, já que pode dispor aos espectadores variados enquadramentos, através da posição da câmera cinematográfica. Nesse sentido, com o advento do cinema e uma ampliação dos recursos de expressão, o teor dos dramas vividos no teatro passa a ser potencializado.

O autor explica que, no início do século XX, o chamado "cinema de atrações"[33] foi marcado por obras que se dedicavam às formas de excitação do público através do lúdico, e que não necessariamente estavam comprometidas com a transmissão de mensagens recheadas por reflexões morais. Só a partir da luta por uma legitimação do espetáculo popular é que o cinema passou a ser mais

[33] Termo cunhado por Tom Gunning em 1990.

preocupado com os aspectos narrativo dramáticos das obras exibidas, como resultado dos esforços em prol de um enobrecimento do cinema, algo que ocorreu, principalmente, com a conquista de públicos advindos de esferas cada vez mais abastadas da sociedade (XAVIER, 2003).

A partir disso, a função social do entretenimento passa a ser o tema central das produções cinematográficas nesse período, numa relação direta com os rituais de civilidade que marcam a vida urbana (XAVIER, 2003). Com isso, Xavier explica como passa a haver uma inscrição do cinema no campo da fábula moral, e um incentivo para crer numa catarse regeneradora promovida pelo espetáculo – noção considerada ingênua, para Xavier.

Como exemplo, o teórico aponta para o filme *A Drunkard 's Reformation* (1909) de D. W. Griffith, que mostra a história de um bêbado, agressivo dentro de casa, que vai ao teatro e se depara com a história de um homem como ele, mas que consegue mudar seus hábitos e transformar a relação com sua família. O protagonista, então, tocado pela peça que acabara de assistir, volta para casa e passa a ter um comportamento melhor.

É nesse contexto que Hollywood se torna o paradigma maior da cultura de massa, e que, segundo Xavier (2003), é possível observar como passa a imperar uma tensão própria da instituição do cinema: a contradição entre a ideia de responsabilidade moral e as estratégias de sedução apoiadas na circulação do desejo. Como visto anteriormente, Gerwig soube lidar com essa tensão dosando suas estratégias ao longo de sua filmografia, em especial no filme *Barbie* (2023), ao equilibrar reflexões sociais importantes envolvendo as mulheres e elementos da cultura pop que renderam uma robusta campanha de marketing.

Xavier (2003) recupera os princípios da teoria do dispositivo cinematográfico, formulada por Jean-Louis Baudry, ao abordar essa contradição – sendo eles a mobilidade, o investimento da energia no olhar, o prazer do espectador na posição de “tudo perceber” e a regressão infantil. Xavier argumenta que o espectador se coloca numa posição de desejo por algo tanto quanto o personagem da trama assistida. Ele aponta para uma lógica até então não reconhecida do espetáculo.

> A lógica não reconhecida do espetáculo é essa transferência pela qual sigo [eu, espectador] a experiência de meu representante

> [personagem em cena], não para chocar-me com sua transgressão e chegar aos bons sentimentos, mas para fruir de um prazer vicário de voyeur (...) e sair da sala escura sem culpa, porque o espetáculo ofereceu um bode expiatório. Em outros termos, a função do espetáculo não mais se concebe como um ativar a consciência moral de um indivíduo racional soberano que, a partir do exemplo, toma decisões e se redime; agora, a função do espetáculo é a de canalizar a violência, satisfazer as disposições do imaginário, liberar fantasias, enfim, 'descarregar' os impulsos considerados inevitáveis, como uma válvula reguladora (XAVIER, 2003, p. 78).

Nesse sentido, o espetáculo é legitimado não mais por depender de uma consulta à consciência moral, mas ao se colocar como um mecanismo de efeito inconsciente. Xavier destaca, ao analisar o filme *Janela Indiscreta* (1954), de Hitchcock, que a experiência do teatro e ou cinema possui um aspecto institucional, como um ritual moderno, no qual os espectadores cumprem um ciclo de transgressão, mergulhando na cena, no espaço comandado pelo desejo, para, então, retornarem à convivência social cotidiana mais aliviados em relação às pressões das pulsões inconscientes, que podem ameaçar a comunidade em que se vive. "O pressuposto da cultura como contenção de disposições agressivas, inatas ao ser humano, antigo em sua enunciação, renovou-se a partir de argumentos de inspiração claramente freudiana" (XAVIER, 2003, p. 80).

Desse modo, Xavier esclarece que ocorre um deslocamento na concepção do espetáculo, que antes era legitimado, tanto no caso do teatro quanto do cinema, como o meio pelo qual mensagens edificantes eram dirigidas à consciência do público.

> De Griffith a Hitchcock, os filmes evidenciam essa passagem do horizonte ético religioso para o da psicanálise, que, de pressuposto mais ou menos latente, transforma-se em conteúdo manifesto, um valor a incorporar e, às vezes, a divulgar explicitamente. Esse é um processo que se pode constatar, feitos outros cotejos, no conjunto da cultura de massa, sendo mais decisivo, para o cinema, no período pós-guerra (anos 40-50). Em verdade, já vinha de antes essa espécie de pedagogia da psicanálise, mas é nos anos 50 que ela se consolida, e não apenas em Hollywood, pois também no melodrama italiano é possível ver o protagonista mostrando um livro de Freud para a namorada num filme que procura dar conta dos traços modernos da vida urbana (XAVIER, 2003, p. 83).

Portanto, ao explorar as condições e os efeitos de uma engenharia da simulação, analisando filmes de Griffith e Hitchcock, Xavier observa que a eficácia dessa engenharia não se resume a uma questão de geometria, embora suponha que ela exista. Mais do que isso, de acordo com ele, é preciso tentar exercer influência sobre as vulnerabilidades e o inconsciente do espectador, ou do sujeito do olhar.

Agora, a própria figura do diretor-autor se sobressai: passa-se a entender que o trabalho do diretor não se esgota na performance da cena, não envolve apenas o controle do lugar do filme, mas sim, para além disso, exige uma tentativa de controle do lugar do espectador, que é quem deve completar a geometria do espetáculo. Após abordar o processo de construção de um estilo de Greta Gerwig, considerando também suas dimensões coletivas, incluindo a importância do papel dos espectadores, será possível que esta pesquisa se aprofunde um pouco mais, com o repertório dado, sobre como as mulheres produzem sentido ao ocuparem posições de prestígio no mercado audiovisual.

1.4 Mulheres na direção: um desafio ainda latente

Levantar toda a participação das mulheres em posições de direção ao longo da história do cinema seria uma tarefa louvável, porém irrealizável nesta pesquisa devido ao tempo de sua elaboração. Portanto, este trabalho se dedicará, nesta sessão, a olhar para a presença feminina em indicações nas principais premiações do mercado audiovisual global – o Oscar e o Globo de Ouro – tomando-as como marcadores do campo cinematográfico[34] que chancelam o trabalho de seus operadores, conferindo valor às obras. Também pretende-se demonstrar como e sob qual contexto Greta Gerwig se insere no cenário contemporâneo *mainstream*, na tentativa de provocar uma reflexão sobre a relevância dela para o momento atual.

Um artigo na revista *Time*[35] sublinha que o sucesso de Gerwig poderia ser apenas mais um resultado notável de um trabalho que deu certo – se forem considerados os dados de bilheteria de seus filmes e o fato de que ela foi a primeira cineasta da história a ter seus três primeiros longas-metragens como

[34] Aqui, o termo diz respeito, ainda, ao conceito de campo desenvolvido por Pierre Bourdieu (1992), fazendo referência ao mercado cinematográfico, incluindo as fases de criação, produção, divulgação e exibição.
[35] BERMAN, Eliza. *How Greta Gerwig Is Leading by Example*, 01/03/2018. Disponível em: https://time.com/5180697/how-greta-gerwig-is-leading-by-example/. Acessado em: 21/09/2024.

diretora solo indicados para a categoria de Melhor Filme no Oscar – mas a onda de admiração em torno da diretora e roteirista vai além disso, justamente porque, segundo a matéria, mulheres atrás das câmeras não costumam ser reconhecidas por seus feitos. Por que, então, o mundo parou para acolher o trabalho de Greta Gerwig?

A matéria indica que, por anos, Hollywood parecia estar à beira de uma mudança que nunca se concretizava, no que diz respeito ao gênero, tanto nas telas quanto por trás das câmeras. Os sinais de que o cenário poderia mudar foram ficando mais fortes em 2011, após o sucesso do filme *Missão Madrinha de Casamento*, escrito por Kristen Wiig e Annie Mumolo, indicado ao Oscar na categoria de Melhor Roteiro Original, e depois a esperança reaqueceu em 2017, com a repercussão de *Mulher-Maravilha,* da diretora Patty Jenkins, primeira mulher a dirigir um filme de super-herói com uma protagonista feminina, que, no período, se tornou a maior bilheteria da história para um filme dirigido por uma mulher. Como aponta o texto, os altos e baixos das mulheres na indústria datam do início da consolidação de Hollywood:

> As mulheres trabalharam em grande número em todos os níveis de produção durante as duas primeiras décadas de Hollywood. Mas o sistema de estúdio nascido no final da década de 1920 introduziu uma divisão de gênero [sic] do trabalho que persiste até hoje. À medida que Gerwig começou a pensar em fazer seus próprios filmes, as mulheres compunham menos de 3% dos diretores de estúdio de maior bilheteria (BERMAN, 2018).

Ao mesmo tempo em que Gerwig deve ser reconhecida pela qualidade de seu trabalho, vale observar que, assim como toda história de sucesso, ela esteve na hora certa e no lugar certo – e soube aproveitar a oportunidade. Seu filme de estreia como diretora e roteirista solo surge num contexto histórico propício para o tipo de narrativa que ela queria contar. Naquele momento, a audiência estava ávida por histórias que não apenas provocassem estímulos sensoriais, mas também estimulassem a mente e a alma das pessoas[36].

Para adicionar mais uma camada a esse cenário, a indústria cinematográfica passou a buscar cada vez mais algum tipo de redenção após a

[36] PIRELLI. *Greta Gerwig, the cinema's smart dreamer*, Disponível em: https://www.pirelli.com/global/en-ww/life/lifestyle/arts-culture/greta-gerwig-the-cinema-s-smart-dreamer-51669/. Acessado em: 21/09/2024.

onda do movimento #MeToo (#EuTambém). Este movimento, iniciado em 2017 – ano do lançamento de *Lady Bird* – surgiu nas redes sociais de vários países como forma de denunciar a violência sexual e a cultura do silêncio em torno do tema[37]. Neste mesmo ano, a campanha com o uso da *hashtag* cresceu exponencialmente entre as mulheres que trabalham em Hollywood[38], culminando na condenação de Harvey Weinstein, um dos maiores executivos da indústria cinematográfica, acusado por dezenas de ter cometido algum tipo de má conduta, assédio e até estupro.

Apesar de a obra de Gerwig merecer ser celebrada independente do fato de ela ser uma mulher, não é de todo mal para Hollywood poder contar com uma figura feminina influenciando as novas gerações e levantando discussões que não podem mais ser abafadas. O movimento #MeToo não apenas catapultou o debate sobre a necessidade de uma conduta respeitosa de homens para mulheres no ambiente de trabalho, mas também alavancou a discussão sobre a importância de mulheres serem contratadas por grandes estúdios para assumirem posições de direção, já que não fazer isso se tornou algo ruim para os negócios (BERMAN, 2018). Atrizes como Reese Witherspoon, Viola Davis e Margot Robbie cansaram de esperar por papéis melhores e começaram a se unir a outras mulheres para produzirem e contarem novas histórias em seus próprios termos.

Desse modo, cabe pensar que o reconhecimento de Gerwig em Hollywood é o resultado de uma equação que inclui não apenas a soma do seu estilo com as demandas de uma audiência moderna, mas também a crescente tendência do mercado de investir em mais contratações de mulheres em posições estratégicas nos grandes estúdios de filmagem. Em uma entrevista ao IndieWire, Gerwig afirmou que a realização do filme *Barbie* (2023) só foi possível porque, antes dele, Patty Jenkins havia pavimentado o caminho com o sucesso de *Mulher-Maravilha* (2017), o que demonstra como os grandes feitos de mulheres no audiovisual podem significar a ampliação de oportunidades para mais

---

[37] Informações retiradas do site ONU Mulheres, 19/10/2017. Disponível em: https://www.onumulheres.org.br/noticias/eutambem-surge-da-impunidade-e-da-cultura-do-silencio-em-relacao-a-violencia-sexual-diz-onu/. Acessado em: 23/09/2024.

[38] Informações retiradas do site BBC News, 06/09/2024. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/cwyjzjvyx1go#:~:text=Tudo%20come%C3%A7ou%20com%20um%20caso,ex%2Dassistente%20e%20uma%20atriz. Acessado em: 23/04/2024.

mulheres: “não teríamos conseguido fazer esse filme se [Jenkins] não tivesse feito ‘Mulher-Maravilha’ e ele não tivesse sido um sucesso[39].”

Como apontado pela revista *Time*, a ascensão de Gerwig em Hollywood não significa apenas que novas criações da roteirista e diretora podem surgir nos próximos anos, mas, para além disso, que esse fenômeno pode significar uma maior entrada de mulheres trabalhando com cinema. Um relatório de 2015 do *Center for the Study of Women in Television and Film*[40] descobriu que diretoras e produtoras são mais propensas do que os homens a contratar mulheres para desempenhar outros papéis importantes no set.

Apesar de um possível horizonte esperançoso de entrada de mais mulheres no meio cinematográfico, e de todos os tapetes vermelhos, aplausos e flashes que Gerwig passou a usufruir, a artista de Sacramento ainda não foi contemplada com uma estatueta do Oscar. Todos os três filmes de sua filmografia como diretora solo foram indicados na categoria de Melhor Filme da premiação, porém apenas o primeiro garantiu sua vaga entre os concorrentes a Melhor Direção. Com o recorde de bilheteria de *Barbie* (2023), a expectativa do público para que Gerwig finalmente levasse o título de melhor diretora para casa aumentou, até que a divulgação da lista de indicados para 2024 surpreendeu os fãs da artista e a imprensa por causa da ausência de seu nome.

Embora *Barbie* (2023) tenha sido indicado a Melhor Filme, o fato de Gerwig ter ficado de fora da indicação a Melhor Direção repercutiu na imprensa levantando o debate sobre os critérios para a seleção dos indicados, a importância da diversidade entre os membros votantes da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (Ampas) e o sexismo na indústria. Como mostram os quadros abaixo, há uma discrepância entre a presença de filmes dirigidos por mulheres na categoria de Melhor Filme e a presença de mulheres na categoria de Melhor Direção – o que pode ser explicado pelo fato de que, dos mais de 500 votantes deste grupo, apenas um quarto são mulheres[41].

---

[39] ERBLAND, Kate. *Greta Gerwig Tells Us Some Ideas Were ‘Too Strange’ Even for Her Weird, Wild, and Wonderful ‘Barbie’*, 20/07/2023. Disponível em: https://www.indiewire.com/features/interviews/barbie-interview-greta-gerwig-breaking-ryan-gosling-1234885928/. Acessado em: 23/09/2024

[40] Informações disponíveis em: https://www.nywift.org/status-of-women-in-the-industry/

[41] BUCHANAN, Kyle. *Why Was Greta Gerwig Snubbed for a Best Director Nomination?*, 23/01/2024. Disponível em:https://www.nytimes.com/2024/01/23/movies/greta-gerwig-barbie-oscar-snub.html. Acessado em: 23/09/2024.

Quadro 1: Mulheres indicadas a “melhor direção” no Oscar

Nome	Ano da premiação	Filme	Gênero	Resultado da premiação
Lina Wertmüller	1975	Pasqualino Sete Belezas	Drama/Humor	Não ganhou
Jane Campion	1994	O Piano	Romance/Thriller	Não ganhou
Sofia Coppola	2004	Encontros e Desencontros	Comédia/Romance	Não ganhou
Kathryn Bigelow	2010	Guerra ao Terror	Guerra/Ação	Ganhou
Greta Gerwig	2018	Lady Bird: A Hora de Voar	Comédia/Drama	Não ganhou
Chloé Zhao	2021	Nomadland	Drama	Ganhou
Emerald Fennell	2021	Bela Vingança	Thriller/Crime	Não ganhou
Jane Campion	2022	Ataque dos Cães	Faroeste/Thriller	Ganhou
Justine Triet	2024	Anatomia de uma Queda	Thriller/Crime	Não ganhou
Coralie Fargeat	2025	A Substância	Thriller/Ficção científica	Não ganhou

Fonte: elaboração da autora

Quadro 2: Mulheres na direção de filmes indicados a “melhor filme” no Oscar

Nome	Ano da premiação	Filme	Gênero	Resultado da premiação
Randa Haines	1987	Filhos do Silêncio	Romance/Drama	Não ganhou
Penny Marshall	1991	Tempo de Despertar	Thriller/Drama	Não ganhou
Barbra Streisand	1992	O Príncipe das Marés	Romance/Drama	Não ganhou
Jane Campion	1994	O Piano	Romance/Thriller	Não ganhou
Sofia Coppola	2004	Encontros e Desencontros	Comédia/Romance	Não ganhou
Valerie Faris	2007	Pequena Miss Sunshine	Comédia/Drama	Não ganhou
Kathryn Bigelow	2010	Guerra ao Terror	Guerra/Ação	Ganhou
Lone Scherfig	2010	Educação	Drama	Não ganhou
Lisa Cholodenko	2011	Minhas Mães e Meu Pai	Comédia/Thriller	Não ganhou

Debra Granik	2011	Inverno da Alma	Thriller/Mistério	Não ganhou
Kathryn Bigelow	2013	A Hora Mais Escura	Ação/Thriller	Não ganhou
Ava DuVernay	2015	Selma: Uma Luta Pela Igualdade	Documentário/Drama	Não ganhou
Greta Gerwig	2018	Lady Bird: A Hora de Voar	Comédia/Drama	Não ganhou
Greta Gerwig	2020	Adoráveis Mulheres	Romance/Drama	Não ganhou
Emerald Fennell	2021	Bela Vingança	Thriller/Crime	Não ganhou
Chloé Zhao	2021	Nomadland	Drama	Ganhou
Jane Campion	2022	Ataque dos Cães	Faroeste/Thriller	Não ganhou
Siân Heder	2022	No Ritmo do Coração	Comédia/Musical	Ganhou
Sarah Polley	2023	Entre Mulheres	Thriller/Drama	Não ganhou
Justine Triet	2024	Anatomia de uma Queda	Thriller/Crime	Não ganhou
Greta Gerwig	2024	Barbie	Comédia/Fantasia	Não ganhou
Celine Song	2024	Vidas Passadas	Romance/Drama	Não ganhou
Coralie Fargeat	2025	A Substância	Thriller/Ficção científica	Não ganhou

Fonte: elaboração da autora

Nos mais de noventa anos da premiação, nove mulheres receberam um total de dez indicações ao prêmio de Melhor Direção – e apenas três ganharam: Kathryn Bigelow, por *Guerra ao Terror* (2008); Chloé Zhao, por *Nomadland* (2020); e Jane Campion, por *Ataque dos Cães* (2021) – tendo sido a única indicada duas vezes na história. Das nove diretoras indicadas, apenas uma não é branca e apenas uma concorreu ao prêmio de direção sem ser também autora do roteiro de seu filme. Nenhuma diretora negra foi indicada até agora.[42]

Em todas as edições do Oscar, vinte e três filmes dirigidos por mulheres disputaram a principal estatueta, de Melhor Filme. No entanto, até hoje, só três deles foram premiados. Em 2024, pela primeira vez na história, três dos dez longa-metragens indicados à principal categoria da cerimônia eram dirigidos por

[42] Informações retiradas do site Mulher no Cinema, disponível em: https://mulhernocinema.com/oscar/conheca-todas-as-mulheres-que-ja-foram-indicadas-ao-oscar-de-direcao/

mulheres, sendo esta a maior quantidade de indicações femininas em Melhor Filme no mesmo ano.

É preciso ressaltar que analisar e comparar as indicações e premiações de mulheres ao longo da história, tanto no Oscar quanto no Globo de Ouro, serve de termômetro quanto a recepção das obras lideradas por mulheres, e até mesmo quanto a presença feminina no cinema, mas não, necessariamente, dá alguma indicação quanto a qualidade ou êxito dessas obras. Não é porque poucas mulheres ganharam ou foram indicadas às premiações que suas obras sejam menos relevantes, menos bem feitas ou menos dignas de reconhecimento.

Desde sua fundação em 1927, ano em que foi realizada a primeira cerimônia do Oscar, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas já acumula mais de 10 mil membros. Para compor esse time é preciso ser convidado e, ainda, receber o apoio de pelo menos dois integrantes da organização, com exceção dos profissionais que já foram indicados ao Oscar – estes podem ser automaticamente considerados para participação. Os agentes que compõem a Academia são oriundos de diversas áreas do audiovisual, como atores, produtores, escritores, figurinistas, diretores, músicos, maquiadores e muito mais.

Na última década, a pressão para que a lista de membros da Academia se tornasse mais diversa – menos centrada em homens brancos estadunidenses – aumentou[43], resultando em algumas iniciativas para tornar o quadro de votantes mais heterogêneo e, mais recentemente, em medidas que visam até mesmo remodelar as produções de Hollywood, com novos critérios de diversidade[44] para que os filmes se tornem elegíveis a concorrer.

No Globo de Ouro, outra importante premiação do audiovisual global, a presença feminina não é tão diferente. Como mostram os quadros abaixo, apenas três mulheres ganharam o prêmio de Melhor Direção em mais de oitenta anos da disputa: Barbra Streisand, por *Yentl* (1983); Chloé Zhao, por *Nomadland* (2020); e Jane Campion, por *Ataque dos Cães* (2021). Para a definição de Melhor Filme, o Globo de Ouro divide os indicados em várias categorias. Ao longo da história, só

---

[43] Informações disponíveis em: https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/filmes/oscar-2024-como-funciona-e-quais-brasileiros-fazem-parte-da-academia,e850a58ee8151f960e5a06b10589e926l6mdoqhx.html?utm_source=clipboard

[44] Informações disponíveis em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/oscar-academia-define-requisitos-de-diversidade-para-candidatos-a-melhor-filme/. Acessado em: 23/09/2024.

dois filmes de diretoras venceram como melhor drama, e apenas quatro ganharam como comédia ou musical – incluindo *Lady Bird* (2017), de Gerwig.

Quadro 3: Mulheres indicadas a "melhor direção" no Globo de Ouro

Nome	Ano da premiação	Filme	Gênero	Resultado da premiação
Barbra Streisand	1984	Yentl	Musical/Drama	Ganhou
Barbra Streisand	1992	O Príncipe das Marés	Romance/Drama	Não ganhou
Jane Campion	1994	O Piano	Romance/Drama	Não ganhou
Sofia Coppola	2004	Encontros e desencontros	Drama/Comédia	Não ganhou
Kathryn Bigelow	2010	Guerra ao terror	Guerra/Drama	Não ganhou
Kathryn Bigelow	2013	A hora mais escura	Drama	Não ganhou
Ava DuVernay	2015	Selma: Uma Luta Pela Igualdade	Drama/Biografia	Não ganhou
Emerald Fennell	2021	Bela Vingança	Drama/Thriller	Não ganhou
Regina King	2021	Uma noite em Miami	Drama	Não ganhou
Chloé Zhao	2021	Nomadland	Drama	Ganhou
Jane Campion	2022	Ataque dos Cães	Drama/Faroeste	Ganhou
Maggie Gyllenhaal	2022	A Filha Perdida	Drama	Não ganhou
Greta Gerwig	2024	Barbie	Comédia/Fantasia	Não ganhou
Celine Song	2024	Vidas Passadas	Romance/Drama	Não ganhou
Coralie Fargeat	2025	A Substância	Thriller/Ficção científica	Não ganhou
Payal Kapadia	2025	Tudo Que Imaginamos Como Luz	Drama	Não ganhou

Fonte: elaboração da autora

Quadro 4: Mulheres na direção de filmes indicados a "melhor filme" no Globo de Ouro

Nome	Ano da premiação	Filme	Categoria	Resultado da premiação
Elaine May	1972	O Caçador de Dotes	Comédia ou Musical	Não ganhou
Barbra Streisand	1984	Yentl	Comédia ou Musical	Ganhou

Randa Haines	1987	Filhos do Silêncio	Drama	Não ganhou
Penny Marshall	1989	Big	Comédia ou Musical	Não ganhou
Barbra Streisand	1992	O Príncipe das Marés	Drama	Não ganhou
Jane Campion	1994	O Piano	Drama	Não ganhou
Nora Ephron	1994	Sintonia de Amor	Comédia ou Musical	Não ganhou
Sharon Maguire	2002	O Diário de Bridget Jones	Comédia ou Musical	Não ganhou
Vicky Jenson (com Andrew Adamson)	2002	Shrek	Comédia ou Musical	Não ganhou
Gurinder Chadha	2004	Driblando o Destino	Comédia ou Musical	Não ganhou
Sofia Coppola	2004	Encontros e Desencontros	Comédia ou Musical	Ganhou
Susan Stroman	2006	Os Produtores	Comédia ou Musical	Não ganhou
Valerie Faris (com Jonathan Dayton)	2007	Pequena Miss Sunshine	Comédia ou Musical	Não ganhou
Julie Taymor	2008	Across the Universe	Comédia ou Musical	Não ganhou
Phyllida Lloyd	2009	Mamma Mia!	Comédia ou Musical	Não ganhou
Kathryn Bigelow	2010	Guerra ao Terror	Drama	Não ganhou
Nancy Meyers	2010	Simplesmente Complicado	Comédia ou Musical	Não ganhou
Nora Ephron	2010	Julie & Julia	Comédia ou Musical	Não ganhou
Lisa Cholodenko	2011	Minhas Mães e Meu Pai	Comédia ou Musical	Ganhou
Kathryn Bigelow	2013	A Hora Mais Escura	Drama	Não ganhou
Ava DuVernay	2015	Selma: Uma Luta Pela Igualdade	Drama	Não ganhou
Greta Gerwig	2018	Lady Bird: A Hora de Voar	Comédia ou Musical	Ganhou
Chloé Zhao	2021	Nomadland	Drama	Ganhou
Emerald Fennell	2021	Bela Vingança	Drama	Não ganhou

Sia Furler	2021	Music	Comédia ou Musical	Não ganhou
Sian Heder	2022	No Ritmo do Coração	Drama	Não ganhou
Jane Campion	2022	Ataque dos Cães	Drama	Ganhou
Jane Campion	2022	Cyrano	Comédia ou Musical	Não ganhou
Justine Triet	2024	Anatomia de uma Queda	Drama	Não ganhou
Celine Song	2024	Vidas Passadas	Drama	Não ganhou
Greta Gerwig	2024	Barbie	Comédia ou Musical	Não ganhou
Coralie Fargeat	2025	A Substância	Comédia ou Musical	Não ganhou
Payal Kapadia	2025	Tudo Que Imaginamos Como Luz	Língua não inglesa	Não ganhou
Dana Ledoux Miller (com David Derrick Jr. e Jason Hand)	2025	Moana 2	Animação	Não ganhou
Maura Delpero	2025	Vermiglio	Língua não inglesa	Não ganhou

Fonte: Elaboração da autora

Ao fazer uma panorâmica dos desafios enfrentados por mulheres para alcançarem posições de liderança na indústria cinematográfica, e para receberem o devido reconhecimento por seus trabalhos, constata-se que outra dificuldade se impõe – uma vez que acessam esses espaços, as mulheres precisam se esforçar para se manterem neles.[45] Dados do *Center for the Study of Women in Television and Film*[46] ainda indicam que as carreiras de diretoras mulheres duram duas ou três décadas a menos que as carreiras de diretores homens, e elas são muito mais suscetíveis a dirigir um filme de um grande estúdio e não receberem outras propostas de trabalho depois. Assim como em outras esferas profissionais, pode ser que a divisão desigual dos papéis de maternidade e paternidade faça com que as mulheres tenham seu trabalho limitado pela necessidade de cuidar dos filhos, entre outros fatores.

[45] BERMAN, Eliza. *How Greta Gerwig Is Leading by Example*, 01/03/2018. Disponível em: https://time.com/5180697/how-greta-gerwig-is-leading-by-example/. Acessado em: 21/09/2024.
[46] Informações disponíveis em: https://www.nywift.org/status-of-women-in-the-industry/

No capítulo a seguir, a pesquisa vai se debruçar sobre elementos que conformam uma tradição da representação feminina no cinema, em especial no chamado Cinema de Mulheres. Antes, porém, serão feitas algumas considerações sobre as disputas que giram em torno do que significa ser mulher no contexto contemporâneo ocidental. Após verificar os desafios do cenário mercadológico para a entrada e manutenção de mulheres em posições de liderança no audiovisual, o estudo também parte para uma análise acerca dos desafios narrativos enfrentados, em especial os dilemas sobre o prazer no âmbito da experiência espectatorial.

Capítulo 2

A representação feminina na cultura de massa

Um dos principais objetivos desta dissertação é pensar a representação feminina no cinema e as iniciativas de mulheres por trás das câmeras, como no caso de Greta Gerwig. Refletir sobre os desafios narrativos enfrentados pelas mulheres no cinema estadunidense industrial torna viável que sejam feitas novas perguntas: como o cinema de mulheres, em especial o de Gerwig, se insere no contexto social de busca por emancipação feminina? O cinema de Gerwig é feminista ou apenas feminino? O cinema feminista é, realmente, contracinema? Como fazer cinema feminista e, simultaneamente, garantir que as mulheres tenham prazer na experiência espectatorial?

Levando em conta a já mencionada característica dos filmes de Gerwig em retratar temáticas relacionadas ao universo feminino, e o sucesso tanto de bilheteria quanto de crítica de suas obras, é possível afirmar que elas são bons objetos para analisar como anda a representação feminina no cinema contemporâneo. Além disso, os três longas que serão analisados adiante, *Lady Bird* (2017), *Adoráveis Mulheres* (2019) e *Barbie* (2023), ajudam a entender quais são as contribuições atuais no audiovisual para o pensamento crítico feminista na cultura de massa.

Existe uma estreita relação entre a formação da noção de cultura de massa e a história da busca por emancipação das mulheres nas produções culturais. "Sempre foram os homens, e não as mulheres, que tiveram o controle real sobre as produções da cultura de massa" (HUYSSEN, 1997, p. 65). A afirmação[47], feita pelo professor de literatura comparada Andreas Huyssen em *A cultura de massa enquanto mulher: o "outro" do modernismo,* é o ponto de partida deste capítulo, que pretende investigar aspectos da representação feminina no cinema ao longo da história – em especial, no cinema Hollywoodiano – além de refletir sobre o que consiste "ser mulher" e qual é o papel do cinema nessa percepção.

Para desenvolver o ensaio, Andreas Huyssen parte de uma questão que, conforme o autor, ganhou força durante o século XIX: o de a cultura de massa estar de algum modo mais associada ao feminino, enquanto a considerada "alta

[47] Huyssen introduz a questão a partir da obra Madame Bovary (1856), de Gustave Flaubert.

cultura" é uma prerrogativa masculina (HUYSSEN, 1997, p. 45). Para compreender tal linha argumentativa, é preciso discutir os significados dos termos "massa" e "cultura de massa". No raiar do século XX o temor das massas, propalado pelos intelectuais da época, se devia à percepção de uma "natureza fora de controle" (HUYSSEN, 1997, p.52), que não se sabia dominar – medos também associados a supostas características femininas. Já o termo "cultura de massas" vem impregnado de outros tipos de críticas, embora no final também seja associado à mulher. A "cultura de massa" é acusada de falta de crítica, de ser inautêntica, e não vir diretamente do "povo", por ser "imposta de cima para baixo" (HUYSSEN, 1997, p.46).

Documentos datados dessa época mostram como a cultura de massa era retratada pejorativamente como feminina, incluindo os folhetins seriados, revistas populares e best-sellers de ficção, com exceção das produções consideradas como parte de uma cultura da classe trabalhadora ou manifestações folclóricas mais antigas – que eram, talvez por razões conservadoras, mais valorizadas, e não recebiam essa associação direta com o feminino:

> Uma análise das revistas e dos jornais do período mostrará que as massas proletárias e pequeno-burguesas eram persistentemente descritas em termos de uma ameaça feminina. Imagens de uma turba raivosa e histérica, dos turbilhões de revolta e de revolução, do pântano da vida na grande cidade, da lama da massificação, da figura da prostituta ruiva nas barricadas – tudo isso permeia a escrita da mídia corrente, tanto quanto a dos ideólogos do final do XIX e início do século XX (HUYSSEN, 1997, p. 51).

É então que ocorre uma substituição do termo "cultura de massa" por "indústria cultural", para explicar que a cultura de massa moderna é administrada e imposta de cima para baixo, e que a ameaça que ela representa reside não nas massas, mas naqueles que comandam a indústria. Huyssen, apesar de valorizar essa atualização na terminologia, proposta por Adorno e Horkheimer (1947), argumenta que o termo "cultura de massa" carrega uma conotação de algo essencialmente feminino que acaba sendo desmanchado com essa correção, e que essa relação entre a cultura de massa e as mulheres ainda é "uma questão central para se compreender as determinações históricas e retóricas da dicotomia modernismo/cultura de massa" (HUYSSEN, 1997, p. 46).

De acordo com Huyssen, esse medo das massas, que também é sempre o medo da mulher, começou a ser destrinchado com o surgimento das críticas ambientalistas ao capitalismo industrial, e também das críticas feministas ao patriarcado burguês, que passaram a demonstrar como havia uma relação, ainda que difícil de enxergar à primeira vista, entre o modernismo e o mito da modernização (HUYSSEN, 1997). Outro ponto importante levantado pelo autor é o fato de que, para afirmar que a cultura de massa estava relacionada ao feminino, era preciso manter as mulheres longe da alta cultura. Huyssen declara que "a atribuição universalizante de feminilidade à cultura de massa sempre dependeu da exclusão real das mulheres da alta cultura e de suas instituições" (HUYSSEN, 1997, p. 65).

Huyssen ainda destaca a crítica feminista ao denunciar que as produções da indústria cultural sempre foram, na verdade, sexistas, contrariando o pensamento vigente. "Após a crítica feminista do sexismo existente em vários níveis na televisão, em Hollywood, na publicidade e no rock and roll, a tentação da velha retórica [a associação deliberada da cultura de massa com o feminino] simplesmente não funciona mais" (HUYSSEN, 1997 p. 65). No entanto, o autor conclui o texto argumentando que as realidades mudaram, e que a exclusão das mulheres da alta cultura é coisa do passado. Mas, será que é mesmo?

Como visto até aqui, durante boa parte da história da humanidade, as mulheres foram representadas por homens, e também foram privadas da alta cultura. Então, qual é o custo de as mulheres não contarem suas próprias histórias? Não há pretensão de responder a tal questionamento no presente trabalho, mas discutir sobre os "significados culturais" (HALL, 2013) atribuídos ao gênero na indústria cultural, com ênfase no cinema estadunidense. Para tanto, serão consultadas autoras relevantes na teoria do cinema e na crítica cinematográfica. Antes disso, pretende-se refletir sobre a categoria "mulher" e fazer algumas delimitações para a pesquisa.

2.1 Considerações sobre o que é ser mulher

Para refletir sobre representação feminina, e sobre a relação entre mulheres na frente e por trás das câmeras, primeiro é preciso delimitar o que este trabalho vai considerar como mulher e, não apenas isso, mas também começar a

demonstrar como o cinema constrói socialmente o que é ser mulher. No artigo *Tecnologia de gênero,* Teresa de Lauretis (1987) pontua que, nos anos 60 e 70, o conceito de gênero como diferença sexual era amplamente usado e difundido, promovendo a criação de espaços sociais pautados pela divisão sexual (ou espaços gendrados, como ela chama), como, por exemplo, núcleos de mulheres dentro das universidades, mídias feministas e coletivos femininos em geral.

No entanto, Lauretis (1987) aponta que essa definição de gênero como diferença sexual – ou seja, a equiparação de sexo a gênero – acabou se tornando, de acordo com ela, uma limitação para o pensamento feminista. Para a autora, a diferença sexual que se subentende com esta definição de gênero se torna, em última instância, uma diferença relacional da mulher em comparação ao homem. Nesse sentido, para ela, se o feminismo se pautar nesta conceituação, tenderá a ficar preso aos termos do próprio patriarcado[48].

Lauretis advoga, então, a favor do que seria uma interseccionalidade necessária para a análise dos sujeitos – antes mesmo de o termo interseccionalidade ser criado[49] – e levanta a importância da observação de recortes de raça e classe, para que os sujeitos sejam encarados como são, múltiplos e contraditórios:

> (...) desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1987, p. 208).

Nesse contexto, Lauretis conceitua gênero como a representação de uma relação de pertencimento a uma classe[50], um grupo ou uma categoria. Portanto, gênero, para a teórica, não diz respeito unicamente aos indivíduos sozinhos, mas, ao contrário, representa os indivíduos por meio de coletividades. Ao partir dessa premissa, Lauretis adverte que seria um grande desafio tentar, durante uma teorização sobre gênero, adotar uma postura internacionalista, e até universal, já

---

[48] Para Teresa de Lauretis, o patriarcado é um sistema que atribui papéis a homens e mulheres com base em construções sociais e diferenças biológicas.
[49] Conceito criado em 1989 por Kimberlé Crenshaw, poucos anos após a publicação de *Tecnologia de Gênero* de Teresa de Lauretis, para explicar que há um cruzamento entre diferentes fatores sociais, que se reforçam mutuamente e determinam os níveis de opressão dos sujeitos.
[50] A autora explica que não está se referindo à acepção cunhada por Karl Marx de classe(s) social(ais).

que o próprio termo "gênero" não possui o mesmo significado entre diferentes países, especialmente no que diz respeito à relação entre este e a sexualidade. Porém, pouco mais adiante, ela indica um ponto em comum entre as diferentes sociedades e culturas, sobre a conceituação de gênero.

> As concepções culturais de masculino e feminino, como duas categoriais complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade (LAURETIS, 1987, p. 211).

Ao explicar que gênero não é uma condição natural, e sim a representação dos indivíduos a partir de uma relação social, Lauretis reforça sua ideia de que gênero é uma experiência[51] e, portanto, uma tecnologia. Para Lauretis, a condição da existência da teoria feminista é se apoiar na contradição de que "as mulheres se situam tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação" (LAURETIS, 1987, p. 218).

A autora demonstra que a crítica de cinema feminista já vinha abordando a questão da sexualização feminina "num arcabouço conceitual que, embora não derivado de Foucault, não lhe é totalmente estranho" (LAURETIS, 1987, p. 220). Tomando o pensamento foucaultiano de que o poder é um produtor de significados, valores, conhecimentos e práticas, não cabendo ser considerado nem positivo nem negativo, Lauretis levanta, em paralelo, o pensamento de Wendy Hollway (1984), argumentando que, desse modo, Foucault acaba não explicando o porquê de os sujeitos se constituírem a partir das verdades que estão em voga, e não outras.

Ou seja, segundo Lauretis, o pensamento foucaultiano não dá conta de elucidar que há algo de arbitrário no poder. Para Hollway, em seus esforços para reformular o conceito de Foucault, "o poder é o que motiva (não necessariamente de modo consciente ou racional) os 'investimentos' feitos pelas pessoas nas

[51] Segundo Lauretis (1987), a subjetividade é determinada pela experiência, ou seja, pela intersecção entre a semiótica do "mundo externo" com o "mundo interno". Para ela, a experiência é o engajamento do sujeito na realidade social.

posições discursivas" (LAURETIS, 1987, p. 225). Nesse sentido, Lauretis demonstra como existe um certo "investimento" dos sujeitos para se posicionarem favoravelmente num determinado discurso sobre sexualidade, diante de um cenário em que há vários discursos diferentes competindo entre si.

Lauretis sugere, então, que a reconceitualização de poder feita por Hollway é uma tentativa interessante de fazer o agenciamento (e não a escolha) ser percebido pelos sujeitos, especialmente, de acordo com ela, aqueles que tenham sido considerados "vítimas" da opressão social. Isso explicaria o que leva mulheres a tomarem posições diferentes quanto ao gênero e a práticas e identidades sexuais, e também como outras dimensões importantes como classe, raça e idade perpassam a dimensão do gênero nessa tomada de posição.

Apesar de demonstrar uma concordância parcial com este pensamento de Hollway, Lauretis procura avançar um pouco mais ao argumentar que, para pensar o gênero de outra forma e para (re)construí-lo, é necessário um afastamento do referencial androcêntrico. É então que ela recorre ao pensamento de Wittig (1980), que

> recupera o sentido da opressividade do poder enquanto imbricada nos conhecimentos institucionalmente controlados, um sentido que de certa forma se perdeu quando a ênfase passou a ser colocada na concepção foucaultiana do poder como produtivo, e consequentemente como positivo (LAURETIS, 1987, p. 228).

Com isso, é preciso diferenciar quais são os possíveis efeitos positivos e negativos dos valores produzidos dentro de um contexto de poder. Para Lauretis, o cinema, a narrativa e a teoria já são, em si, tecnologias de gênero. No cinema, inclusive, ela indica que a intencionalidade da tecnologia é virtualmente colocada em primeiro plano na tela. Ela reivindica, então, que o gênero é uma questão radical para a teoria feminista.

> (...) a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e 'implantar' representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao

> nível 'local' de resistência, na subjetividade e na auto-representação (LAURETIS, 1987, p. 228).

Em outras palavras, Lauretis demonstra que o gênero não é algo natural ou pré-determinado, mas sim uma construção social influenciada por diferentes tecnologias – como o cinema – e discursos institucionais – como teorias acadêmicas – que têm a capacidade de moldar e disseminar representações. Essas representações são amplamente aceitas e promovidas pela sociedade dominante, que estabelece normas e expectativas sobre como homens e mulheres devem ser e se comportar.

No entanto, a autora indica que existem também termos e conceitos alternativos, fora dos discursos hegemônicos – ou seja, das ideias dominantes –, que desafiam as normas estabelecidas. Esses termos emergem nas margens, através do que ela chama de práticas micropolíticas e resistências locais, que oferecem novas maneiras de pensar e vivenciar o gênero. Partindo disso já é possível vislumbrar qual é a importância de, no cinema, mulheres e homens ocuparem posições de destaque sem disparidade, para que mais discursos, com perspectivas diferentes entre si, tenham espaço nas telas, a fim de reduzir a possibilidade de cristalização de estereótipos.

Assim, a construção do gênero não é um processo unidimensional, mas sim um campo de luta e negociação, onde as representações dominantes competem com alternativas que surgem das margens da sociedade. Portanto, o feminismo, para Lauretis, reside justamente nos pontos cegos, nas entrelinhas, nas brechas, ou, usando o termo que ela própria toma emprestado da teoria cinematográfica, nos "space-offs"[52] – "o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível" (LAURETIS, 1987, p. 238). Aqui, argumenta-se que o cinema de Greta Gerwig pode ser considerado um passo importante na empreitada de desafiar as normas de gênero estabelecidas, atuando como um discurso que não necessariamente surge das margens, mas que consegue estabelecer negociações dentro da indústria.

Partindo da problematização da equiparação de sexo a gênero, bem como levando em consideração a importância de outros fatores sociais, econômicos e

[52] Lauretis sublinha como o cinema de vanguarda mostrou que os "space-offs" incluem não apenas o que não está visível no quadro ou na sucessão de imagens apreendidas pela câmera, mas também o próprio espectador, que recebe a imagem e a (re)constrói e (re)produz.

políticos na realização de análises discursivas, Lauretis aponta que se torna ainda mais urgente que a teoria feminista continue a criticar de forma radical os discursos dominantes com o surgimento de um suposto pós-feminismo, inclusive, e talvez principalmente, quando este busca eliminar completamente a diferença sexual (LAURETIS, 1987). Ela questiona a quem interessa a erosão das diferenças sexuais, argumentando que essa empreitada acaba por universalizar a categoria mulher, preservando os estereótipos de feminilidade.

> Esse tipo de desconstrução do sujeito é efetivamente uma maneira de reter as mulheres na feminilidade (Mulher) e de reposicionar a subjetividade feminina dentro do sujeito masculino, seja lá como for definido. Além disso, impede a entrada do sujeito social emergente a que esses discursos dizem tentar se dirigir, um sujeito constituído por meio de uma multiplicidade de diferenças na heterogeneidade discursiva e material. Novamente, então, reescrevo: se a desconstrução do gênero inevitavelmente causa a (re)construção, a pergunta é, em que termos e no interesse de quem está sendo feita essa des-reconstrução? (LAURETIS, 1987, p. 236).

Outra teórica que tece críticas à categoria mulher como um suposto sujeito universal é a filósofa Judith Butler (1990/2016), porém de forma bastante distinta. No artigo *Crítica à categoria universal de "mulher": por uma articulação entre feminismo e Psicanálise,* as autoras Flavia Bonfim e Rosa Schechter (2021) discutem a crítica de Butler sobre esse sujeito universal que o feminismo, dissociando a temática do gênero das questões raciais, de classe e étnicas, almejaria representar. O texto destaca o feminismo negro como um analisador dos impasses do discurso universalizante no interior do movimento feminista. Ao relacionar a produção teórica do psicanalista Jacques Lacan (1972-73/1985) com a produção de Butler, o artigo conclui que há uma precariedade na identidade "mulher" – conclusão que, nesta pesquisa, tenta-se problematizar. A partir dos levantamentos feitos, as autoras afirmam que não é possível apreender as mulheres coletivamente:

> A mulher não possui um traço identificatório que possa se apoiar e lhe indicar como ser mulher ou o que é uma mulher. Não existe um significante que forneça um suporte ao ser feminino – o que implica que cada mulher precisa se inventar. As mulheres não podem ser localizadas em um conjunto fechado, pois permanecem em sua infinitude. Elas devem ser tomadas uma a uma (BONFIM E SCHECHTER, 2021, p. 4).

Para Bonfim e Schechter (2021), as diferenças entre as mulheres, ao redor do mundo, são muito superiores a supostas semelhanças que possam nomear uma experiência feminina em comum, compartilhada. Nesse sentido, as ferramentas disponibilizadas pela cultura, os significantes e predicativos – ou o que Lauretis chamaria de tecnologias – são, para elas, insuficientes para nomear e definir o que é ser mulher. Elas contextualizam que a categoria "mulher" foi extremamente importante no curso da história ocidental para que o movimento feminista pudesse demarcar posições, sublinhar desigualdades e demandar direitos. Porém, baseadas em Butler (1990/2016), elas desaprovam a permanência dessa concordância.

Diferentes correntes do feminismo surgiram ao longo do tempo na tentativa de explicar os desafios enfrentados pelas mulheres e de propor soluções para essas questões. As teorias do feminismo pós-moderno estão especialmente focadas nas particularidades individuais das mulheres e nas formas como essas diferenças se manifestam (MARTINEZ, 2019). É inegável que as mulheres constituem metade da população global[53] e que existem diferenças significativas entre elas, sejam culturais, geográficas, étnicas, financeiras, ou em diversos outros aspectos. No entanto, o movimento feminista começa quando as mulheres se reconhecem como uma categoria política, assentada pelas semelhanças que seus membros compartilham, incluindo demandas e preocupações em comum (LERNER, 2020). É somente a partir dessas preocupações compartilhadas que é possível estabelecer uma organização política eficaz e, consequentemente, fundar um movimento coerente. Há uma diferença entre situar as particularidades de cada mulher dentro da categoria mulher, e querer anular a categoria mulher porque essas particularidades existem.

Antes de questionar a universalização da categoria mulher, Butler centraliza suas críticas ao que ela chama de modelo binário de sexo e gênero, muito mais do que na necessidade de uma interseccionalidade. Butler argumenta que a natureza em si é uma construção discursiva, e que o sexo não é uma plataforma neutra prévia às construções sociais. Ela alega que "talvez o próprio construto chamado 'sexo' seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a

[53] Dado da ONU disponível em: https://news.un.org/pt/story/2022/10/1804287#:~:text=Prote%C3%A7%C3%A3o%20e%20equidade%20para%20as,composta%20por%20mulheres%20e%20meninas. Consultado em 24/06/2024.

rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula" (BUTLER, 2003, p. 25).

Portanto, Butler argumenta que a ideia de gênero acaba por esconder o fato de que o próprio sexo é construído. Com isso, ela sugere que é preciso reformular o conceito de gênero e até mesmo adotar uma nova abordagem feminista. Enquanto as feministas vinham argumentando que as pessoas do sexo feminino enfrentam tratamentos distintos devido ao seu sexo, mesmo que em diferentes contextos sociais (LERNER, 2020), Butler questiona o próprio conceito de sexo e desafia qualquer definição fixa, acreditando que essa abertura poderia ser mais libertadora para as mulheres — seja lá o que ser mulher signifique, já que ela prefere não delimitar.

Quando se afirma que o conceito de mulher não existe e que cada uma deve criar sua própria identidade, na verdade pode-se entender que o que se diz é que a categoria mulher opera apenas na superfície das representações sociais – "mulher" vira uma fantasia. As perguntas que devem ser feitas são: Será mesmo que um conceito universal de mulher reitera normas de gênero? Não seria a individualização da categoria mulher muito mais propensa a reforçar normas de gênero e operar através de uma lógica de mercado, em que cada indivíduo acredita ter poder de escolha, quando na verdade não tem?

Ao pensar a representação feminina, Bonfim e Schechter (2021) sintetizam o problema proposto por Butler como a inexistência do sujeito que o feminismo quer representar. Contudo, como se pretende demonstrar aqui, constatar que existe uma materialidade que configura o que é ser mulher não é o mesmo que "essencializar o sujeito possível de ser representado pelo feminismo" (BONFIM; SCHECHTER, 2021, p. 8). É perfeitamente possível e, talvez, até mais interessante, tomar os sujeitos – as mulheres – em suas individualidades, e, ao mesmo tempo, reconhecer o que todas possuem em comum.

Para a filósofa existencialista Simone de Beauvoir (1960), a fisiologia humana, por si só, é incapaz de criar valores sobre um indivíduo. São as leis, os tabus e a cultura que cercam esse indivíduo que irão definir quem ele é (BEAUVOIR, 1960). Desse modo, Beauvoir propõe uma reflexão sobre o que define o ser mulher. A célebre frase "não se nasce mulher, torna-se", quando analisada separadamente, pode ser alvo das mais diversas interpretações. Entretanto, quando colocada como lente de toda a obra do *Segundo Sexo*, leva à

direção do entendimento de que, pela possibilidade de gestar e dar continuidade à espécie, a mulher foi condicionada a se comportar sempre como secundária em relação ao homem.

Simone de Beauvoir afirma que existe uma ligação entre a posição de subalternidade que a mulher ocupa e a dificuldade que se sobrepõe sobre a fêmea humana em transcender, ou em encontrar um sentido capaz de justificar a vida, porque a tarefa de dar continuidade à espécie se tornou, através das convenções sociais, um impeditivo para isso (BEAUVOIR, 1960). Logo, a possibilidade de inventar novos contextos, por meio da arte, foi comprometida por esses padrões.

Gerda Lerner, historiadora norte-americana, também indica que, ao longo da história, as mulheres foram excluídas da construção do pensamento abstrato, e que o custo social dessa exclusão nunca foi calculado. Para Lerner, as barreiras impostas às mulheres ao exercício de pensar, imaginar e criar podem ser encaradas como uma forma de estupro da mente: “Agora também sabemos que participamos, ainda que contra nossa vontade, do estupro de nossa mente. Mulheres criativas, escritoras e artistas, lutaram de maneira semelhante contra uma realidade distorcida” (LERNER, 2020, p. 281). A historiadora anuncia que, talvez por causa desse contexto, as obras produzidas por mulheres costumam insurgir contra a tradição cultural masculina, com temas que vão desde críticas às narrativas míticas judaico-cristãs até aos contos de fadas, que resistiram ao longo do tempo com a transmissão de costumes folclóricos.

Se por um lado é válido ponderar que a política do feminismo é uma produção discursiva que constitui as próprias mulheres, e de que modo isso vem sendo feito, por outro é importante sublinhar, como indicado por Lauretis (1987), que, contraditoriamente, a dissolução de uma categorização da mulher acaba por mantê-las muito mais dentro dos limites da feminilidade. O gênero, sob uma perspectiva histórica, é sinônimo de opressão para as mulheres e, portanto, deve ser abolido (LERNER, 2020).

Em todo o mundo, o gênero se faz presente, mesmo que de formas distintas, visto que interseções culturais, raciais, étnicas e regionais não devem ser ignoradas. Entender isso é fundamental para que se alimente uma consciência feminista, pautada na materialidade. “O reconhecimento de uma injustiça se torna político quando as mulheres percebem que essa injustiça é compartilhada com

outras. Para remediar essa injustiça coletiva, as mulheres se organizam na vida política, econômica e social" (LERNER, 2020, p. 395).

2.2 A busca por um cinema de mulheres e para mulheres

Marina Cavalcanti Tedesco (2014) identifica três grandes tendências nas reflexões feministas sobre o cinema e o audiovisual: a primeira é a de um binarismo pouco complexificado, que indica o olhar/componente ativo sempre como masculino, e o que é olhado/componente passivo sempre como feminino – dicotomia que começa, segundo ela, com o ensaio *Prazer visual e cinema narrativo,* de Laura Mulvey (1970), que abordaremos na sequência; a segunda tendência nas pesquisas, segundo Tedesco, é a de que há uma concentração de estudos sobre as representações da mulher no cinema clássico hollywoodiano, pois, para Tedesco, mesmo com o surgimento de investigações sobre outras cinematografias, e também sobre os períodos moderno e contemporâneo, "é inegável que o período clássico de Hollywood continua sendo um objeto privilegiado para este tipo de estudo" (TEDESCO, 2014, p. 119); a terceira tendência indicada pela pesquisadora é de que muitas análises sobre a representação da mulher estão baseadas em visões estereotipadas, supondo que as mensagens são significativas por si sós e serão recebidas da mesma forma pelo público, independentemente de variáveis importantes, como gênero, classe, raça, sexualidade, geração, etc. Ela conclui, então, que nenhuma das três tendências privilegia a técnica.

Ao resolver analisar as diversas técnicas empregadas na direção de fotografia no cinema mexicano clássico industrial, a autora indica como, de 1910 em diante, Hollywood se tornou não apenas um exportador de filmes para serem exibidos nos mercados nacionais, mas também um exportador de técnicas que viriam a ser adotadas na produção de filmes ao redor do mundo. Com isso, surge, então, uma prescrição sobre quais seriam as formas corretas para os diretores de fotografia construírem as imagens dos atores e atrizes, pois a iluminação foi codificada e sistematizada muito em função dos seus gêneros (TEDESCO, 2014).

De acordo com a pesquisadora, os diretores de fotografia hollywoodianos visavam privilegiar a juventude e beleza das atrizes, enquanto para os atores o objetivo principal era capturar o caráter de cada um de seus personagens. Havia,

por exemplo, uma proibição de projetar sombras sobre as faces femininas. Isso, notadamente, tem relação com as definições de feminilidade e masculinidade da época. Logo, as diretrizes estéticas não tinham o objetivo apenas de tornar as silhuetas de corpos diferentes mais harmônicas e aprazíveis, mas, para além disso, pretendiam passar uma mensagem clara sobre o que era socialmente esperado de mulheres e homens:

> As prescrições para fotografar a mulher de forma 'correta', portanto, não orientavam o diretor de fotografia a construir uma imagem suave, delicada, sem sombras densas e grandes contrastes apenas para que a pele de seus corpos e, em especial, rostos, ficasse para sempre jovem e livre de eventuais imperfeições. Elas pretendiam, também, construir uma visualidade em consonância com o ideal de feminilidade vigente, segundo o qual as mulheres – ou ao menos as 'boas' mulheres, as mulheres 'de verdade' – seriam frágeis, débeis, dependentes, emotivas e puras por natureza (TEDESCO, 2014, p. 126).

Olhando os filmes de Greta Gerwig, é possível perceber como a técnica cinematográfica é empregada em prol da valorização dos aspectos psicológicos e emocionais de suas personagens. Em termos de direção de fotografia, há uma preocupação em mostrar, através dos enquadramentos, os anseios das personagens, com muitos primeiros planos e primeiríssimos planos, especialmente em cenas sem diálogo, em um esforço para capturar algo de subjetivo, que escapa ao campo das palavras, e que domina a mente das mulheres em cena. Como será mostrado mais adiante, no filme *Barbie* (2023), há um contraste visual bem marcado, de forma proposital, quando a boneca chega ao mundo real. Se antes a câmera privilegia mostrar os rostos das bonecas, felizes em seu universo cor-de-rosa, além dos detalhes inusitados que tornam esse universo especial e único, ao chegar no mundo real, logo nas primeiras cenas, a diretora inclui alguns enquadramentos mais direcionados ao corpo da boneca, com destaque para sua roupa justa e pouco modesta, justamente para indicar que, nesse novo mundo, as coisas são diferentes. As mulheres não são apenas seres realizados ou com aspirações que devem ser consideradas. Elas também são corpos que se movem.

Ainda pensando em técnica, as estratégias empregadas por Gerwig para a construção narrativa de seus filmes é o que mais interessa nesta pesquisa. Em diversas entrevistas ela declarou que gosta de filmar vários takes de uma mesma

cena, pois acredita que essa é uma forma de dar mais naturalidade e ritmo aos seus filmes. Em todos os três aqui analisados, nota-se como Gerwig incorpora os elementos do mumblecore em sua assinatura como diretora. Um de seus principais métodos consiste em privilegiar os diálogos. Gerwig se dedica a coreografar cacofonias, a desenhar, tanto no roteiro quanto na direção, a sobreposição de falas entre seus personagens, além da incorporação de monólogos importantes em momentos de virada de trama.

Em *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, Laura Mulvey (1983) busca entender o modo pelo qual o cinema se apropria da interpretação socialmente estabelecida da diferenciação sexual entre homens e mulheres, e como isso reforça o encantamento pelo cinema, algo que ela se refere como "magia". Para isso, ela faz um levantamento do que tem sido o cinema até o momento em que escreve o artigo, na década de 70, como essa "magia" audiovisual operou no passado, e em paralelo, propõe uma teoria e uma prática para agir na contramão deste cinema antigo. Nesse sentido, ela toma a psicanálise como instrumento para mostrar que o inconsciente coletivo da sociedade patriarcal moldou o cinema como o conhecemos.

Segundo Mulvey, no inconsciente coletivo de uma sociedade patriarcal, a mulher, castrada, está presa à posição de portadora de significado, e não de produtora de significado. O inconsciente, nesse sentido, é estruturado como linguagem, e o cinema como um sistema de representação avançado.

A partir da década de 60, o cinema deixou de ser um sistema monolítico, baseado em grandes investimentos de capital, como exemplificado por Hollywood entre as décadas de 30 e 50. Com os avanços tecnológicos, Mulvey indica que as produções cinematográficas passaram a poder ser tanto capitalistas, quanto artesanais. A diferenciação estabelecida por Mulvey de cinema dominante e cinema alternativo, ou de transição – como ela conceitua – reside não apenas em aspectos discursivos, mas, especialmente, em aspectos técnicos que ajudam a produzir as narrativas.

Para a autora, a magia do cinema dominante e hollywoodiano é resultado de uma habilidosa manipulação do prazer visual. O objetivo de seu artigo é, de fato, propor a destruição do prazer e "abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção" (MULVEY, 1983, p. 440) para, segundo ela, conceber uma nova linguagem do desejo.

Utilizando elementos da teoria psicanalítica, Mulvey (1983) entende que o cinema se torna um espaço propício para o voyeurismo: com a luz na tela e a sala escura, o espectador parece espionar um momento privado. Ao mesmo tempo, o cinema desenvolve a escopofilia em seu aspecto narcisista. O prazer em situar alguém como objeto de estímulo sexual através do olhar também pode provocar identificação com a imagem vista e, sendo assim, a constituição de um ego, a partir da tensão entre as pulsões do instinto e da autopreservação. Para Mulvey, o prazer e o desprazer oferecidos pelo cinema narrativo tradicional dizem respeito, por um lado, ao instinto escopofílico dos sujeitos espectadores, ou seja, o prazer em considerar o sujeito olhado como um objeto erótico, e, por outro lado, a libido do ego, a partir dos processos de identificação dos espectadores com os personagens na tela.

Nos filmes musicais, Mulvey explica, as cenas de canto e dança quebram a fluidez da trama ao romperem com a verossimilhança da narrativa – como ocorre nos números musicais do personagem Ken (Ryan Gosling) em *Barbie* (2023). Nesse caso, uma personagem feminina cantando e dançando em cima de um palco, interpretando uma artista, faz com que os espectadores do filme e os personagens masculinos que assistem o espetáculo na cena continuem unificados, o que não rompe com a verossimilhança.

Mulvey argumenta, a partir de um entrelaçamento da teoria psicanalítica com a teoria cinematográfica, que "enquanto representação, a mulher significa castração, produzindo mecanismos voyeuristas ou fetichistas para esconder sua ameaça [ao homem ou sujeito masculino]" (MULVEY, 1983, p. 452). Ao diferenciar o cinema de outras formas de espetáculo, como por exemplo um show de striptease, Mulvey explica que o cinema, em seu potencial voyeurista, delimita de que forma a mulher deve ser olhada pelo espectador. Ela aponta que "os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo" (MULVEY, 1983, p. 452).

A pesquisadora escreve este artigo com o objetivo de propor, justamente, que esse aspecto instrumentalista do cinema dominante a partir do desejo seja desafiado. Com isso, ela indica o caminho pelo qual essa ruptura pode começar a emergir. Segundo a especialista, existem três séries de olhares diferentes associados com o cinema, sendo eles o olhar da câmera que registra as cenas, o da plateia que assiste ao produto final e o dos personagens dentro da ilusão da tela. A

instrumentalização do desejo ocorre, no cinema, quando o olhar da câmera e o olhar da plateia são ignorados – ou dispensados – em uma obra, fazendo com que o público apenas veja o filme pelo olhar dos personagens da tela, enquanto se identificam com eles, sem a perspectiva crítica de uma plateia afastada e a dimensão de que a narrativa audiovisual é criada pelo recorte da lente de uma câmera.

Sendo assim, uma possível saída para o cinema dominante, e o que caracteriza o cinema alternativo, é, para Mulvey, a liberação do olhar da câmera e a liberação do olhar da plateia em um filme. Ela enfatiza que isso torna viável a destruição da satisfação, do prazer e da tranquilidade na experiência de assistir um filme, evidenciando o quanto a obra observada dependeu de mecanismos voyeristas ativos/passivos para existir:

> O primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema (já levada a cabo por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvidas de que isso destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do 'convidado invisível', e ilumina o fato do quanto o cinema dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivos (MULVEY, 1983, p. 453).

Na introdução de um livro escrito quarenta anos após a publicação de *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, Laura Mulvey (2015) sublinha como tanto a forma quanto o conteúdo das histórias narradas por homens passaram a ser desafiados por diversos pontos de vista, e não mais apenas pelas mulheres, mas também pelos ativistas das causas racial e homossexual.

Mulvey faz uma revisão sobre o desenvolvimento do pensamento feminista nos anos 70, e aponta que, naquele período, a teoria feminista, tanto no cinema quanto além dele, se associou às influências de Freud e o uso da psicanálise para construir uma crítica ao patriarcado. As ideias de Freud sobre sexo foram ferramentas muito importantes num momento, segundo a autora, em que as feministas buscavam entender as origens da opressão das mulheres, fazendo questões sobre sexualidade e gênero se tornarem cada vez mais relevantes. A teoria psicanalítica se tornou útil para as feministas da década de 70

ao prover vocabulário e conceitos que possibilitaram uma primeira articulação sobre o lugar da sexualidade no movimento de liberação das mulheres.

2.3 O dilema do prazer no cinema feminista

Nos fins da década de 70, as produções cinematográficas consideradas feministas tendiam a enfatizar uma dicotomia entre duas preocupações do movimento de mulheres que, naquele momento, pareciam divergir: por um lado uma documentação ou conscientização de expressões femininas na busca por uma "imagem positiva" das mulheres, e, por outro, um trabalho formal e rigoroso de análise da mídia e do aparato cinematográfico em si, com o objetivo de investigar e desmistificar os códigos ideológicos contidos nas formas vigentes de representação (LAURETIS, 1985).

Teresa de Lauretis aponta que Laura Mulvey estabelece dois momentos da cultura cinematográfica feminista. Primeiro, ela afirma, houve um período marcado pelo esforço por uma mudança no conteúdo da representação cinematográfica de mulheres, com um grande empenho no sentido de apresentar imagens mais realistas, de mulheres falando sobre suas experiências da vida real. Isto foi seguido por um segundo momento, em que a preocupação com a linguagem da representação como tal tornou-se predominante, com destaque para um "fascínio pelo processo cinematográfico" em si, que teria levado cineastas e críticos a desenvolverem um interesse pelos princípios estéticos da tradição do cinema de vanguarda (MULVEY, 1979 apud LAURETIS, 1985). Com isso, a partir da década de 70, tanto o cinema de vanguarda quanto o feminismo – inserido nas discussões sobre política da imagem, ou sobre as dimensões políticas e estéticas da ilusão e da expressão –, se voltaram para debates teóricos que já estavam em curso em áreas como a da linguagem, semiótica e psicanálise.

Assim, de acordo com Lauretis (1985), argumentou-se que, para contrariar a estética do realismo, que estava comprometida com a ideologia burguesa, bem como com o cinema de Hollywood, as cineastas de vanguarda e feministas deveriam assumir uma postura de oposição contra o "ilusionismo" narrativo e a favor do formalismo. A suposição era de que, colocando em primeiro plano o próprio processo cinematográfico, privilegiando o significante, necessariamente haveria uma perturbação da unidade estética e, com isso, a atenção do espectador

seria forçada a se direcionar mais para os meios de produção de sentido do que para a narrativa construída por si só.

Para Lauretis (1985), ao propor a destruição do prazer visual no cinema, Mulvey aclama a tradição estabelecida, embora radical, da vanguarda cinematográfica de esquerda que remonta a nomes como Eisenstein, Vertov, Méliès e Godard, além da tradição do cinema de vanguarda americano. São fundamentais, para o feminismo, todas as questões que envolvem identificação, autodefinição e a própria possibilidade de se imaginar como sujeito nos discursos, já que as mulheres passaram o que foi um período de tempo considerável sem poder se auto representarem enquanto sujeitos, com imagens e subjetividades sobre o contexto feminino que não foram criadas, moldadas e enquadradas por elas próprias (LAURETIS, 1985).

No entanto, de acordo com Lauretis, delimitar que existe uma estética, um olhar e um som do cinema feminino, ou uma linguagem do cinema de mulheres, é o mesmo que aceitar que há uma certa definição de arte, cinema e cultura. Ou seja, como indica a pesquisadora, ao contrário do que se poderia supor, essa demarcação de uma estética feminina acaba fortalecendo e legitimando o que ela chama de agendas ocultas da cultura, que na verdade deveriam ser mudadas.

Tomando emprestada uma das mais célebres frases da pensadora Audre Lorde, "as ferramentas do senhor não vão derrubar a Casa Grande"[54], Lauretis ainda esclarece que isso não quer dizer que deva-se dispensar análises e experimentações rigorosas sobre os processos formais de produção de significado, incluindo a produção de narrativa, o prazer visual e as posições dos sujeitos, mas sim que a teoria feminista deveria, na verdade, empenhar-se na redefinição de conceitos estéticos e do conhecimento formal, assim como o cinema feminino tem se empenhado na transformação da visão. De igual modo, a tarefa dos teóricos de cinema é se aventurarem na arriscada empreitada de redefinir a estética e o conhecimento formal.

Lauretis (1985) traz o exemplo do filme *Jeanne Dielman* (1975), de Chantal Akerman, que aborda a rotina e as atividades diárias extremamente comuns de uma dona-de-casa. Segundo a autora, o filme constrói um quadro da experiência feminina que parece inquestionavelmente real. O alcance desse feito só é possível, segundo Lauretis, pelo fato de que a diretora, Akerman, encara o

[54] Presente no livro *Irmã Outsider: Ensaios e Conferências*.

espectador como feminino, mas não apenas pelo conteúdo da obra, e sim, necessariamente, pela forma como o conteúdo é mostrado na tela. Não se trata meramente de uma intenção autoral, como destaca Lauretis, mas de duas lógicas que atuam no filme: personagem e diretor, imagem e câmera, permanecem em posições distintas, mas interativas e mutuamente interdependentes.

O olhar da câmera não é construído como o olhar de nenhum dos personagens na tela, o seu interesse se estende para além da ficção, tornando o espaço fílmico um espaço de análise, um horizonte de significados que pode incluir ou extrapolar os limites do espectador. O espectador é conduzido a ocupar as duas lógicas de uma vez, a do personagem em cena e a da câmera, e a percebê-las como igualmente e simultaneamente verdadeiras.

Ao dizer que um filme, cujo espaço visual e simbólico está organizado desta forma, dirige-se ao seu espectador como uma mulher, independentemente do sexo dos espectadores, Lauretis quer dizer que o filme define todos os pontos de identificação (personagem, imagem, câmera) como femininos ou feministas. No entanto, esta não é uma noção tão simples ou evidente como a estabelecida visão teórica do cinema sobre a identificação cinematográfica, a saber, que a identificação com o olhar é masculina e a identificação com a imagem é feminina. Não é evidente precisamente porque tal visão – que na verdade explica corretamente o funcionamento do cinema dominante – é agora aceita: que a câmera (tecnologia), o olhar (voyeurismo) e a própria pulsão escópica participa do fálico e, portanto, de alguma forma são entidades ou figuras de natureza masculina.

Lauretis sugere que a ênfase, então, deve ser desviada do artista por trás da câmera, do olhar ou do texto como origem e determinação do sentido, em direção à esfera pública mais ampla do cinema como uma tecnologia social: deve-se desenvolver uma compreensão da implicação do cinema em outras modos de representação cultural e suas possibilidades de produção e contraprodução da visão social.

Desse modo, o projeto do cinema de mulheres não deve ser mais de destruir ou romper com uma visão centrada nos homens a partir da representação dos pontos-cegos, das brechas, de tudo o que está reprimido na narrativa. O esforço e o desafio, agora, devem ser de propor uma nova visão, de formular as condições de representação de um outro sujeito social. A ideia de que um filme

pode dirigir-se ao espectador como feminino, em vez de retratar as mulheres positiva ou negativamente, é muito importante para Lauretis (1985) no esforço crítico para caracterizar o cinema feminino como um cinema feito para, e não somente por, mulheres.

Na visão não formalista de Claire Johnston sobre o cinema feminino como contra-cinema, uma estratégia política feminista deveria reivindicar, em vez de evitar, o uso do filme como uma forma de cultura de massa. “Para contrariar a nossa objetificação no cinema, as nossas fantasias coletivas devem ser libertadas: o cinema das mulheres deve incorporar a elaboração do desejo, tal objetivo exige o uso do filme de entretenimento” (JOHNSTON, 1974, p. 31 apud LAURETIS 1985 p. 163).

Para Lauretis (1985), assim como a noção de gênero, ou diferença sexual, não pode ser simplesmente acomodada em supostas categorias preexistentes, sem gênero (ou de gênero masculino), através das quais os discursos oficiais sobre raça e classe foram elaborados, as questões de raça e classe também não podem ser simplesmente inseridas em uma categoria maior rotulada feminilidade, ou, em última instância, Mulher.

O sujeito feminino é engendrado, construído e definido no gênero através de múltiplas representações de classe, raça, linguagem e outras relações sociais. As diferenças entre mulheres são diferenças inscritas nas mulheres – e é esse o motivo de o feminismo existir. A heterogeneidade, as diferenças entre as mulheres, não podem ser colapsadas numa única representação fixa, uma igualdade de todas as mulheres como Mulher, ou uma representação do feminismo como uma imagem coerente e disponível.

Como esta pesquisa vem tentando argumentar, é preciso definir o que é ser mulher, mas, em termos de representação, levando em conta que esta cria e molda a realidade, não é possível resumir o que é ser mulher num único molde, passível de isso impactar o olhar social sobre a diversidade existente entre mulheres. Quanto mais diversa a representação de mulheres no audiovisual, melhor.

O cinema feminino, ou de mulheres, mudou de uma estética centrada no texto e nos seus efeitos no sujeito olhado na tela para o que pode ser chamado, como escreve Lauretis, de uma estética da recepção, em que o espectador é a preocupação primordial, algo que está na mente do criador da obra audiovisual desde o início da concepção do filme.

> É claro que uma preocupação explícita com o público, e a audiência, não é algo novo na arte ou no cinema, desde Pirandello e Brecht, ela esteve sempre conspicuamente presente em Hollywood e na TV. O que há de novo aqui, no entanto, é a concepção particular do público, que agora é concebido em sua heterogeneidade e alteridade em relação ao texto (LAURETIS, 1985, p. 170).

Lauretis entende, portanto, que uma heterogeneidade de público também implica uma heterogeneidade do, ou no, indivíduo espectador. Ao analisar o filme *Born in Flames* (1983), ela constata que o espectador pensado para consumir essa obra não é passível de ser capturado pelo texto. Em outras palavras, o filme pressupõe que seu espectador é alguém heterogêneo, diverso, com camadas e diferentes recortes sociais.

E. Ann Kaplan (1995), no livro *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera*, se concentra, assim como Laura Mulvey, e partindo da teoria dela, na investigação da temática do olhar masculino no cinema e na sua suposta capacidade de dominar e reprimir a mulher. Ciente de que há uma falta da experiência feminina nas formas de arte dominantes, ela aponta que há modelos representacionais recorrentes, que refletem a posição da figura feminina dentro do que ela também chama de um inconsciente patriarcal, compartilhado socialmente – no entanto, ao mesmo tempo que trabalha com conceitos psicanalíticos, Kaplan demonstra uma preocupação em entregar a área de formação social a um nível de discurso que, de acordo com ela, não pode ser compreendido fora dos seus moldes.

Através da análise de quatro filmes do cinema Hollywoodiano, Kaplan busca entender de que modo o olhar masculino se apoia num lastro de poder político, econômico e sexual, que relega a mulher à marginalidade e ao silêncio. Essa hierarquia de autoridade e superioridade exerce tal influência a ponto de impor, sobre a mulher, uma série de exigências que cuminam numa anulação do sujeito feminino: “Feita para funcionar como objeto erótico, a mulher deve sacrificar seu desejo em favor do desejo masculino. Ou seja, submetendo-se às suas Leis, ela ajuda a manutenção do patriarcado” (KAPLAN, 1995, p. 20).

De acordo com Kaplan, os métodos de dominação da mulher dentro do sistema representacional do audiovisual trabalham com conceitos freudianos

como o do voyeurismo e fetichismo. Enquanto o voyeurismo "refere-se à gratificação erótica em olhar-se para alguém sem ser visto", o fetichismo "refere-se à perversão em que os homens buscam encontrar o pênis na mulher". Para os homens, a sexualidade feminina representa uma ameaça, um risco de castração. Com isso, o fetichismo surge como uma tentativa de "neutralizar o medo da diferença sexual" da mulher, ou seja, da castração, por meio de uma busca simbólica pela figura do pênis no Outro castrado. Nesse caso, dá-se uma atenção especial a um cabelo cumprido, uma unha pintada e até uma bijuteria, símbolos externos que podem servir como a representação do pênis incorporada na mulher. Segundo Kaplan, no cinema, todo o corpo da mulher pode ser fetichizado, não importando a atividade que a figura feminina esteja exercendo na tela (KAPLAN, 1995).

Um exemplo do auge dessa representação de ameaça e perigo para os homens, no cinema, é o arquetípo feminino da *femme fatale,* ou mulher fatal, personagem marcante do cinema *noir,* caracterizada por sua sedução, manipulação e pervesidade. "O homem ao mesmo tempo a deseja e teme seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída" (KAPLAN, 1995, p. 22).

Com os movimentos pela liberação sexual dos anos 60, no entanto, o cinema contemporâneo passou a representar a sexualidade feminina de forma ainda mais explícita, em comparação com o cinema *noir*, devido às mudanças culturais que se sobrepuseram aos rígidos códigos morais. A partir da era pós-60, os mecanismos de ocultação do medo patriarcal da sexualidade feminina perderam o sentido, já que uma mulher que explora sua sexualidade não poderia mais ser tachada como "má" ou "perigosa", uma vez que, agora, todos devem ter direito à sexualidade, podendo uma mulher ser, ao mesmo tempo, "boa" e sexual (KAPLAN, 1995).

> (...) em termos da narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, do modo como têm sido representadas pelos homens nesses textos, assumem uma imagem de que têm um *status* 'eterno' que se repete, em sua essência, através das décadas: superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo – mas se arranhamos a superfície, lá está o modelo conhecido (KAPLAN, 1995, p. 17).

Kaplan (1995) demonstra como os diretores podem ser elementos variáveis no meio cinematográfico, mas que, no geral, eles são sujeitos implicados financeira e ideologicamente na produção dos filmes. Ao mesmo tempo, é importante frisar que os diretores estão cercados por uma perspectiva autoral que os confere certa autonomia.

Um dos aspectos que fez emergir a crítica feminista, sublinhado por Kaplan, gira em torno das preocupações correntes das mulheres sobre os problemas inerentes à cultura na qual foram criadas e educadas. "Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal" (KAPLAN, 1995, p. 45).

Kaplan explica que, através do uso da psicanálise como ferramenta, é possível notar como os signos do cinema hollywoodiano posicionaram a mulher, ao longo da história, como o Outro – enigmático, misterioso, eterno e imutável – por meio dos mitos patriarcais. Ela ainda frisa que, desse mesmo modo, o gênero melodrama familiar destina-se especificamente para o público feminino por trabalhar com mitos que não apenas delimitam a posição da mulher no seio da família nuclear capitalista, mas também atuam numa pedagogia que naturaliza, para a mulher, que ela deve ocupar mesmo essa posição.

Ainda fazendo uso da psicanálise, Kaplan (1995) sublinha que uma das características que definem o melodrama como forma é, justamente, o interesse explícito por questões edipianas[55]. De acordo com a autora, para a manutenção do status-quo, "é importante que as mulheres sejam excluídas dos papéis centrais nos principais e altamente respeitados gêneros hollywoodianos; a mulher e as questões femininas só são centrais no melodrama familiar" (KAPLAN, 1995, p. 46).

Kaplan também concorda com Laura Mulvey ao pontuar que o melodrama se baseia e trabalha com questões edipianas, mas ela vai além em sua reflexão. Para Mulvey, apesar de limitar as mulheres ao contexto da família nuclear

[55] "Freud não presta muita atenção à crise edipiana da menina, mas psicanalistas pós-freudianos de modo geral concordam que trata-se de uma experiência ainda mais complicada. A menina afasta-se da mãe por causa da inveja do pênis e por acreditar que a mãe é responsável pela sua própria falta de pênis. Tentando obter do pai aquilo que a mãe não lhe pode oferecer, ela agora equipara 'filho' a 'pênis' e almeja ter um filho com um homem igual ao pai." (KAPLAN, 1995, p. 32)

capitalista, o melodrama familiar é importante, até mesmo em sua dimensão estética, na medida em que explora emoções e sentimentos íntimos das mulheres, na contramão dos principais gêneros cinematográficos, que exaltam a ação masculina. No entanto, Mulvey conclui que, mesmo sendo importante por causa disso, uma observação mais holística leva a constatação de que o gênero em questão não avança muito para além disso, e não chega ao ponto de beneficiar as mulheres (MULVEY, 1976-7 apud KAPLAN, 1995).

Com isso em mente, ao questionar o que leva, então, as mulheres a se sentirem atraídas pelo melodrama, Kaplan retoma as noções psicanalíticas e percebe que a explicação pode ser encontrada, novamente, ao analisar a crise edipiana da menina. As mulheres sentem prazer em assistir filmes que abordam sua própria objetificação e rendição porque essa é a posição masoquista que seus inconscientes foram treinados a ocupar.

> Deixando-nos guiar por Lacan, vemos que a menina é obrigada a afastar-se da unidade ilusória com a Mãe na esfera pré-linguística e tem que entrar no mundo do simbólico que envolve sujeito e objeto. Designada ao lugar de objeto (ausência), ela é depositária do desejo masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo. Nesta posição, seu prazer sexual só pode ser construído em torno de sua própria objetificação. Além do mais, devido à estruturação masculina em torno do sadismo, a menina pode adotar o masoquismo correspondente (KAPLAN, 1995, p. 47).

Fica nítido, para Kaplan, a vontade das mulheres em se aceitarem sexualmente, independente do mecanismo de excitação. Porém, Kaplan argumenta que é preciso tomar cuidado ao defender tais atalhos, e que, na verdade, deve-se entender por que, no patriarcado, a sexualidade de homens e mulheres foi construída em cima de pilares de prazer pautados nas formas de domínio-submissão (KAPLAN, 1995).

Ao fazer o movimento reverso e tentar imaginar se é possível as mulheres ocuparem uma posição dominante nas telas que seja, de modo simultâneo, qualitativamente diferente da forma masculina de domínio, Kaplan depara-se com o fato de que, na verdade, não é o olhar dominador do cinema que é masculino, e sim a posição. Homens e mulheres até podem ocupar posições diferentes no jogo cênico, porém a estrutura de dominação e submissão permanecerá intacta (KAPLAN, 1995).

A autora discorre sobre como até mesmo filmes supostamente "feministas" acabam caindo nesse dilema ao tentar inverter a posição da mulher, mas sem obter sucesso ao não conseguir abalar a estrutura das posições de dominação e subordinação. Em geral, quando o homem assume o papel de objeto do olhar feminino, ocorre que a mulher passa a ocupar o papel que antes era, tradicionalmente, do homem. A partir disso, as personagens femininas acabam perdendo características que lhes eram comuns, como bondade e empatia, e passam a assumir traços de frieza e ambição (KAPLAN, 1995).

A teórica menciona, para exemplificar, o filme *Minha Brilhante Carreira* (1979), de Gillian Armstrong, que conta a história de uma jovem e ambiciosa escritora, que almeja viver da criatividade. Ao se apaixonar por seu vizinho, porém, ela decide recusá-lo, já que o amor simboliza, para ela, submissão, e o fim de sua vida artística. Kaplan escreve que o filme "joga com posições preestabelecidas sem, entretanto, ser capaz de trabalhar para modificá-las" (KAPLAN, 1995, p. 52).

> O que podemos concluir com tal discussão é que nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de 'masculina' e 'feminina', que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão (KAPLAN, 1995, p. 52).

Outra observação interessante feita por Kaplan é a de que a troca de posição entre homens e mulheres nas representações cinematográficas pode oferecer um alívio, funcionando como uma válvula de escape, em meio às implicações sociais criadas pelo movimento feminista, enquanto demanda por mais dominância para as mulheres. Mas essa troca, essa substituição, só é tão fácil de ser alcançada na esfera da imaginação – no cinema. Na vida real, ao contrário, qualquer tentativa de troca de posições concreta é muito mais difícil de ser conquistada (KAPLAN, 1995). Por isso, a principal meta das mulheres deve ser questionar as estruturas que criam as condições para que haja essa hierarquia, e para que ela permaneça existindo.

Segundo Kaplan, foram as diretoras e críticas de cinema feministas da Inglaterra, influenciadas pelas teorias francesas e européias em geral, as primeiras a defenderem que o cinema feminista deve ser um contracinema. Para citar alguns

nomes, Kaplan menciona Sandy Flitterman, Judith Barry, Claire Johnston e a própria Laura Mulvey como defensoras dessa iniciativa.

Porém, a proposta de Mulvey de destruição do prazer, que ela considera pré-requisito para a liberdade feminina e que caracteriza o que ela chama de contracinema, entra em confronto justamente com a ânsia por prazer das espectadoras. Kaplan reforça que há uma necessidade das mulheres por filmes feministas, que rompam com as identificações repressivas impostas por Hollywood, e que, ao mesmo tempo, gerem prazer.

O desafio posto, então, torna viável que sejam feitas novas perguntas: o cinema feminista é, realmente, contracinema? Como fazer cinema feminista e, simultaneamente, garantir que as mulheres tenham prazer? Como visto no exemplo do gênero melodrama familiar, as mulheres acabaram se conformando com a obtenção de prazer ao assistirem filmes que limitam e objetificam suas figuras, atitude repreendida por Kaplan. Ao mergulhar na filmografia de Greta Gerwig, nas páginas seguintes, pretende-se olhar para as novas iniciativas femininas que estão despontando em Hollywood, e que podem ser consideradas alternativas para este impasse.

Capítulo 3

As personagens de Gerwig em negociação pelo prazer

Para entender como Greta Gerwig elabora o desejo feminino em sua obra, este capítulo visa, tomando como inspiração metodológica a análise qualitativa, utilizar a técnica de decupagem de momentos-chave dos filmes *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017), *Adoráveis Mulheres* (2019) e *Barbie* (2023). Foram escolhidos cinco momentos de cada um deles, sob o critério de traduzirem os filmes, darem o tom das narrativas ou mostrarem algum ponto de virada nas tramas. O processo de decupagem dos momentos-chave de cada filme consiste na descrição da imagem e do som, com destaque para os enquadramentos, as escolhas estéticas, as falas dos personagens em cena, bem como recursos tais quais o uso de narrações ou músicas diegéticas e não diegéticas (respectivamente, músicas que fazem parte da história e podem ser ouvidas pelos personagens, e músicas que não fazem parte da história, e só podem ser ouvidas pelos espectadores).

O capítulo inclui, ainda, a análise e revisão dos três longas, mas esta pesquisa optou por priorizar como se deu a construção das personagens femininas de Gerwig. Portanto, a decupagem integral dos filmes não era o foco deste trabalho, uma vez que nem todas as situações poderiam ser destrinchadas. Foram escolhidas, então, as cenas que revelam momentos importantes do arco dessas personagens, em que as temáticas pertinentes à pesquisa são abordadas mais profundamente ou explicitamente. Na sessão sobre *Adoráveis Mulheres* (2019), também foi realizada uma análise comparativa com o livro escrito por Louisa May Alcott em 1968, no qual o filme se baseou.

A noção de "negociação pelo prazer" surge ao pensar como, por um lado, pode-se considerar que Gerwig usa e reivindica o entretenimento através de suas personagens como modo de liberação das fantasias femininas, tal qual sugerido por Johnston (1974), mas, por outro, que essas mesmas personagens são simultaneamente limitadas pelo entretenimento, por causa das dinâmicas mercadológicas da indústria Hollywoodiana. Existe uma linha tênue no uso do filme de entretenimento como forma de elaboração do desejo feminino, que é a própria contradição traçada pelo capitalismo e pelo patriarcado – e é aí que reside a necessidade de negociação.

Nesse sentido, pretende-se investigar como Gerwig constrói suas personagens femininas de modo que elas constantemente estabeleçam negociações pelo prazer em suas próprias narrativas, mantendo-se dentro de uma mise-en-scène formal e, ao mesmo tempo, criando histórias que podem ser consideradas inspiradoras. Para isso, serão abordadas as motivações de cada personagem, os obstáculos ou conflitos presentes em seus caminhos, a relação delas com os personagens ao redor e o modo como Gerwig as leva a conquistar a empatia dos espectadores, através da identificação.

Pensar na criação de personagens também é interessante na medida em que, por meio delas, é possível compreender melhor quem é a própria Greta e quais são as suas marcas como autora. Para Mikhail Bakhtin (2003), a posição que o autor deve ocupar em relação a personagem é a de saber não só a consciência real da personagem, mas a de saber sua consciência possível, ainda inacessível à própria personagem.

> Autor: é o agente da unidade tensa e ativa do conjunto acabado, do todo da personagem e também da obra, e esta é transgrediente a cada elemento particular daquela. Visto que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos principais, e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como uma dádiva – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor (BAKHTIN, 2003, p. 54).

Além disso, a opção por um olhar mais atento à construção das personagens de Gerwig se deu pelo fato de que há um pensamento predominante entre pesquisadores e especialistas do campo do cinema e da TV sobre a importância dessa construção para a força do arco narrativo em obras ficcionais. No geral, acredita-se que o desenvolvimento dos personagens é o que gera clareza e unidade às narrativas, já que "as causas dos acontecimentos [das histórias na TV e no cinema] surgem quase sempre das características e ações das personagens e ocasionalmente de forças externas" (THOMPSON, 2003, p. 21).

No artigo *A construção de personagens femininas destemidas e resilientes como marca autoral de Shonda Rhimes*, Genilson Alves faz uma análise sobre a narrativa criada pela autora a partir de uma perspectiva estilística, examinando sua obra, em especial a série Grey's Anatomy, enquanto objeto histórico e intencional.

Entre os recursos estilísticos empregados na composição do mundo ficcional de Rhimes, ele ilumina o uso de analogias relacionadas ao tema de cada episódio como fio condutor da trama, proporcionando uma reflexão para o público e formando um regime de serialidade que estrutura o mundo ficcional em questão. Para Alves, ao relacionar os casos cirúrgicos que as médicas do *Seattle Grace Hospital* precisam resolver com os problemas e dilemas de suas vidas pessoais, Rhimes constrói personagens femininas complexas, que "negociam o tempo todo com sua liberdade", ao conciliarem a vida profissional com suas relações afetivas. Alves menciona os recursos melodramáticos que potencializam a complexidade do arco das personagens, como narrações em *voice-over* e o que ele chama de "redundância poética dos eventos".

Tomando como base o trabalho desempenhado por Alves, ao olhar para a filmografia de Gerwig percebe-se que é difícil encontrar elementos estéticos em comum entre cada um de seus filmes. Os três se diferem bastante em termos de formato, conceito visual, colorização, cenografia, figurino e outros componentes de produção necessários para uma obra audiovisual. No entanto, observando a construção das personagens de Gerwig, em universos, tempos e contextos completamente divergentes, é possível notar que existem semelhanças narrativas e recursos melodramáticos bem demarcadas entre elas, e até mesmo uma direção de elenco que caracteriza o trabalho de Gerwig e denota um encadeamento de suas obras.

Em *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017), vê-se uma jovem em busca de seu entendimento como adulta, na fase de transição da infância para o mundo dos mais velhos; vê-se também uma mãe tentando lidar com sua filha passando por essa fase, errando e acertando na criação dela, a sua maneira; em *Adoráveis Mulheres* (2019), conta-se a história de quatro irmãs totalmente diferentes buscando seu "lugar no mundo" em meio a um contexto cultural arcaico, em que o caminho possível para as mulheres era única e exclusivamente o casamento; já em *Barbie* (2023), vê-se a decadência da boneca perfeita e como ela deseja não ser mais uma criação e uma ideia, mas ser a criadora e ter poder de agência sobre sua própria história. Dos aspectos narrativos em comum presentes nos três filmes se destacam as temáticas do amadurecimento, sororidade, relação mãe-filha, a reivindicação feminina pela afirmação de que mulheres são seres humanos e,

como grande diferencial das obras de Gerwig em relação a narrativas focadas em personagens masculinos, a busca feminina pela criação do pensamento abstrato.

Como visto anteriormente, ao longo do tempo, as narrativas audiovisuais foram moldando diferentes aspirações para as mulheres, quase como num silencioso acordo neoliberal de que estas precisam buscar um tipo de realização individual e não coletiva. Nisso o melodrama desempenhou um papel determinante de constituição dos sujeitos modernos, ao dar ênfase às emoções individuais em detrimento da coletividade. A seguir, pretende-se explorar se os filmes de Gerwig abordam essa busca por realização individual, mas conseguem, pelas brechas, mostrar como há uma vivência coletiva dessas realidades compartilhadas entre suas personagens e seu público. Mostradas como demandas individuais de suas personagens, as motivações e percursos de cada uma podem acabar caindo na retórica de uma busca por "empoderamento" estritamente pessoal, quando, na verdade, através da construção individual de cada uma das mulheres criadas por Gerwig, é possível enxergar que existem reivindicações em comum, que atravessam todas elas – não excluindo suas necessidades específicas de acordo com o contexto social e o tempo em que vivem.

3.1 O amadurecimento de Lady Bird: alçando voos mais altos

Lady Bird: A Hora de Voar (2017)[56], primeiro filme autoral de Greta Gerwig, oferece ao público um olhar sobre as complexidades da juventude, da relação familiar e das buscas pessoais que perpassam o amadurecimento feminino. A obra conta a história de Christine McPherson (Saoirse Ronan), uma adolescente que vive em Sacramento, na Califórnia, e está no seu último ano de Ensino Médio. Ela quer entrar para qualquer faculdade que esteja localizada longe de sua cidade, de preferência em algum curso relacionado a artes ou cultura em geral. Com um espírito independente, ela vive em conflito com sua mãe, Marion McPherson (Laurie Metcalf) – uma mulher comum, porém pouco flexível, que trabalha horas a fio como enfermeira plantonista em um hospital da região –, e com o contexto socioeconômico de sua família, especialmente após seu pai ter sido demitido e as contas da casa ficarem cada vez mais pesadas.

[56] Produzido pela A24 Films e IAC Films, distribuído pela Universal Pictures.

O filme, através da protagonista, aborda não apenas o processo de crescimento pessoal, mas também o despertar para a identidade feminina em um contexto cultural e familiar específico. No longa, o público vê uma menina que sonha, além de ser aprovada em uma faculdade longe de onde vive, em viver um relacionamento romântico ou algum tipo de conto de fadas moderno. Ela idealiza todos os aspectos da própria vida e tenta, com tudo o que pode, criar uma nova realidade quase que paralela para si mesma, mudando seu nome – para Lady Bird –, a cor do seu cabelo, fingindo morar em outra casa e, contraditoriamente, buscando ser aceita enquanto luta para de destacar.

Há uma intrínseca relação entre a construção da protagonista e a própria vida pessoal de Greta Gerwig, que compõe uma dimensão um tanto quanto autobiográfica na obra. Ambas cresceram em cidades pequenas, sentiram-se aprisionados pelos limites dessa realidade e buscaram, por meio da arte, alçar voos mais altos. Gerwig, como visto anteriormente, nasceu e cresceu em Sacramento, assim como sua primeira protagonista. O filme reflete a relação ambígua que a própria cineasta tem com sua cidade natal: por um lado, há uma vontade de distanciamento e de transcendência, mas, por outro, uma afeição subjacente, revelada nas memórias afetivas que permeiam o enredo.

Christine é uma adolescente rebelde, mas ao mesmo tempo sonhadora e cheia de incertezas. Sua busca por uma identidade própria e por um futuro fora de Sacramento também pode ressoar com o desejo de Gerwig de romper com os moldes tradicionais da narrativa feminina no cinema. A construção de Christine é influenciada pela experiência de Gerwig como criadora. O filme capta as nuances de uma jovem que questiona seu lugar no mundo, buscando um equilíbrio entre se afirmar como indivíduo e, ao mesmo tempo, lidar com as expectativas familiares e sociais.

É possível afirmar que o amadurecimento de Christine, na trama, reflete o amadurecimento de Gerwig como cineasta. Neste, que é seu primeiro filme como diretora e roteirista solo, sua protagonista experimenta o processo doloroso e, por vezes, desconfortável de se afastar da infância e entender o que significa ser uma mulher jovem em busca de seu próprio caminho. Ao mesmo tempo, Gerwig também está se distanciando de seu trabalho anterior como atriz e entrando no mundo da direção, criando uma narrativa que explora, com sensibilidade, o universo feminino e suas complexidades. A jornada de Christine quase se torna

uma metáfora para o crescimento de Gerwig enquanto cineasta, lidando com os desafios da busca por uma autonomia criativa.

Porém, nos casos em que a história de uma personagem coincide com a de um autor na vida real, como em obras autobiográficas, Bakhtin (2003) ressalta que este autor precisa "colocar-se à margem de si", "tornar-se outro em relação a si mesmo", para conseguir fazer com que a personagem se transforme em um fenômeno esteticamente acabado. E é isso que Gerwig consegue realizar. As escolhas estéticas e narrativas do filme remetem, em muitos aspectos, ao movimento mumblecore, com o qual Gerwig tem uma relação próxima e onde começou sua carreira no cinema. O mumblecore, caracterizado por diálogos naturais, cenários intimistas e temas voltados para as relações interpessoais e os dilemas existenciais de uma juventude branca e de classe média, oferece a base sobre a qual Gerwig constrói sua história. A simplicidade visual e a ênfase no realismo emocional das interações entre os personagens reforçam o tom de autenticidade e introspecção do filme.

No entanto, é importante notar que, em *Lady Bird,* Gerwig vai além das características do mumblecore, especialmente no que diz respeito ao tratamento da jornada da protagonista. A mudança de perspectiva de Christine, sua relação com a cidade e a sua busca por um futuro distante de Sacramento ganham uma profundidade emocional que expande as limitações estéticas do movimento, culminando em uma narrativa mais cinematograficamente rica, com uma paleta de cores e composições mais cuidadosamente elaboradas.

Na tabela abaixo, a decupagem do primeiro momento-chave destacado do filme para esta pesquisa mostra o início da trama, e não apenas conceitua o longa em si, mas já dá pistas ao público sobre como serão os próximos trabalhos de Gerwig.

Lady Bird: A Hora de Voar **Momento-chave 1: Prólogo**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**

Na tela preta, aparece a frase: "Quem fala do hedonismo da Califórnia nunca passou um natal em Sacramento." - Joan Didion Num enquadramento plano médio curto, Marion e Christine estão deitadas lado a lado, dormindo, dividindo a mesma cama, com os rostos virados uma para a outra. Elas estão a poucos centímetros de distância, quase como duas metades da mesma moeda. Ambas têm cabelos curtos, acima do ombro.	Sons de pequenos passarinhos ao fundo, suavemente anunciando o raiar do dia. O ambiente é silencioso.
Corta para Christine se olhando no espelho, enquanto a mãe arruma a cama. Elas começam a conversar. Christine senta-se na cama primeiro e Marion a acompanha, sentando-se ao lado. As duas ficam de costas para a câmera. A luz do dia entra pela cortina que cobre a janela, provocando um efeito confortável de sombra sobre as duas figuras. Marion finaliza esse diálogo ajeitando uma mecha de cabelo da filha.	**Christine:** Acha que pareço ser de Sacramento? Sons das mãos de Marion alisando a cama e fazendo ajustes finais para saírem do quarto de hotel. **Marion:** Você é de Sacramento. **Christine:** Você não precisa fazer isso. **Marion:** É bom deixar as coisas arrumadas. Você está pronta para ir pra casa? Suave som da mão de Marion arrumando uma mecha de cabelo no rosto de Christine. **Christine:** Estou.
Corta para um plano geral da estrada, com a câmera posicionada na altura do olhar das passageiras de dentro do carro. Plano médio de Christine e Marion no carro. Marion dirige e Christine está no banco do carona. As duas usam cinto de segurança. Elas estão emocionadas, ouvindo "As Vinhas da Ira" de John Steinbeck, compartilhando um momento "mãe e filha". Elas choram enquanto escutam os trechos finais do livro pela rádio. As duas trocam alguns olhares emotivos, compartilhando do mesmo sentimento. Em primeiro plano, a câmera mostra Marion de perfil, dirigindo. Olhar concentrado na estrada. Em seguida, corta para o mesmo plano de Christine, com o mesmo olhar fixo na estrada à sua frente.	**Narração diegética vindo do rádio:** "Sua mão deslizou por trás da cabeça dele e a apoiou. Seus dedos lhe afagaram suavemente os cabelos. Ela ergueu o rosto e seu olhar percorreu o celeiro... e seus lábios se curvaram, e ela sorriu misteriosamente." Você estava ouvindo "As Vinhas da Ira" de John Steinbeck. Se você... A narração do livro invade a cena, com uma música instrumental de fundo e o som do carro, silencioso, na estrada.
Volta para o plano médio das duas, lado a lado. Elas suspiram aliviadas com o final do livro. Christine tira a fita do rádio e guarda, as duas secam algumas lágrimas que ainda restam no rosto. A imagem mostra a caixinha da fita cassete com a gravação do livro nas mãos de Christine. Volta para o plano médio das duas mais uma vez.	Som das duas suspirando e fungando com o parágrafo final do livro. Som de Lady Bird retirando a fita do rádio. **Christine:** Nossa viagem para ver faculdades durou 21 horas e 5 minutos.

Elas dão uma leve risada com o comentário sobre o tempo de viagem, feito por Christine, e trocam mais alguns olhares, como cúmplices. Christine leva a mão até o rádio para colocar uma música. As duas se olham enquanto Marion pede para que ela não coloque. Christine não gosta da ideia de ficar em silêncio e olha para a janela, incomodada. Marion busca o olhar da filha. Primeiro plano de Christine, de perfil. Depois primeiro plano de Marion, de perfil. A câmera reveza entre as duas durante o novo diálogo que se inicia, com Christine interrompendo o silêncio. Plano médio das duas. Marion começa a fazer uma curva profunda na estrada e, nesse momento, a câmera parada gera a percepção de que a conversa também mudou de sentido. Agora, as duas começam a discutir. Volta para o revezamento do primeiro plano de cada uma, enquanto elas argumentam diferentes pontos de vista. Marion tenta se concentrar na estrada enquanto olha para Christine diversas vezes, durante sua fala. A mãe perde a paciência com a filha e começa a falar de forma sarcástica. Christine começa a responder por cima dela, e a fala de uma sobrepõe a fala da outra.	Risadas das duas. O chiado do rádio volta, com Christine mexendo para escolher uma música. **Marion:** Espere um pouco, vamos assimilar o que ouvimos. **Christine:** É sério? O som do carro na estrada volta. **Marion:** Não temos que ficar o tempo todo nos distraindo, não é? O som silencioso da estrada domina a cena por alguns segundos. **Christine:** Eu queria poder vivenciar alguma coisa. **Marion:** Não está vivenciando? **Christine:** Não. A única coisa empolgante sobre 2002 é que é um palíndromo. **Marion:** Está bem, sua vida é péssima, você venceu. **Christine:** Agora ficou zangada porque eu quis ouvir música? **Marion:** É que está sendo ridícula, porque sua vida é ótima. **Christine:** Desculpe se não sou perfeita. **Marion:** Ninguém está pedindo isso! Bastaria ser gentil. **Christine:** Eu não quero fazer faculdade neste estado. Eu odeio a Califórnia. Quero ir para a Costa Leste. **Marion:** Eu e seu pai mal conseguimos pagar uma faculdade local. **Christine:** Há empréstimos, bolsas! **Marion:** Seu irmão espertão vive desempregado. **Christine:** Ele e a Shelly trabalham. Eles têm emprego. **Marion:** Empacotam compras no mercado. Isso não é carreira, e eles estudaram em Berkeley. A empresa do seu pai está demitindo direto... Sabia? Claro que não. Porque você só pensa em si mesma. E a Sagrado Coração [escola onde

	Christine estuda] já é um luxo. **Christine:** “Cagado coração”. Opção sua, não minha. **Marion:** Miguel viu uma pessoa ser esfaqueada na escola pública. É o que você quer? Está dizendo que quer ver alguém sendo esfaqueado na sua frente? **Christine:** Ele nem viu isso. Quero ir aonde tem cultura, tipo Nova York.
A câmera fica em plano médio, mostrando as duas falando uma sobre a outra. Elas não conseguem mais se ouvir por um momento, porque estão falando ao mesmo tempo. Em seguida, volta o revezamento do primeiro plano de cada uma, quando elas esperam a vez de falar.	**Marion:** Como criei alguém tão esnobe? **Christine:** Ou ao menos Connecticut ou New Hampshire. Onde os escritores vivem em bosques. **Marion:** Como entraria nessas faculdades? **Christine:** Mãe! **Marion:** Nem passou na autoescola. **Christine:** Você não me deixava praticar! **Marion:** Do jeito que se esforça ou enrola, não vale o custo da faculdade local, Christine. **Christine:** Meu nome é Lady Bird! **Marion:** Não é, e isso é ridículo. **Christine:** Me chame de Lady Bird, como prometeu.
No primeiro plano de Christine, enquanto a mãe argumenta e articula com uma das mãos, e a outra no volante, vê-se a menina abrindo o cinto de segurança e, sem pensar muito, abrindo também a porta do carro. Ela se joga na estrada com o veículo em movimento. Corta para o primeiro plano de Marion, gritando desesperada ao ver o que a filha fez.	**Marion:** Seu nome é Christine. E você devia fazer um curso técnico. Com a sua ética, faz o curso, depois vai pra cadeia, e volta ao curso. Talvez assim aprenda a se virar e pare de esperar que façam tudo... Som do cinto de segurança de Christine sendo aberto. Som da porta do carro abrindo e do impacto dela se jogando do carro em movimento. **Marion:** AAAHHH!!! O grito de Marion fecha a cena.

Figuras 1, 2 e 3: frames do filme *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Como ilustrado acima, o filme começa com as duas personagens se preparando para sair de um hotel e pegar a estrada após uma pernoite numa viagem curta que fizeram para conhecer universidades da Califórnia. A cena de abertura, com as duas dormindo lado a lado, indica que, muito mais do que um filme sobre a vida de uma adolescênte, a trama é, essencialmente, sobre a relação de mãe e filha. A sequência de cenas no carro dá o tom e atmosfera de toda a obra. Marion (interpretada por Laurie Metcalf) e Christine (interpretada por Saoirse Ronan) rapidamente passam de um momento emotivo compartilhado para uma discussão sobre o futuro.

A quebra de expectativa logo no prólogo, tanto com a conversa das duas rapidamente mudando de rumo e se transformando numa discussão, quanto com Christine se jogando do carro em movimento ao final, pode representar a ousadia e ambição com que Gerwig se lançou como autora e diretora no mundo do cinema, e indicar o tipo de linguagem narrativa que o público pode esperar de sua filmografia.

Ao reivindicar que sua mãe lhe chame de “Lady Bird”, nome que Christine deu para si mesma, a personagem demonstra sua busca por uma identidade, algo que ela tenta forjar em oposição às expectativas de sua família e à cidade em que nasceu. Criando esse nome, a menina tenta exercer controle sobre sua própria narrativa de vida, escolhendo um novo destino para si mesma, como uma maneira de fugir das limitações impostas pelo contexto social em que está inserida. Essa busca por controle sobre sua própria história pode significar um reflexo das inseguranças e das angústias típicas da adolescência, mas também uma forma de resistência às imposições sociais e culturais. Lady Bird se recusa a aceitar o papel que a sociedade espera que ela desempenhe, buscando, ao longo do filme, um tipo de autonomia idealizada.

Através de suas ações e escolhas, a personagem está constantemente negociando seu prazer e suas experiências, seja na busca por amor, seja na

tentativa de escapar de sua cidade natal ou em sua forma de se relacionar com sua mãe. O prazer de Lady Bird é, muitas vezes, um prazer transgressor, revelado em sua rebeldia.

Um dos aspectos mais tocantes do filme é a relação complexa e carregada de sentimentos entre mãe e filha. A figura da mãe representa a possibilidade de refletir sobre a condição feminina, especialmente naqueles contextos onde as mulheres são frequentemente limitadas pelas expectativas sociais. A mãe de Lady Bird é uma mulher pragmática, que se dedica silenciosamente à sua filha, mesmo quando há uma clara discordância entre as duas. Ela é quem sustenta a família, trabalhando incansavelmente para oferecer a Lady Bird o que ela acha ser o melhor, apesar das dificuldades financeiras. O cuidado, no entanto, é muitas vezes ofuscado pela rigidez e pela frustração cotidiana.

Entre as direções apontadas por Kaplan (1995) com potencial para desafiarem o discurso patriarcal dominante no cinema, a principal é o uso da figura da Mãe. De acordo com a autora, a figura da Mãe é um meio possível de se abrir caminho, já que, em sua percepção, a cultura dominante não se apropriou inteiramente dela.

Kaplan também traz o exemplo do filme *Nathalie Granger* (1972), em que a política de resistência à dominação machista se dá através do poder do silêncio, que, nesse contexto, tem um caráter muito mais ativo do que passivo, ao contrário do que se poderia presumir. “(...) uma vez que o território do simbólico só é capaz de expressar as preocupações e o modo de vida masculinos, a mulher tem que encontrar meios de comunicar-se com o que está fora, ou além, da esfera masculina” (KAPLAN, 1995, p. 26). A autora explica como o filme propõe, de forma bem-sucedida, o silêncio como uma brecha para as mulheres, por onde elas poderão começar a concretizar suas transformações sobre a realidade opressiva em que vivem.

Kaplan ainda defende que é através de questionamentos sobre o olhar no cinema – se ele é de fato masculino ou não, como fazer as mulheres tomarem posse do olhar, se as mulheres querem ou não ter posse desse olhar e o que significa ser uma espectadora feminina – e partindo do princípio de que há uma estrutura psicanalítica na sociedade que se pode, aos poucos, “começar a encontrar as brechas e as fissuras através das quais poderemos inserir a mulher no discurso histórico, que tem sido até agora dominado pelo homem, deixando a mulher de

fora" (KAPLAN, 1995, p. 45).

Voltando para *Lady Bird* (2017), e avançando um pouco mais no filme, há uma cena que exemplifica essa dinâmica, tanto do uso da figura da Mãe quanto do silêncio em tela. Marion passa uma madrugada, sozinha e em silêncio, costurando um vestido para a filha usar do Dia de Ação de Graças, sem que ela perceba. Depois, ela entra no quarto da menina, enquanto ela dorme, e coloca o vestido pendurado, para que ela veja ao acordar. A mãe, apesar de não concordar com a escolha de sua filha de ficar fora de casa no feriado – ela vai passar com a família de seu novo namorado – especialmente sabendo que esse é seu último ano antes de ir para a faculdade, realiza um gesto de cuidado silencioso, simbolizando tanto o sacrifício feminino quanto o amor que não pede reconhecimento.

A construção feita por Gerwig dessa relação mãe-filha expõe as tensões sobre o que é esperado das mulheres e como elas, muitas vezes, podem se tornar invisíveis dentro dessas expectativas. No momento-chave a seguir, é possível notar mais claramente como Gerwig usa o papel da mãe como "brecha" para falar sobre a condição feminina.

Lady Bird: A Hora de Voar **Momento-chave 2: Marion briga com Christine após suspensão**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**
Plano médio longo. Marion entra na sala de sua casa na frente da filha, agitada, usando seu uniforme de enfermeira como quem acaba de sair do trabalho, gesticulando com um papel nas mãos. Christine, com uniforme escolar, entra em seguida, com a expressão retraída. Marion se posiciona na frente da filha e ajeita algumas coisas enquanto fala. Christine senta-se no sofá para ouvir as queixas da mãe. Plano inteiro. Vê-se o pai de Christine, Larry, sentado à mesa do computador jogando "paciência". Marion atrás dele dando bronca na filha. Ele continua jogando, como se a presença das duas não fizesse diferença.	**Marion:** Suspensa? Como isso aconteceu? Som de Marion e Christine entrando em casa. Marion com um papel na mão. **Marion:** Tudo o que fazemos é por você. Tudo. Acha que gosto de dirigir aquele carro? **Christine:** Não. **Marion:** Você acha? **Christine:** Não. **Marion:** Acha que gosto de fazer hora extra no hospital psiquiátrico? **Christine:** Não. **Marion:** Você teve de ir para a escola católica porque seu irmão viu uma pessoa ser esfaqueada na escola pública. É o que você quer? Larry, o que você está fazendo no

Marion continua segurando o papel de suspensão de Christine nas mãos. Ela olha para seu marido, questiona o que ele está fazendo no computador e ele se vira para olhar a esposa. Plano americano. Vê-se Christine sentada no sofá, cabisbaixa, segurando uma mão na outra. Ela levanta a cabeça levemente para encarar a mãe e o pai. Larry está com a mesma expressão cabisbaixa em sua cadeira. Marion, em pé, conduz a discussão. Vê-se novamente Christine sentada no sofá. A câmera volta para o enquadramento dos pais da menina e faz alguns revezamentos desses dois enquadramentos durante o diálogo.	computador? **Larry:** Nada. **Marion:** Você acha que seu pai e eu não sabemos que tem vergonha de nós? Seu pai sabe. Ele sabe porque você pede para descer a uma quadra da escola. **Christine:** Pai, eu não quis... **Marion:** Ele fica péssimo com isso. Péssimo. **Christine:** Desculpe. **Marion:** Sabia disso? **Larry:** Não tinha que mencionar isso... **Marion:** Não, Larry, você não pode bancar sempre o bonzinho. Ela precisa saber. Ela precisa saber como você se sente. Senão, vai achar que pode falar o que quiser e ninguém nunca vai se magoar. **Marion:** "Lado errado dos trilhos". **Christine:** Não foi com essa intenção. Era uma piada.
Marion pega a folha de papel e coloca em cima da poltrona mais próxima para continuar arrumando suas coisas. Plano inteiro de Christine no sofá. Câmera troca para plano inteiro de Marion em pé, na frente da filha. Larry parou de jogar, a tela do computador permanece com o jogo aberto, enquanto ele, passivo, apenas escuta as reclamações da mulher. Alguns revezamentos entre o plano inteiro de Marion e o plano inteiro de Christine no sofá.	**Marion:** É, uma piada. Papai e mamãe não ligam... não achávamos que ficaríamos 25 anos nesta casa. Achávamos que nos mudaríamos para um lugar melhor. Podemos lhe dar o que for, nunca será o suficiente. Nunca é o suficiente. **Christine:** É suficiente, sim. **Marion:** Faz alguma ideia de quanto custou para criá-la? E de quanto desperdiça todos os dias? Breve momento de silêncio. **Christine:** Me dê um número. **Marion:** O que?
Vê-se Christine, em plano inteiro, sentada no sofá. Num súbito, ela levanta, se dirige até a mesa de computador do pai e começa a procurar algo em que possa escrever. Logo ela encontra um pequeno caderno e uma caneta. Plano inteiro de Christine em pé na frente de Marion, com o caderno e a caneta em mãos. Marion na frente da filha, com as mãos na cintura. Larry sentado na cadeira do computador, observando a cena, no meio das duas.	Som dos passos de Christine se levantando até a mesa de computador onde seu pai está. Som da menina mexendo nos itens da mesa de computador, pegando um caderninho de anotações e uma caneta. **Christine:** Me dê um número. **Marion:** Eu não entendi. **Christine:** Me diga quanto custou para me criar, porque eu vou crescer e ganhar muito dinheiro, e

Plano médio de Marion, com o olhar em dúvida. Plano médio de Christine. Olhar de rancor. Plano médio de Marion, agora resignada. Volta para o plano inteiro dos três na sala. Christine joga com raiva o caderno e a caneta de suas mãos no chão. Ela sai com passos firmes. Marion pega sua bolsa e chaves de cima da poltrona mais próxima e também se retira.	vou pagar o que te devo para não precisar mais falar com você. **Marion:** Bom, duvido muito que você arrume um emprego que possibilite isso. Som do caderno sendo jogado no chão por Christine, com força. Som dos passos de Christine saindo da sala, e de Marion pegando sua bolsa e chaves para sair também.

Figuras 4, 5 e 6: frames do filme *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Este segundo momento-chave mostra a reação de Marion após sua filha ter recebido uma suspensão na escola, que é católica, por criticar uma palestra contra o aborto na frente de todas as alunas – e também por ofender a própria palestrante. Ao longo do filme, a relação entre Christine e sua mãe é marcada por desentendimentos e momentos de atrito, intercalada também por momentos de carinho genuíno, refletindo as complexidades dessa relação. Mas, aqui, o que ganha destaque, para além da relação entre as duas, é como Gerwig mostra a sobrecarga do trabalho de cuidado materno através de Marion.

A mãe de Lady Bird exerce múltiplas jornadas de trabalho: além de fazer horas de plantão no hospital e cuidar da casa, ela também é a responsável pelo cuidado dos filhos e pela parte "chata". Gerwig usa o papel da mãe como "brecha" para falar sobre a condição feminina: o pai de Christine, Larry (Tracy Letts), sempre é visto como o "bonzinho" pela filha porque não traz à tona assuntos difíceis e não a confronta.

Kaplan lembra que, com uma certa frequência, filmes feministas independentes perpassam uma reflexão sobre do que o feminino poderia ser feito se não estivesse inserido nos moldes do patriarcado. As mulheres, e o feminismo, sempre constroem discursos que operam numa complexa interdependência em relação ao patriarcado. Porém, de acordo com ela, um aspecto importante não chegou a ser completamente usurpado por esse sistema: a maternidade.

De acordo com Kaplan, a maternidade real sempre foi deixada de lado em todos os níveis, passando por um longo processo de romantização e idealização. Por isso, para ela, a maternidade pode ser encarada não como um fim, mas como uma esfera em que a diferença sexual possa começar a ser repensada, afinal, “muitos dos mecanismos que encontramos nos filmes de Hollywood e que fazem eco a mitos profundamente arraigados na cultura capitalista ocidental não são entretanto invioláveis, eternos, imutáveis, ou inerentemente necessários” (KAPLAN, 1995, p. 289).

Mesmo contrariada, Marion muitas vezes trabalha em silêncio em prol da família e sempre tenta se manter contida, em contraste com a filha, que fala tudo o que pensa. Outro ponto de tensão entre as duas é o fato de que Christine, em seu constante conflito de identidade, natural da transição para a vida adulta, busca uma outra realidade financeira para si, também expressa uma profunda insatisfação com a condição financeira de sua família, o que a leva a buscar uma realidade diferente, um futuro mais promissor do ponto de vista econômico, a ponto de fingir morar em outra casa para fazer novas amizades e entrar em novos círculos sociais.

O desejo de Christine de estudar em uma universidade longe de Sacramento reflete um objetivo de escapar das limitações impostas pela classe trabalhadora, de transcender uma realidade que ela vê como uma prisão. A menina parece estar obcecada pela ideia de conseguir o que sua própria mãe conseguiu. Christine experimenta um conflito interno, não querendo se associar com a cidade que tanto despreza, mas ao mesmo tempo fazendo de tudo para se encaixar em um grupo de amigos considerados “populares”. O próximo momento-chave mostra um pouco mais das contradições de Christine, através de sua aspiração por uma vida diferente e a luta pela aceitação social, que a adolescência frequentemente impõe.

Lady Bird: A Hora de Voar **Momento-chave 3: Christine e irmã Sarah conversam sobre amor**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**

Sala da irmã Sarah iluminada pelo sol. Plano médio longo de Christine, sentada à mesa, de frente para a freira. Ela usa um moletom cinza claro da escola Sagrado Coração de Jesus.	Ambiente silencioso. **Irmã Sarah:** Eu sei que foi você quem fez aquilo da "recém-casada". **Christine:** Não fui eu...
Plano médio longo de irmã Sarah, sentada à mesa, de frente para Christine. Ela usa seu hábito cinza, os cabelos estão cobertos.	**Irmã Sarah:** Não vou puni-la. **Christine:** Por que não?
Plano inteiro das duas sentadas à mesa, uma de frente para a outra. Atrás delas, uma ampla janela de vidro mostra a parte superior do que talvez seja o pátio da escola. Lá fora, tem uma grande pintura da Virgem Maria em uma das paredes.	Uma risada contida da freira. **Irmã Sarah:** Foi engraçado. Um suspiro aliviado misturado com a risada de Christine.
A irmã gesticula suavemente. As duas se inclinam para frente conforme a conversa vai avançando.	**Irmã Sarah:** Irmã Gina e eu fizemos todo o caminho pra casa sem notar que estavam buzinando. **Christine:** Verdade?
Rindo, Christine leva as mãos ao rosto, um pouco envergonhada, mas também satisfeita com a situação.	Risos compartilhados entre as duas. **Irmã Sarah:** Na verdade, eu não sou recém-casada com Jesus. Faz 40 anos.
Plano médio longo da irmã Sarah. Intercala com o plano médio longo de Christine.	**Christine:** Bom, Ele é um cara de sorte. Uma risada contida da freira. Som da irmã pegando uma papelada com as mãos.
Irmã Sarah segura com uma das mãos um punhado de folhas, um arquivo de Christine. Plano médio longo de Christine. Ela levanta a cabeça com a expressão de incredulidade. Plano médio longo da irmã Sarah. Intercala com o plano médio longo de Christine.	**Irmã Sarah:** Li a redação que fez para a faculdade. Você obviamente ama Sacramento. **Christine:** Amo? **Irmã Sarah:** Você escreve sobre Sacramento com tanto afeto e com tamanho cuidado. **Christine:** Eu estava só descrevendo.
Plano inteiro das duas sentadas à mesa, uma de frente para a outra. Christine com os braços totalmente apoiados na mesa, o corpo bem inclinado para a frente. A cena termina com um corte seco.	**Irmã Sarah:** Passa a ideia de amor. **Christine:** É, eu acho que presto atenção. **Irmã Sarah:** Já pensou que talvez sejam a mesma coisa? Amor e atenção?

Figuras 7, 8 e 9: frames do filme *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

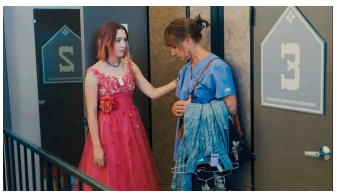
Após romper com seu primeiro namorado, Christine fica interessada em Kyle (Timothée Chalamet), o rapaz que viu tocar numa banda e que frequenta a cafeteria onde ela trabalha. Para se aproximar dele, Christine decide tentar uma amizade com Jenna (Odeya Rush), a menina de beleza supostamente inatingível e rica que estuda junto com ela, e que frequenta o mesmo ciclo de Kyle. Num dia em que a Irmã Sarah (Lois Smith) faz uma inspeção para checar o cumprimento da saia das meninas, e diz que Jenna vai levar uma advertência por estar com a saia muito curta, Christine propõe uma forma de dar o "troco" na irmã, na tentativa de ganhar a simpatia da colega de turma. Ela e Jenna, então, decoram a parte de trás do carro da freira. As meninas prendem latinhas na traseira do automóvel e penduram uma placa com os dizeres "recém-casada com Jesus".

Nesta cena destacada, a freira conversa com Christine sobre a pegadinha que ela faz. A irmã acha graça e diz que não vai puni-la. Ela elogia a redação da menina para a faculdade e as duas conversam sobre a relação entre amor e atenção. Aqui, pode-se considerar que há um início da virada de trama de Christine, já após viver várias experiências transformadoras em seu último ano do ensino médio. Com a observação feita pela irmã, e através de seu olhar sobre Sacramento, a protagonista de Gerwig começa a se dar conta da diferença entre o que ela acha que deseja – entrar numa faculdade fora do estado da Califórnia, sair da cidade onde mora, ter uma nova casa e uma nova vida – para o que ela realmente deseja – ser vista e apreciada por quem ela é, especialmente por sua própria mãe.

No momento-chave selecionado a seguir é possível perceber a escolha de montagem feita por Gerwig ao colocar, logo após a cena acima, com um corte seco, uma outra cena que mostra a relação entre a atenção que Christine dá à cidade de Sacramento e a atenção que ela e sua mãe compartilham entre si.

Lady Bird: A Hora de Voar **Momento-chave 4: Christine e Marion conversam no provador**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**
Marion, usando seu uniforme de enfermeira, espera Christine do lado de fora do provador, encostada em uma fileira de portas que dão para outras cabines. Ela segura algumas opções de vestido que, em tons de azul, combinam com seu uniforme e com a coloração de todo o ambiente.	Som ambiente da loja. Leve ruído de cabides se tocando, enquanto Marion arruma os vestidos que segura do lado de fora do provador. **Marion:** Acho que não irá a mais nenhum baile na faculdade. É o nosso último. **Marion:** Sabia que a Davis [universidade] tem um teatro incrível? Se ainda tiver interesse em teatro. Você tem?
Christine sai do provador com o primeiro vestido. Um azul bem curto e decotado nas costas. Marion faz uma careta olhando para a filha, que encara o espelho e ajeita o vestido no corpo. Christine levanta o cabelo, simulando um penteado para ver como ficaria com o vestido. Marion continua encostada, falando com a filha.	Som da porta da cabine do provador abrindo, enquanto Christine sai. **Christine:** Acho que não sou boa atriz. Por que não sou como as garotas das revistas? **Marion:** Pena que não posso conhecer esse Kyle antes da festa. **Christine:** Ele não é mais meu namorado. Quer dizer, acho que nunca chegou a ser. **Marion:** Quero conhecê-lo mesmo assim.
Christine não gosta do vestido e, irritada, entra no provador novamente, batendo a porta. Vê-se Marion de perfil, e refletida no espelho. Corta para um plano médio de Marion. Ela fala com a filha pelo lado de fora e gesticula com as mãos.	**Christine:** Apertado demais. Merda. Som da porta do provador se fechando atrás de Christine. **Marion:** Sugeri que não repetisse o macarrão. **Christine:** Mãe! **Marion:** Querida, parece estar chateada com isso e eu só quero ajudar. **Christine:** Vai provocar em mim um transtorno alimentar. Suspiro de Christine. **Christine:** Eu queria ter um transtorno alimentar.
Em plano médio longo, Christine sai do provador com um vestido rosa, longo, com pontos brilhantes. O vestido combina com a tinta rosa em seu cabelo. Christine olha para si mesma no espelho, com ar de satisfação. Marion olha para a filha pelo espelho também. Plano médio de Marion, atrás de Christine, questionando a cor do vestido, com olhar de avaliação.	Porta do provador se abrindo. **Christine:** Amei. **Marion:** Não é rosa demais? Silêncio entre as duas.

Plano médio das duas. O semblante de Christine se desfaz, e ela abre a porta do provador. Ela entra, para tirar o vestido.	**Marion:** O que foi? Som da porta da cabine fechando.
Plano médio de Marion, encostada, conversando com a filha do lado de fora da cabine. Ela abaixa a cabeça como quem não sabe o que fez de errado para a filha ficar frustrada.	**Christine:** Por que não pode dizer que eu fiquei bem?
Plano médio longo de Marion sozinha, do lado de fora da cabine, encostada na parede, refletida no espelho a sua frente.	**Marion:** Achei que você não ligasse para o que eu penso. **Christine:** Mesmo assim, quero que ache que fiquei bem.
Corta para Marion novamente em plano médio. Olhando além, ouvindo a filha falar de dentro da cabine. Ela fecha os olhos.	**Marion:** Ok, desculpe. Eu estava falando a verdade. Quer que eu minta? **Christine:** Não, é que... eu só queria… eu só... eu queria que gostasse de mim. **Marion:** É claro que eu te amo. Som da porta da cabine se abrindo.
Com o vestido entreaberto, Christine abre a porta da cabine e, sem sair totalmente, encara a mãe para fazer sua pergunta.	**Christine:** Mas você gosta de mim?
A câmera reveza entre o plano médio de Marion respondendo Christine, e o plano médio da menina retrucando a resposta. Depois, vê-se o plano médio de Marion, encarando a filha, muda, sem tréplica.	**Marion:** Eu quero que você seja a melhor versão de si mesma. **Christine:** E se essa já for a melhor versão?
Sem ter o que acrescentar, diante do silêncio da mãe, Christine desvia o olhar e entra novamente na cabine para terminar de tirar o vestido.	Som da porta da cabine se fechando.
Quando a porta fecha, a câmera mostra o plano médio de Marion, que ensaia bater na porta e falar alguma outra coisa, mas não o faz.	Silêncio entre as duas.



Figuras 10, 11 e 12: frames do filme *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

A cena acima pode ser considerada a aplicação da lição aprendida por Christine ao conversar com a irmã Sarah sobre a relação entre amor e atenção. A

menina sabe que é amada pela mãe, mas isso não basta. Ela quer ser apreciada e valorizada, quer a admiração da mãe. Enquanto isso, como visto antes, Marion já havia confrontado a filha sobre sentir que ela e o pai nunca são suficientes para ela. Nesse momento-chave, porém, Christine externaliza como ela também não se sente suficiente para a mãe. Há, ainda, uma demonstração de como as expectativas da mãe sobre a filha permeiam a interação das duas, quando Marion afirma que esse "é o nosso último" baile, já que, ao ir para a faculdade, Christine não terá outros – como se essa experiência não fosse apenas da filha, mas algo compartilhado entre as duas, que ela também está vivendo.

Nesse ponto do filme, o público já foi apresentado ao universo de Christine, seus desejos, suas motivações, o que a afeta, os obstáculos em seu caminho e as estratégias que ela usa para passar por eles. Na obra *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*, Murray Smith (1995) tenta compreender de que modo os personagens no cinema conseguem conquistar o público. Em sua análise, ele propõe uma "estrutura da simpatia", algo como um sistema de engajamento, dividido em três níveis, sendo eles o reconhecimento, o alinhamento e a aliança. De acordo com Smith, no primeiro nível o espectador começa a reconhecer o personagem, no segundo ele começa a se alinhar a ele através de uma série de informações que recebe sobre sua vida, incluindo suas motivações e suas angústias, e, por último, o espectador começa a criar uma aliança com o personagem, por meio da sua visão de mundo e dos seus valores.

Como mostrado anteriormente, as mulheres, ao redor do mundo, possuem diferentes experiências sociais e contextuais, porém compartilham entre si o fato de serem mulheres – não fosse assim, a categoria "mulher" poderia ser esvaziada. Gerwig cria personagens que possuem vivências reais muito semelhantes com as dela mesma, o que já proporciona bastante verdade aos seus filmes. Mas é possível pensar que ela aborda temas que são, em alguma medida, comuns a todas as mulheres, o que promove uma identificação e um senso de coletividade e pertencimento – apesar de todas as diferenças que as dividem.

Com isso, Gerwig faz seus filmes serem simultaneamente familiares e originais. Enquanto conta histórias sobre vivências comuns a todas as mulheres que estão passando pela fase de amadurecimento, ela também inova ao mostrar o ponto de vista feminino, com suas particularidades, que são pouco exploradas no cinema. Inclusive, muitas espectadoras também podem se identificar com Marion,

já que a experiência materna, como indicado por Kaplan (1995), também possui, ainda, lacunas de representação midiática.

Christine se lança em diversas experiências e começa a amadurecer. A virada de trama começa quando ela percebe que estava deixando de fazer o que gosta para agradar os outros e se encaixar onde não cabia. Em sua busca por uma identidade própria, Christine também flerta com a adoção de um "ethos masculinizado". Ela se rebela contra a ideia de ser apenas uma jovem romântica e busca, por vezes, adotar comportamentos mais associados aos meninos: a ousadia, o distanciamento emocional, a busca por uma vida mais livre.

Ao analisar as principais mudanças na construção de personagens femininas nas séries da TV norte americana ao longo do tempo, Mayka Castellano e Melina Meimaridis (2018) concluem que, muitas vezes, para dar mais camadas e complexificação a uma personagem, muitos autores se apoiam em estereótipos masculinos.

> Aparentemente, a "complexidade" das protagonistas femininas se dá pela adoção de símbolos e sentidos tradicionalmente associados ao universo masculino. Embora reconheçamos que tais elementos são socialmente construídos (e, portanto, mutáveis) é no mínimo problemático estabelecer que, para parecerem fortes, profundas e multifacetadas, as mulheres precisem exibir comportamentos decodificados pelo público como masculinos (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018, p. 12).

No entanto, ao longo do filme, Christine passa não só a perceber quais são suas verdadeiras ambições – a necessidade de aprovação externa e o desejo de ser notada – como também passa a assumir a coragem de externá-las, sendo sincera consigo mesma e com as pessoas ao seu redor. Aqui, o diferencial da construção de Gerwig é mostrar Christine tentando se encaixar no mundo, mesmo flertando com esse ethos masculino, não para reafirmar que são esses os traços que complexificam a personagem, mas como se Gerwig estivesse, a todo momento, dando leves piscadelas ao público, indicando que Christine ainda não sabia o caminho que estava seguindo. Além da relação mãe-filha, o filme explora a desilusão de Christine com o amor romântico masculino. Ela tenta, em diversas situações, encontrar validação em suas relações com meninos, mas é frequentemente confrontada com as limitações desse amor idealizado.

Em contraste, as amizades femininas que ela constrói, especialmente com Julie (Beanie Feldstein), são mais livres e profundas, permitindo que ela experimente uma forma de relação que escapa aos padrões típicos de um romance juvenil. A amizade feminina, em *Lady Bird*, não é apenas uma forma de suporte, mas uma oportunidade para a protagonista redescobrir a si mesma e se reconectar com suas emoções mais genuínas. Ao longo do filme, as interações com Julie simbolizam um espaço de acolhimento e compreensão.

Nos momentos finais do filme, Christine se forma na escola e sua mãe acaba descobrindo, por acidente, que a filha está na lista de espera para uma universidade em Nova York. Marion fica sem falar com a filha, decepcionada por Christine ter feito tudo por suas costas, e ainda com a ajuda do pai. No fundo, ela está frustrada com a possibilidade de ver a filha saindo de casa para morar em outro estado. Marion chega a escrever diversas cartas para a filha, mas amassa todas e não as entrega. Quando ela e o marido levam a filha ao aeroporto, Marion decide não sair do carro. Depois que se arrepende e vai correndo se despedir, já é tarde demais, pois Christine já havia embarcado.

Em Nova York, instalada no quarto que vai começar a dividir com algum outro estudante, Christine encontra as cartas amassadas de sua mãe na mala – deixadas ali, em segredo, por seu pai. Mais tarde, em sua primeira festa como adulta na cidade nova, ela bebe mais do que devia e acaba indo parar em um hospital. Quando finalmente se levanta da maca, ela vê que, ao seu lado, tem um menininho com o olho acidentado, junto de sua mãe, mas ela precisa se levantar e sair sozinha dali. Essa cena pode representar o momento em que Christine se dá conta de que agora é uma adulta e precisa cuidar de si mesma.

A personagem vai caminhando pela cidade, descobre que é domingo e, então, se encaminha para a Igreja Católica mais próxima. Ela assiste o coral cantando e se emociona. Aquela atmosfera, que ela tanto rejeitava, é a mais familiar para ela. Ao sair da igreja, a jovem usa seu celular para ligar para casa, e o público se depara com o momento-chave a seguir.

Lady Bird: A Hora de Voar **Momento-chave 5: Monólogo final de Christine**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**

Plano inteiro. Christine sai da igreja caminhando sozinha, com a maquiagem borrada revelando os resquícios da noite anterior, e que ela ainda estava emocionada com o coral que acabara de assistir. Ela para na entrada, já com o celular colado no rosto. Ligou para casa.	Som suave da cidade ao fundo.
No chão, folhas secas alaranjadas espalhadas combinam com a cor de seu casaco terroso. Plano médio longo. Christine continua parada, em pé, agora falando ao telefone.	Mensagem de voz da caixa eletrônica: Oi, você ligou para os McPherson. Deixe uma mensagem. Obrigado. **Christine:** Oi, mãe e pai, sou eu. Christine. É o nome que vocês me deram. É um bom nome.
Corta para um plano geral de uma rua de Sacramento, do ponto de vista de quem dirige pela cidade. Em seguida, pela visão da janela do carro em movimento, surge um rio iluminado pelo sol da tarde e com vegetação às margens.	**Christine:** Pai, isso é mais pra minha mãe. Oi, mãe. Você se emocionou na primeira vez que dirigiu em Sacramento? Uma música incidental suave começa a tocar.
Plano americano. Volta para Christine em frente a igreja, com o celular no rosto. Parada. Ela olha levemente para baixo e alisa a mão livre levemente em sua coxa. Plano geral com o ponto de vista da janela de um carro passando por Sacramento novamente. A imagem mostra copas de árvores com o sol se pondo entre as folhas. Plano médio curto. Vê-se Christine de frente, dirigindo, usando cinto de segurança e olhando pela janela com ares de nostalgia e admiração. No plano geral, vê-se uma bifurcação com duas opções de ruas. A câmera vai entrando em uma delas, com o ponto de vista da rua, mostrando que o carro está virando uma curva. Agora a imagem mostra diferentes pontos da cidade de forma mais estática. O primeiro plano de uma placa. O plano inteiro de uma loja sem ninguém na calçada. A lateral da fachada de uma outra loja, com dois homens sentados na calçada e um senhor caminhando ao fundo. O topo do Capitólio Estadual entre as árvores. Em cortes secos, o filme vai mostrando esses diferentes cantos de Sacramento. Uma ponte. Um mural grafitado. Em plano geral, novamente vê-se, do ponto de vista da janela do carro em movimento, diferentes ruas.	**Christine:** Eu me emocionei, e queria te contar... mas não estávamos nos falando na época. Todas aquelas curvas que sempre conheci, as lojas e... E aquilo tudo. Música incidental ganha mais força.

Plano médio curto. Perfil de Christine dirigindo e admirando a cidade. Corte seco para Marion no mesmo plano, na mesma posição, dirigindo pelos mesmos lugares e olhando Sacramento com o mesmo ar contemplativo de sua filha. Plano geral de mais outras ruas de Sacramento em movimento, pela janela do carro. Vê-se novamente Marion dirigindo de perfil, agora olhando para frente e entrando num túnel. A luz vai caindo. Em seguida, vê-se Christine, na mesma posição, entrando no mesmo túnel. A luz vai caindo. Plano médio. Christine ao telefone na frente da igreja, olhando além, aliviada. Ela fecha o celular rapidamente após finalizar a ligação. Christine olha para o lado, como quem sabe que está na hora de seguir, porém sem saber exatamente para onde. Tela preta.	**Christine:** Eu queria te falar que... eu te amo. Obrigada. Eu... obrigada. Som de Christine fechando o celular de flip.

Figuras 13, 14 e 15: frames do filme *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Como será mostrado adiante, todos os três filmes de Gerwig possuem um monólogo, em algum momento mais próximo do fim da trama, que faz um arremate de todas as ideias centrais de sua obra, e da vivência de suas personagens. No caso deste, o público é convidado a refletir sobre como, muitas vezes, as coisas simples da vida só são apreciadas quando elas passam. Christine, durante toda a história, estava sempre em busca do que não podia ter, vivendo em um constante escapismo.

Gerwig brinca, de modo irônico, com a idealização e expectativa de sua personagem – de ter uma vida perfeita, de morar na casa perfeita, de estudar na faculdade perfeita, de viver o amor romântico, de frequentar os melhores ciclos de amizade – e subverte a narrativa ao mostrar o contraste com a realidade que ela tem ou que passa a ter. Esse aspecto também pode ser identificado nos outros dois filmes que serão analisados a seguir. A sobreposição de cenas de Christine e Marion dirigindo o carro pelos mesmos lugares, e olhando cada canto com o

mesmo olhar observador e admirado, denota uma ciclicidade e uma aceitação da jovem, ao perceber o que ela tem em comum com sua mãe, mesmo depois de passar tanto tempo rechaçando essas características.

O prazer de assistir ao filme, portanto, surge em grande parte de uma busca por identificação com a experiência de Christine – ou de Marion. O uso da colorização em *Lady Bird*, como mostrado nas imagens acima, evoca uma nostalgia sutil, com tons quentes, além de elementos cenográficos que remetem aos anos 2000. A paleta de cores do filme não apenas reforça o clima de uma época específica, mas também simboliza o processo de crescimento de Christine, que é marcado tanto pela memória afetiva quanto pela complexidade das emoções associadas à adolescência. O ritmo do filme, cadenciado e introspectivo, contribui para esse tom nostálgico, permitindo que o público experimente a sensação de olhar para trás, como Christine, com uma saudade ambígua.

3.2 Adoráveis Mulheres: do livro de 1868 ao filme do século XXI

O segundo filme autoral de Greta Gerwig é *Adoráveis Mulheres* (2019)[57], baseado no livro *Mulherzinhas*, de 1868, da escritora Louisa May Alcott. A obra conta a história de quatro irmãs, com personalidades completamente diferentes, crescendo entre 1861 e 1865, durante a Guerra Civil Americana. Jo (Saoirse Ronan), Meg (Emma Watson), Amy (Florence Pug) e Beth (Eliza Scanlen) compõem o quarteto das irmãs March, e vivem numa casa sob o comando da mãe, Marmee (Laura Dern). Enquanto o pai da família está ausente, lutando na guerra ao lado dos Confederados, as mulheres precisam lidar com a saudade da figura masculina, o temor pela incerteza do futuro, algumas dificuldades financeiras e a própria aventura que é atravessar a infância e chegar à vida adulta. Elas têm como vizinho um menino rico e solitário chamado Theodore Laurence (Timothée Chalamet), ou apenas "Laurie", de quem se aproximam e constroem uma bela amizade que, com o passar do tempo, ganha novos contornos devido às diferenças sociais entre homens e mulheres.

Assim como Gerwig fez em *Lady Bird* (2017), Alcott escreveu o livro com inspirações autobiográficas. A obra, que transmite valores cristãos e, ao mesmo tempo, consegue ter ares de modernidade ao destacar a vida doméstica de

[57] Produzido pela Regency Enterprises, Sony Pictures e Columbia Pictures; distribuído pela Sony Pictures.

mulheres de forma fiel e sensível, ainda que no século XIX, é hoje considerada um clássico, tendo sido adaptada para o cinema pelo menos outras quatro vezes[58] antes de Gerwig criar sua versão.

O livro de Alcott pode ser dividido em duas partes, já que ganhou uma sequência. Na primeira parte, a autora conta a vida das meninas durante a infância. Na segunda, ela aborda seus conflitos e dilemas da vida adulta, com suas paixões e perspectivas de casamento. Se por um lado a obra de Alcott ilumina as relações femininas e a posição da mulher na sociedade, a obra de Gerwig destaca a autoria feminina e a busca por independência das personagens. Jo, a segunda filha, é a mais inventiva das quatro. Com uma personalidade forte e uma obstinação única, ela acaba ocupando o papel de protagonista na narrativa. Meg, a mais velha, é a mais responsável das irmãs, e almeja ter um bom casamento e uma família feliz. Beth, a mais tímida, só quer ver as irmãs e os pais alegres e unidos, tem poucas ambições e se contenta em ter um piano para tocar sempre que quiser. Já Amy, a caçula, compartilha do mesmo gênio teimoso de Jo, e também da veia artística – voltada para as artes plásticas e pintura – enquanto tenta se sentir aceita pelas duas irmãs mais velhas, que por vezes a deixam de lado, numa divisão quase que natural entre as "duas mais velhas" e as "duas mais novas". No meio delas, a mãe, Marmee, exerce o papel de elo, ensinando lições de caráter e ética.

Após seu primeiro filme conquistar diversas indicações nas principais premiações da indústria, Gerwig passou a ser vista com outros olhos pelos grandes estúdios de Hollywood, que decidiram apostar mais alto em seu trabalho. Ela já havia sido chamada para escrever o roteiro de *Adoráveis Mulheres* antes de *Lady Bird*, mas foi após o sucesso de sua estreia que ela conseguiu também a função de dirigir o filme e, além disso, mais recursos para sua produção e um elenco de peso, incluindo Meryl Streep, um dos nomes mais importantes do cinema, no papel de Tia March. No Oscar de 2020, a produção foi indicada em seis categorias, sendo elas Melhor Filme, Melhor Atriz, Melhor Atriz Coadjuvante, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Trilha Sonora Original e Melhor Figurino – tendo vencido esta última.

---

[58] Os filmes criados a partir do livro de Alcott são *As quatro irmãs* (1933), *Quatro destinos* (1949), *Adoráveis Mulheres* (1994) e *Little Women* (2018), sendo esta última adaptação a mais distante da trama original, totalmente ambientada no século XXI.

Ao adaptar o romance para as telas, é possível afirmar que Gerwig expandiu sua pegada no terreno sobre a busca feminina pela criação de pensamento abstrato, processo iniciado em *Lady Bird.* Em *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema,* Ismail Xavier (2003) destaca como o diretor de teatro e o cineasta partilham, entre si, o ato de transpor o que está no texto para a cena, porém através de recursos diferentes, em termos de manipulação do espaço, do tempo e da composição dos olhares e dizeres. De acordo com ele, no cinema, a filmagem e a montagem conseguem atingir um patamar inusitado de expressão e significado dos corpos e objetos em cena, desde que o cineasta seja capaz de criar um estilo na exploração desse potencial específico.

Na adaptação de um texto para uma obra audiovisual, Xavier defende a máxima "ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor". Para ele, um filme criado a partir de um livro, por exemplo, não precisa ser mais ou menos fiel à obra original para ser avaliado positivamente. Ao contrário, ele entende que a autonomia do criador audiovisual deve ser valorizada, e que a obra original deve ser considerada muito mais um ponto de partida para uma nova criação, do que um ponto de chegada – um objetivo ideal a ser alcançado.

> A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor uma outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito (XAVIER, 2003, p. 61).

O autor pontua como o cinema clássico privilegiou o que se chama de efeito naturalista de eclipsar os meios de representação fazendo a história correr sem interferências. Para Xavier, o cineasta russo Eisenstein promoveu contribuições significativas para o cinema com sua busca por outros critérios de narração. "Seus filmes sempre estiveram marcados por uma postura francamente discursiva, em que o narrador faz uso de comentários, intervém no fluxo da história, a interrompe mesmo para colocar em pauta certos conceitos e ideias" (XAVIER, 2003, p. 70). Xavier aborda, também, o fato de muitos intelectuais

criticarem adaptações cinematográficas de obras literárias afirmando que o cinema não tem a mesma profundidade da literatura, e rebate trazendo exemplos de outros cineastas como Alain Resnais e Jean-Luc Godard, que mostraram como uma exploração mais radical das possibilidades de usos do som e imagem podem quebrar tais preconceitos.

No caso do trabalho desempenhado por Gerwig no filme em questão, a diretora e roteirista adotou uma estratégia de complexificação narrativa que se difere de todas as adaptações feitas do livro de Alcott até agora. Gerwig usou a primeira e a segunda parte do livro, que respectivamente contam a infância e a vida adulta das irmãs March, e desorganizou a estrutura cronológica da obra através da montagem com vários flashbacks, que permitem comparar passado e presente. Gerwig ainda conseguiu, através da adição de uma terceira camada narrativa, homenagear Alcott, fazendo com que a própria Jo representasse uma referência à autora do livro.

Em várias entrevistas[59], Gerwig reforça que, neste filme, está contando a história de uma garota que conquista seu livro, e não de uma garota que conquista um rapaz. Na época da escrita e publicação de *Mulherzinhas*, Louisa May Alcott precisou negociar a narrativa de sua protagonista com a editora, para que sua obra fosse publicada – inclusive, como será visto adiante, ela praticamente precisou escrever a sequência para sua história contra sua vontade.

Nos momentos-chave selecionados a seguir, a pesquisa pretende mostrar como Gerwig inclui, em sua obra, uma nova linha do tempo ficcional, em que a protagonista, Jo, é ao mesmo tempo personagem e autora da história que o público assiste na tela. Ela começa o filme negociando seu primeiro conto numa editora, e logo os espectadores podem perceber que ela quer viver da escrita. No fim, ela negocia a publicação de um livro, que é justamente a história das irmãs March, da qual ela própria faz parte. Gerwig define essa estratégia – de mesclar passado e futuro e adicionar mais uma camada – como uma estética "cubista", em que é possível olhar para a história por diferentes ângulos. Essa escolha de Gerwig ainda confere um aspecto nostálgico ao filme, mantendo um de seus traços autorais, também presente em seu primeiro longa.

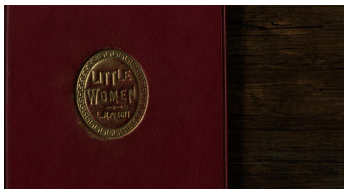
---

[59] COYLE, Jake. *Greta Gerwig on making 'Little Women' 'at the speed of life'*. AP News, 12/12/2019. Disponível em: https://apnews.com/article/d01ce9123e6128e1aec391be0cc38a50. Acessado em: 18/03/2025.

Adoráveis Mulheres (2019) **Momento-chave 1: Jo vende um conto**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**
Na tela preta, aparece a frase: "Passei por dificuldades, então, escrevo histórias felizes." - Louisa May Alcott	
Plano médio longo. Jo March com a cabeça baixa, de costas para o público e de frente para uma porta, tomando coragem para entrar. É a porta de uma editora.	
Plano inteiro. Jo entra na editora, olha brevemente ao redor, segurando uma pasta nas mãos, e se encaminha para uma das mesas, onde um homem de idade avançada se encontra confortavelmente sentado, lendo um jornal.	Som de pessoas conversando ao fundo. Uma editora em pleno funcionamento.
Ainda em plano inteiro, vê-se Jo de costas, em frente à mesa do editor, fazendo sua abordagem. No canto direito da tela, outro homem da editora trabalha, sem prestar atenção nos dois.	**Jo:** Com licença? Procuro a redação do Weekly Volcano. Gostaria de ver o Sr. Dashwood.
Plano médio longo do Sr. Dashwood, o editor a quem Jo recorreu. Ele está com os pés apoiados na mesa, fumando enquanto lê seu jornal.	
Ele vira a cabeça para cuspir alguma coisa da boca, mostrando despreocupação e indiferença à presença da moça à sua frente.	Som do cuspe do Sr. Dashwood, tirando alguma coisa da boca, despreocupadamente.
Plano americano de Jo retirando algumas folhas de sua pasta para entregar ao Sr. Dashwood. Corta para ele, ainda com os pés sobre a mesa, recebendo as folhas.	**Jo:** Uma amiga me pediu que oferecesse uma história dela. Que ela escreveu. E poderia escrever mais, se servir. **Sr. Dashwood:** Não é a primeira tentativa, suponho?
Intercala com plano americano de Jo, abraçando a pasta na frente do corpo e explicando feliz as atribuições de sua suposta "amiga escritora". Ela muda suavemente a expressão feliz quando ele responde com ironia.	**Jo:** Não, senhor. Já vendeu para o Olympic e o Scandal, e ganhou um prêmio com um conto no Blarney Stone Banner. **Sr. Dashwood:** Um prêmio. **Jo:** Sim...
Plano médio longo do Sr. Dashwood, fumando um charuto e segurando as folhas com a mão livre. Ele tira os pés da mesa e arruma a postura.	**Sr. Dashwood:** Sente-se.
Corta para plano detalhe das mãos de Jo sobre a pasta, com os dedos sujos de tinta, confirmando que foi ela quem escreveu o conto em negociação.	Som de Jo sentando-se à mesa. Ela pigarreia enquanto o Sr. Dashwood passa as folhas de papel que ela lhe entregou, lendo o conto rapidamente. Ele bate a primeira folha com força na mesa, conforme avança na leitura. Ao pegar uma caneta tinteiro e carregá-la, o homem começa a avaliar a história com mais atenção.
Plano médio de Jo, com o contraste das costas do Sr. Dashwood. Troca para o plano médio do Sr. Dashwood, com o contraste das costas de Jo.	

Um sentado de frente para o outro. Ele começa a ler as folhas, uma a uma, e a colocá-las com força sobre a mesa. Ele pega uma caneta, molha com tinta. Em seguida, inclina-se na cadeira para ler mais confortavelmente. Plano médio de Jo, inquieta com a avaliação do editor. Cortes intercalados do plano médio de Jo e do plano médio longo do sr. Dashwood, enquanto ele vai lendo uma folha por vez, colocando-as na mesa. Jo faz uma cara de descontentamento.	 Som do Sr. Dashwood se inclinando na cadeira e apoiando os pés na mesa novamente. Som das folhas sendo batidas na mesa, com força.
Quando ele solta uma risada, Jo esboça um sorriso, aliviada. Na segunda risada, ele usa a caneta para riscar uma folha inteira. Jo volta com o olhar de insatisfação. Plano detalhe do Sr. Dashwood riscando uma folha inteira com a caneta. Cortes secos em sequência do Sr. Dashwood colocando várias folhas em cima da mesa, com força, mostrando que ele estava terminando a leitura do conto.	Risada sínica do Sr. Dashwood. Som da caneta em sua mão enquanto ele risca partes da história que lê. Som de folhas inteiras sendo riscadas e colocadas com força na mesa.
Plano médio de Jo cabisbaixa. Jo abre os olhos e levanta a cabeça, com expressão de incredulidade. Ela se inclina para recolher as folhas de cima da mesa, com o semblante mais aliviado. Contraplano do Sr. Dashwood, ainda com os pés sobre a mesa, enquanto Jo recolhe as folhas. Plano médio de Jo, expressão levemente inconformada com os pedidos de ajustes do editor. Vê-se novamente o editor com as pernas apoiadas na mesa, argumentando de forma relaxada com a escritora em sua frente. Plano médio de Jo. A expressão de quem começa a reconsiderar. Contraplano do editor e volta para Jo, assentindo com a cabeça. Sr. Dashwood abre uma gaveta. Plano detalhe das mãos dele entregando notas de dinheiro para Jo, enquanto as de Jo entregam as folhas do	**Sr. Dashwood:** Vamos ficar com isso. **Jo:** Vão? **Sr. Dashwood:** Com alterações. Está muito longo. Suave som de Jo recolhendo as folhas colocadas sobre a mesa. **Jo:** Mas o senhor cortou... fiz alguns dos pescadores se arrependerem. **Sr. Dashwood:** O país enfrentou uma guerra. As pessoas querem ser entretidas, não levar sermões. A moral não vende hoje em dia. Devia mencionar isso à sua "amiga". **Jo:** Qual é a remuneração? Quanto vocês... **Sr. Dashwood:** Pagamos de $25 a $30 por coisas do gênero. Pagaremos $20 por este. **Jo:** É de vocês. Podem editar. Som do Sr. Dashwood abrindo uma gaveta. Som de Jo entregando as folhas para ele, e ele entregando algumas notas de dinheiro em sua

conto de volta. Plano médio de Jo contando rapidamente as notas. Contraplano do editor segurando as folhas, após as ter organizado com leves batidas na mesa. Volta para Jo, olhando fixamente para ele e balançando a cabeça levemente, em sinal de concordância. Ela não consegue disfarçar, com a expressão, de que no fundo estranhou os pedidos feitos pelo editor. Vê-se o Sr. Dashwood molhando a caneta na tinta. A câmera volta para Jo, que balança a cabeça negativamente e leva uma das mãos ao pescoço, mostrando desconforto. Ela se levanta rapidamente soltando um riso tímido. O homem continua sentado. Ela estica as mãos e eles se cumprimentam. Plano médio do editor ainda sentado, olhando para Jo sair de sua sala. Plano detalhe dos pés de Jo correndo entre os outros pedestres. Plano inteiro de Jo correndo feliz pela rua, segurando sua pasta, desviando das pessoas e dos objetos pelo caminho. Corte seco para a capa vermelha do livro Adoráveis Mulheres, com as letras douradas.	mão. **Jo:** Devo dizer a minha amiga que ficam com outro, se ela tiver um ainda melhor? **Sr. Dashwood:** Vamos olhar. Diga pra ela que deve ser curto e picante. E se a protagonista for uma garota, precisa garantir que ela se case no final. Ou morra. Um dos dois. **Jo:** Como...? **Sr. Dashwood:** Com que nome ela gostaria de assinar? **Jo:** Nenhum, se não se importar. **Sr. Dashwood:** Como ela preferir, é claro. Som de Jo levantando rapidamente da cadeira. **Jo:** Então... bom dia, senhor. Sons da cidade efervescente. O som dos pés de Jo correndo se confunde com o som dos trotes dos cavalos pela rua. Ela também emite alguns grunhidos de felicidade, que se confundem com as falas cruzadas dos passantes.



Figuras 16, 17 e 18: frames do filme *Adoráveis Mulheres* (2019) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Este diálogo inicial já mostra que o filme trata da história de uma jovem moça aspirante a escritora. A cena também sinaliza que, em seu percurso, ela vai precisar ceder muitas vezes para conquistar o que almeja. Quem leu o livro sabe que a cena não faz parte da história original. Aqui, como já dito, Gerwig coloca Jo March como uma espécie de substituta de Alcott.

> Eu estava interessada em fazer algo cubista e que honrasse esse caleidoscópio de autoria. Parte do que eu queria fazer com a construção era encontrar o autor em todos os lugares – encontrar o autor como Jo, encontrar o autor como eu, encontrar o autor como Saoirse. Há toda essa duplicação de eus. É Louisa

> escrevendo Jo. Sou eu escrevendo Louisa escrevendo Jo. É Saoirse interpretando Jo interpretando Louisa interpretando minhas falas. Há alguma comunicação entre nós quatro (GERWIG, 2019).

Na trama, com a determinação do editor sobre a condução dos contos de Jo, no caso de serem protagonizados por mulheres, o público logo consegue criar uma expectativa para o final da própria escritora – que é a protagonista da história que se vê na tela: sendo mulher, ou ela vai morrer, ou vai se casar. Com essa cena, Gerwig mostra como a obra de Alcott se mantém pertinente, já que esse tipo de limitação fazia parte da realidade da escritora em 1868[60], e continua a ser uma questão, em alguma medida, para autoras e criadoras nos dias atuais, apesar dos avanços obtidos.

Outra frase do Sr. Dashwood (Tracy Letts) chama atenção dentro do recorte desta pesquisa. Ao afirmar para Jo que "as pessoas querem ser entretidas, não levar sermões", e que "a moral não vende hoje em dia", Gerwig mostra saber onde pisa, e que é preciso lidar com a complexidade do ramo do entretenimento – que nem sempre gera conscientização, mas que é o que vende. É como se ela dissesse aos espectadores, de forma indireta, para ficarem tranquilos, porque vão se divertir e se entreter enquanto assistem.

Em entrevista à *Associated Press*[61], Gerwig revela que, na cena de abertura do filme, colocar Jo correndo pela cidade foi também uma forma de homenagear Alcott. De acordo com suas pesquisas, a escritora gostava muito de correr. A corrida pelas ruas movimentadas da cidade também serviu para mostrar como sua personagem é moderna, capturada em um momento de velocidade, mais preocupada em exercer seu direito de ser livre e feliz do que com o que os outros, ao seu redor, poderiam pensar. Se olharmos para outras produções culturais, é notável que esse tipo de comportamento despreocupado geralmente é atribuído aos homens, e não às mulheres.

Um traço característico da personagem de Alcott, e também da nova versão de Gerwig, é a tensão entre a adoção de um comportamento mais

---

[60] WHITE, Patricia. *Ambidextrous Authorship: Greta Gerwig and the Politics of Women's Genres.* LA Review of Books, 07/02/2020. Disponível em: https://lareviewofbooks.org/article/ambidextrous-authorship-greta-gerwig-and-the-politics-of-womens-genres/. Acessado em: 21/09/2024.

[61] COYLE, Jake. *Greta Gerwig on making 'Little Women' 'at the speed of life'.* AP News, 12/12/2019. Disponível em: https://apnews.com/article/d01ce9123e6128e1aec391be0cc38a50. Acessado em: 18/03/2025.

masculino em contraste com a reafirmação de estereótipos femininos, refletindo as complexidades do amadurecimento e as expectativas sociais que moldam as mulheres – situação semelhante à de Christine, no filme analisado anteriormente. Assim como na obra de 2019, no livro Jo demonstra abertamente que não se importa em parecer um menino. Ao contrário, ela até gosta quando se parece com um, e admira a liberdade que os meninos possuem, transformando isso em um objetivo para si. Em um diálogo construído por Alcott entre Jo e sua irmã mais velha, Meg, ela declara que prefere parecer um menino, se isso significar que ela vai poder vestir ou usar o que quiser, em prol do seu bem-estar.

> – Ai, Jo, diga que você não vai usar aquele chapéu horrível, ele é grotesco! Você não devia se vestir como um menino – protestou Meg, enquanto Jo amarrava a aba larga de palha com uma fita vermelha que o Laurie tinha mandado como parte da piada.
>
> – Eu vou, sim, porque ele é excelente, faz uma sombra ótima, é leve e grande. Vai ser divertido, e não me importo de parecer um menino, se eu me sentir confortável (ALCOTT, 1868).

Como já visto, é comum que estereótipos masculinos sejam empregados em personagens femininas para que elas sejam consideradas complexas e para que ganhem destaque. No entanto, Alcott já percebia que essa abordagem era simplista demais. Gerwig parece reconhecer isso na leitura que faz do livro, já que as personagens não são construídas numa dinâmica dicotômica. Como advertido por Castellano e Meimaridis, a simples conceituação de uma personagem nos moldes estereotipados de masculinidade não pode ser a solução para que as mulheres sejam libertas dos estereótipos femininos.

> Um dos pontos que levantamos é o da complexificação das personagens femininas aparecer ora através da adoção de um ethos masculinizado, ora na reiteração de antigos estereótipos. Se reconhecemos que é um avanço a existência de mulheres que não precisem desempenhar papéis sociais típicos, ligados a uma expectativa limitadora em relação à vivência feminina – como a demanda por mulheres simpáticas, maquiadas e sorridentes – também entendemos que sua liberação dos estereótipos de gênero não pode se dar a partir da aproximação pura e simples com a esfera da masculinidade, como se residisse apenas nesse lócus toda possibilidade de emergência de mulheres fortes (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018, p. 19).

Em um dos momentos de aperto financeiro vivido pela família March, Jo decide cortar e vender seus cabelos. A família fica em choque, mas ela se orgulha de "parecer um menino" com os fios curtos. Porém, tanto no livro quanto no filme, a menina logo se arrepende da decisão abrupta. No meio da madrugada, ela chora por sua aparência, o que mostra como Alcott – e depois Gerwig – tiveram o cuidado de mostrar as vulnerabilidades dessa protagonista, trazendo mais humanização a ela. Algo semelhante acontece mais adiante na vida de Jo, quando, já adulta, ela entra em conflito interno por se sentir sozinha – já que não havia casado com ninguém, depois de passar a vida reivindicando sua independência.

Adoráveis Mulheres (2019) **Momento-chave 2: Laurie e Amy conversam sobre o futuro**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**
Uma sala de pintura com vários quadros em cavaletes espalhados. A luz do dia invade a ampla janela de vidro, iluminando o ambiente. Amy está limpando seus quadros, usando um avental, concentrada. Laurie entra pela porta logo atrás da moça, ela não se vira para cumprimentá-lo e continua concentrada em sua missão de mergulhar pincéis em frascos de vidro com água. Laurie se aproxima dela, que sai andando suavemente, ainda sem olhar para trás. Ela volta para onde estava, mantém o olhar distante do dele. O rapaz tira o paletó e se dirige para a poltrona mais próxima. Ele senta de lado, com as pernas por cima do apoio do braço. Se movimentando suavemente, Amy responde o questionamento do rapaz enquanto continua a limpar o último pincel.	Passarinhos ao fundo, ambiente silencioso. Ouve-se o som de Amy limpando seus pincéis. Porta batendo, indicando que alguém entrou na sala. **Laurie:** Oi, Amy! **Amy:** Não quero ver você. **Laurie:** Amy, não fique brava comigo. Perdão pelo modo como agi. **Amy:** Andou bebendo de novo? **Laurie:** Por que você é tão dura comigo? São 16h. **Amy:** Alguém precisa ser. Som do salto de Amy no chão, enquanto ela se desloca pela sala. **Laurie:** Quando começa sua grande obra de arte, Raphaella? **Amy:** Nunca. Som de Laurie sentando-se na poltrona mais próxima. **Laurie:** "Nunca". O quê? Por quê? **Amy:** Sou um fracasso. Jo está em Nova York sendo escritora, e eu sou um fracasso.

	Laurie: É uma afirmação séria aos 20 anos. **Amy:** Bom, Roma me tirou toda a vaidade, e Paris me fez ver que eu nunca seria um gênio. Então vou desistir das minhas pretensões artísticas tolas. Ao fundo, som dos passos de Amy pelo ambiente. **Laurie:** Desistir, por quê? Tem tanto talento e energia. **Amy:** Talento não é ser genial, e nem toda energia pode criar isso. Quero ser uma grande artista ou nada. Não serei uma pintora medíocre, então, não pretendo mais tentar.
Segurando o pano que estava usando para a tarefa de limpeza, ela finalmente vira para encará-lo. Em seguida, Amy dispensa o pano sujo jogando-o sobre um apoio. Enquanto continua sua resposta, ela começa a recolher algumas de suas pinturas para levá-las a uma bancada próxima. Amy coloca as pinturas com força na bancada. Ela olha conformada para frente, direto para uma tela pendurada na parede. Plano americano de Laurie sentado na cadeira com as pernas penduradas. Amy caminha suavemente e se senta na cadeira mais perto. Plano inteiro da moça. Contraplano de Laurie sentado à sua frente. Amy se levanta, vira de costas e, ainda conversando com Laurie, retoma sua tarefa de limpar pincéis em pé. O rapaz muda de posição na poltrona e agora está sentado com os pés no chão, inclinado, olhando para Amy e segurando uma mão na outra. Ele dá uma pequena corrida e um pequeno salto, parando em cima de um palco posicionado na frente de Amy, onde estão duas cadeiras postas lado a lado, um arranjo de planta e uma cortina com desenhos renascentistas ao fundo. O local apropriado para algum modelo posar.	Som de Amy pegando algumas de suas pinturas e colocando apressada e com força sobre uma bancada. Suspiro de Amy. **Laurie:** E que mulheres são aceitas no clube dos gênios, afinal? **Amy:** As Brontës? Laurie emite um som de curiosidade com a boca. **Laurie:** Só elas? **Amy:** Acho que sim. **Laurie:** E quem sempre determina o gênio? **Amy:** Homens, suponho. **Laurie:** Estão eliminando a concorrência. Amy solta uma singela risada. **Amy:** É um argumento complicado para que eu me sinta melhor. **Laurie:** E fez? Se sente melhor? **Amy:** Acho que, entre homens e mulheres, meu talento é mediano. **Laurie:** "Talento mediano"? Som de passos apressados de Laurie. Ele pula até chegar em duas cadeiras dispostas em um pequeno palco, na frente de Amy. Amy solta uma risada.

Laurie senta em uma das cadeiras e apoia uma das pernas na outra. Corta para plano inteiro de Amy, limpando um dos pincéis e rindo para o rapaz. Plano inteiro de Laurie, descontraído, em cima do palco. Plano médio longo de Amy, ela joga o pincel que estava limpando em cima da bancada. Gesticula com as mãos enquanto segura o pano sujo de tinta. Plano médio longo de Laurie no palco, com um olhar questionador. A câmera volta para Amy, ainda agarrada ao pano com tinta. Vê-se novamente Laurie, na mesma posição.	**Laurie:** Então, posso pedir que seu último retrato seja meu? **Amy:** Está bem. **Laurie:** Agora que desistiu das suas pretensões artísticas tolas, o que vai fazer da vida? **Amy:** Polir todos os meus demais dons e me tornar um bibelô da sociedade. **Laurie:** É aí que entra Fred Vaughn, suponho. **Amy:** Não zombe dele! **Laurie:** Eu disse o nome dele... você não está noiva, eu espero. **Amy:** Não.
Plano americano de Amy, mexendo no pano. Corta para plano americano de Laurie, que agora abaixa a perna apoiada na cadeira, arrumando a postura para se concentrar na pergunta que faz à Amy. Plano americano de Amy, ela desvia o olhar com o semblante tímido, uma expressão suave e decidida. Volta para Laurie, que engole em seco e estica a coluna. A imagem vai intercalando o enquadramento de Amy e Laurie enquanto conversam. Ela coloca o pano sujo de tinta em cima da bancada.	Som dos pés de Laurie arrumando a postura na cadeira. **Laurie:** Mas ficará, se ele se ajoelhar e propuser? **Amy:** Muito provavelmente, sim. Ele é rico. Até mais do que você. **Laurie:** Sei que damas da sociedade não vivem sem dinheiro... mas soa estranho ouvir isso vindo de uma das filhas da sua mãe. **Amy:** Sempre soube que me casaria com alguém rico. Devo me envergonhar? **Laurie:** Não é nada para se envergonhar, desde que o ame. **Amy:** Acredito que temos poder sobre quem amamos. Não é algo que apenas acontece com uma pessoa. **Laurie:** Os poetas talvez discordem.
Plano médio de Amy, olhando fixamente para Laurie, enquanto mexe nos anéis da própria mão. Ela dá alguns passos lentos para frente enquanto conversa com Laurie. A câmera vai se deslocando para trás, acompanhando os passos de Amy. Ela vai se aproximando de Laurie e a câmera a mostra em plano médio curto. O olhar dela se vira para a janela, buscando	**Amy:** Bem, eu não sou uma poeta. Sou apenas uma mulher. E, como mulher, não tenho meios de ganhar dinheiro. Não o suficiente para ganhar a vida, nem sustentar minha família. E se eu tivesse meu próprio dinheiro, o que eu não tenho, o dinheiro seria do meu marido assim que nos casarmos. E se tivéssemos filhos, eles seriam dele, não meus. Seriam propriedade dele. Então, não venha me dizer que casamento não é um acordo econômico, porque é. Pode não ser para você, mas, certamente, é para mim. O som de uma carruagem se aproximando ao

entender de onde vem o som de uma carruagem se aproximando. Plano inteiro de Amy, de costas, virada para Laurie, enquanto ele, ainda sentado, também desvia o olhar para a janela.	fundo interrompe o breve momento de silêncio entre os dois.
Amy termina de caminhar ao encontro de Laurie e se vira de costas para ele. O rapaz se levanta e começa a desabotoar o avental de Amy. Plano médio dos dois, ela olha além, para frente. Ele, enquanto desabotoa, olha para o pescoço e cabelos da moça.	**Amy:** Ah, é o Fred. Pode desabotoar pra mim, por favor?
Plano detalhe das mãos de Laurie abrindo os botões do avental de Amy. Plano inteiro dos dois, um de costas para o outro. Amy termina de puxar o avental e sai andando em direção ao cabideiro, para pegar um xale.	Sobe som de uma música clássica não diegética. Passos de Amy até o cabideiro. Som dela retirando um xale para colocar por cima dos ombros.
Laurie, desconcertado, olha novamente para a janela ao lado enquanto a moça se desloca. Plano americano de Amy pegando o xale no cabideiro, ao lado da porta.	
Ela coloca o item sobre os ombros, enquanto Laurie recolhe seu paletó depositado em uma das cadeiras do recinto.	**Amy:** Como estou? Estou bem? **Laurie:** Você está linda.
Plano americano de Amy terminando de amarrar o xale sobre o corpo. Plano americano de Laurie com o casaco sobre um dos braços. Ele para por um momento e analisa Amy de cima abaixo com os olhos. Intercala na imagem de Amy terminando de se arrumar e em Laurie terminado sua avaliação da beleza da moça.	Breve momento de silêncio entre os dois. Música suave não diegética no fundo. **Laurie:** Você é linda.
Ele dá um sorriso indicando que tem certeza de sua constatação. Amy olha pra ele contente. Solta um riso de canto de boca e se vira em direção à porta, para sair.	Amy solta uma risadinha. A música não diegética continua ao fundo. Passos dela se dirigindo até a porta para sair.

Figuras 19, 20 e 21: frames do filme *Adoráveis Mulheres* (2019) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

O momento-chave selecionado acima parece encapsular a noção de negociação usada nesta pesquisa para pensar a filmografia de Gerwig. Este diálogo não faz parte da história original escrita por Alcott. No livro, o diálogo de Amy e Laurie sobre casar por dinheiro acontece de forma muito mais indireta. Na

obra de 2019, Gerwig vê uma oportunidade de desenvolver um pouco mais a personagem, e consegue explorar mais profundamente seu amadurecimento. Ao ampliar a cena nas telas, a diretora e roteirista demonstra seu olhar genuíno e único sobre a obra de Louisa May Alcott.

Durante a conversa, a câmera transita entre Amy e Laurie em plano padrão/plano reverso, geralmente usados em filmes para mostrar diálogos. Mas, no momento em que o monólogo da personagem começa, a câmera permanece em Amy. Ela rastreia seu movimento enquanto a jovem pintora se move lentamente em direção a Laurie, sem cortes. A cena começa em plano médio e, conforme Amy se move, o enquadramento termina em um close-up médio, aproximando o público da moça e de suas emoções. Por trinta e cinco segundos, a tela é preenchida apenas por ela.

Amy expressa sua frustração e a decisão estratégica de ver o casamento como uma oportunidade econômica para avançar na vida. Ela reconhece que não é capaz de se sustentar sozinha, entende os limites impostos pelo fato de ser mulher na sociedade do século XIX e busca dar a si mesma e à sua família a melhor vida possível, aceitando sua realidade e optando por negociar com isso – ou seja, optando entrar no jogo.

Ao incluir na trama a afirmação de Amy sobre "não ser uma poeta, mas apenas uma mulher", Gerwig indica que por mais fundamental que seja a arte e a criação na vida de qualquer mulher, concessões, negociações e ajustes sempre precisarão ser feitos. Para muitos críticos, o filme de Gerwig mostra a redenção da irmã mais nova, Amy – antes julgada por ser a mais mimada e superficial das quatro irmãs – ao ilustrar que ela percebeu as contradições da feminilidade e não teve medo de usar o que tinha a seu favor.

Dos três filmes de Gerwig, esse é o que mais carrega as tintas no melodrama e o que mais foge da ironia, naturalmente por ser a adaptação de um romance de época. O foco da narrativa na domesticidade e nas relações interpessoais das personagens – em especial as românticas – pode representar um diagnóstico dos papéis que as mulheres ocupavam, e ainda ocupam, na sociedade, mas também saídas para a frustração que sentem com essas restrições, através da fruição proporcionada pela identificação com as personagens e pela experiência imersiva do filme.

Adoráveis Mulheres (2019) **Momento-chave 3: Jo tenta convencer Meg a não casar**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**
Da janela, Jo observa as irmãs Beth e Amy do lado de fora de casa, numa tarde ensolarada, arrumando arranjos de flores para o casamento da irmã mais velha, Meg. Plano americano de Jo na janela, pensativa. Ela vira o rosto quando Meg a chama. Plano médio de Meg. Ela está sentada numa cadeira, razoavelmente perto da irmã. Jo bate os dedos de uma das mãos com ansiedade na cômoda perto da janela e, rapidamente, decide ir até a irmã. Ela se abaixa na altura da cadeira e fala olhando nos olhos de Meg. Semblante de súplica. Plano geral das irmãs no quarto, mostrando Jo abaixada, aos pés de Meg, com ela na cadeira, olhando concentrada para a irmã. Contraplano de Meg, tentando entender o rompante da irmã. Corta novamente para Jo, balançando a cabeça e gesticulando. Plano médio de Meg, olhando nos olhos de Jo e explicando pacientemente. Plano médio de Jo, ainda abaixada. O semblante de desespero, tentando explicar para a irmã o que, para ela, parece óbvio. Contraplano de Meg, agora com um sorrisinho nostálgico no canto da boca, observando a fala da irmã e balançando a cabeça negativamente. Meg se inclina um pouco e responde.	Suaves sons de alguns passarinhos invadem o ambiente. **Meg:** Nem acredito que hoje é o dia do meu casamento. Breve silêncio. **Meg:** O que foi? **Jo:** Nada. **Meg:** Jo... Som dos dedos da mão de Jo batendo rapidamente numa cômoda, em seguida o som dos passos apressados dela para ficar perto da irmã. **Jo:** Nós podemos sair. Podemos sair agora. Posso ganhar dinheiro. Venderei histórias, qualquer coisa. Eu cozinho, eu limpo. Vou trabalhar numa fábrica. Posso nos sustentar. **Meg:** Jo... **Jo:** …e você deveria ser atriz e ter uma vida no palco. Vamos fugir juntas. **Meg:** Eu quero me casar. **Jo:** Por quê? **Meg:** Porque eu o amo. **Jo:** Você vai ficar com tédio dele em dois anos. E nós seremos interessantes para sempre. Meg, então, sussurra para a irmã: **Meg:** Só porque os meus sonhos são diferentes dos seus, não significa que importam menos. Quero uma casa e uma família. E estou disposta a trabalhar e lutar. Mas quero fazer isso com o John. **Jo:** Odeio que você esteja me deixando. Não vá.

Volta para Jo, que agora desmonta a postura e afunda mais um pouco no chão, incrédula com a resposta que recebeu. Contraplano de Meg, ela começa a ficar emocionada, com os olhos marejados. Corta para plano médio e Jo, ela olha além e para baixo, mas não encara o rosto da irmã, e também começa a ficar emocionada. Plano médio de Meg, agora sorrindo e transmitindo suavidade e paciência. Plano médio de Jo, a câmera levemente inclinada num suave plongée, dando profundidade aos olhos da menina. Com emoção, ela encara a irmã. Plano médio de Meg, num suave contra plongée. Ela encara Jo de volta, com empatia. Volta para Jo, que balança a cabeça negativamente, mas começando a aceitar que não vai ter o que quer. Ela dá um suspiro. Em Meg, ela dá um sorriso emocionado. A irmã mais velha se inclina e arruma um fio de cabelo da mais nova. Plano médio de Jo, vê-se as mãos de Meg pegando um arranjo de flores e colocando delicadamente no cabelo da irmã, quando fala com ela. Corta para Meg e depois novamente para Jo, de cara emburrada. Jo tira o arranjo da cabeça suavemente, e responde olhando nos olhos de Meg. Corta para Meg, que dá uma risada. Em Jo, ela não ri de volta. Meg faz uma cara de tristeza. Plano geral das irmãs na mesma posição, mostrando Jo acomodando a cabeça no colo de Meg, que a acolhe passando as mãos em seus cabelos.	**Meg:** Ah, Jo... Eu não estou deixando você. Aliás... um dia, vai ser a sua vez. Som suave de Jo removendo a coroa de flores de seus cabelos. **Jo:** Prefiro ser uma solteirona livre e remar a minha própria canoa. Risada de Meg. **Jo:** Eu prefiro. Som suave de Jo colocando a cabeça no colo da irmã. **Jo:** Não acredito que minha infância acabou. **Meg:** Ela acabaria de um jeito ou de outro. E é um final feliz.

Primeiro plano de Jo, com a cabeça deitada no colo de Meg, enquanto recebe carinho.	

Figuras 22, 23 e 24: frames do filme *Adoráveis Mulheres* (2019) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Este diálogo entre Jo e Meg marca o fim da infância das personagens e, simultaneamente, a relutância de Jo em virar adulta. No fundo, Jo sabe que o mundo fica ainda mais difícil quando se deixa de ser uma menina para virar uma mulher. Por mais de 150 anos, o romance de Louisa May Alcott, publicado em 1868, foi admirado por muitos fãs, mas também visto como uma forma de arte menor[62], dentro das rígidas regras da prosa doméstica do século XIX nos Estados Unidos. Esse gênero defendia um ideal de feminilidade baseado em valores como piedade, pureza e vida doméstica. Dentro dessas limitações, é possível perceber que Alcott conseguiu inserir uma semente de subversão, mesmo seguindo as normas literárias da época. Isso é o que guia a releitura de Gerwig da história das irmãs March, que busca agradar a diferentes tipos de público, desde os mais descomplicados até os mais críticos.

Por outro lado, mais uma vez vale ressaltar como a negociação se faz presente na narrativa, através da humanização das personagens – que nem são encaradas como heroínas, nem como vilãs das próprias histórias. Elas não são nem totalmente donas de seus destinos, o que é evidenciado pelas limitações culturais da época, mas também não são alheias às decisões que impactam suas vidas.

A mais velha, Meg, sonha em ter uma família e se sente realizada ao se casar com um tutor de renda modesta, cuidando da casa e dos filhos. Jo acredita que Meg poderia ser uma ótima atriz e fica triste no dia do casamento, mas Meg lhe lembra gentilmente: "Só porque meus sonhos são diferentes dos seus, isso não os torna menos importantes." Em *Adoráveis Mulheres*, a individualidade de cada

[62] VICENTE, Álex. Greta Gerwig: *"O feminismo de 'Mulherzinhas' não é excludente; todos os homens e mulheres ganham"*. El País, 21/12/2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-22/greta-gerwig-o-feminismo-de-mulherzinhas-nao-e-excludente-todos-os-homens-e-mulheres-ganham.html. Acessado em 18/03/2025.

irmã é essencial para a dinâmica familiar, e a escolha de Meg é respeitada e validada – apesar de condicionada pelo contexto social em que ela está inserida, como qualquer escolha de qualquer outra personagem.

Na primeira parte do livro de Alcott, ainda na infância das meninas, a mãe das quatro tem uma conversa franca com Meg e Jo, quando a filha mais velha começa a frequentar festas sozinha e passa a pensar sobre a possibilidade de um casamento.

> – Quero que minhas filhas sejam bonitas, realizadas e boas. Que sejam admiradas, amadas e respeitadas. Que tenham uma juventude feliz, que sejam bem e sabiamente casadas, e que tenham uma vida útil e agradável, com o menor número possível de preocupações e tristezas que Deus julgar por bem enviar. Ser amada e escolhida por um bom homem é a melhor coisa, e a mais doce, que pode acontecer a uma mulher, e espero sinceramente que minhas meninas possam viver essa bela experiência. É natural pensar nisso, Meg, e é correto esperar por isso. É sábio se preparar, para que quando chegue o momento você possa se sentir pronta para os deveres e digna da alegria. Minhas queridas, eu tenho muitas ambições para vocês, mas não que tenham de deixar uma marca no mundo, casar com homens ricos simplesmente por serem ricos, ou terem casas esplêndidas que não são verdadeiros lares por falta de amor. É preciso ter dinheiro, e ele é um bem precioso. Quando bem utilizado, é nobre. Mas jamais quero que pensem que é o primeiro ou único prêmio pelo qual lutar. Prefiro ver vocês casadas com homens pobres e felizes, amadas e contentes, a serem rainhas em tronos, sem respeito próprio e paz (ALCOTT, 1868).

A passagem esclarece como a ideia de casamento era naturalizada e incentivava nos lares desse período. Ao construir Jo como uma personagem que não se contenta com o destino matrimonial, em contraste, por exemplo, com essa fala de sua mãe, a autora admite as limitações existentes em seu tempo e, mesmo assim, tenta agir nas brechas através de outros elementos narrativos. É plausível afirmar que o filme de Gerwig enfatiza um possível subtexto feminista presente no livro de Alcott.

Adoráveis Mulheres (2019) **Momento-chave 4: Jo conversa com a mãe sobre amor**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**

Plano inteiro. Jo está em pé dentro no sótão arrumando algumas coisas, sozinha. O ambiente escuro contrasta com a luz que entra da janela.	Quarto silencioso. Passos da mãe de Jo, Marmee, subindo as escadas e entrando no local.
Marmee, sua mãe, sobe as escadas falando com ela e carregando consigo algumas folhas de papel. Jo guarda uma muda de roupa e uma boneca em um baú aberto no centro do ambiente, Marmee coloca as folhas que trouxe lá dentro também.	**Marmee:** Não quero perturbar a sua escrita. **Jo:** Não escrevo mais. Não a salvou.
Marmee senta sobre o baú e observa a filha, ainda andando pelo ambiente e arrumando o que vê.	**Marmee:** Você está sozinha demais aqui, Jo. Não prefere voltar para Nova York? E o seu amigo Friedrich? Não era esse o nome dele?
Jo fecha mais um baú, limpa uma mão na outra e se vira, andando pelo espaço sem um rumo certo. Marmee permanece sentada, falando com a filha.	Som de Jo fechando o baú, onde estava guardando alguns objetos. **Jo:** Arruinei nossa amizade com meu temperamento, como estrago tudo. Aposto que nunca mais o verei. **Marmee:** Duvido que um amigo sincero se afaste.
Atrás de Marmee, Jo encosta em uma pilastra, reflexiva. Ela anda novamente e senta no baú à frente.	**Jo:** Queria que fosse verdade. Breve momento de silêncio.
Plano médio de Marmee.	**Jo:** Se eu fosse uma garota em um livro, seria tudo tão mais fácil. Abriria mão de tudo e seria feliz. Som dela sentando em outro baú próximo.
Corta para plano médio longo de Jo. Sua expressão é de surpresa ao ouvir o que a mãe acaba de dizer.	**Marmee:** O Laurie vai voltar, sabia? **Jo:** Vai?
Volta para o plano médio de Marmee, mas dessa vez de perfil. Ela vira para trás, para olhar a filha. A câmera mostra as duas, e acompanha Jo levantando para falar, enquanto pensa. Ela se vira de costas para a mãe, perdida em seus próprios pensamentos.	**Marmee:** Chegou uma carta da Amy. Ela está voltando para casa. Está arrasada com a Beth. A tia March está muito doente, e o Laurie vai acompanhá-las. Som de Jo levantando e dando alguns passos enquanto pensa. **Jo:** Bondade dele.
Plano médio de Marmee. Ela analisa a filha com os olhos atentos. Plano médio longo de Jo. Com as mãos apoiadas na cintura, ela fecha os olhos enquanto fala, mostrando que está desabafando algo bem difícil de admitir. Plano médio de Marmee, em um suave plongée. Ela olha fixamente para a filha.	**Marmee:** O que foi? **Jo:** Não sei. Sempre fui tão feliz com a minha família. Não consigo entender. Breve silêncio. **Jo:** Talvez... Talvez eu… tenha me precipitado ao recusá-lo. O Laurie.

Plano médio de Jo, ela busca a resposta com o olhar e fala balançando a cabeça positivamente. Volta para Marmee, com um fino sorriso no rosto, misturado com preocupação. A câmera mostra Jo novamente, respondendo de forma confusa. Ela leva uma das mãos à cabeça. Em Marmee novamente, ela responde para a filha com um sorriso. Corta para Jo, que assente com a cabeça. Marmee continua olhando para ela de cima a baixo. Jo começa a ficar emocionada, desabafando, mas tenta conter as lágrimas. Ela olha fixamente para a mão, gesticulando. Plano inteiro das duas no sótão, posicionadas frente a frente. Marmee sentada e Jo em pé, com as mãos na cintura. Marmee permanece em silêncio, enquanto a filha leva as mãos aos olhos.	**Marmee:** Você o ama? **Jo:** Se ele me pedisse de novo, acho que eu diria sim. Acha que ele vai me propor de novo? **Marmee:** Mas você o ama? **Jo:** Eu me preocupo mais em ser amada. Eu quero ser amada. **Marmee:** Não é o mesmo que amar. **Jo:** Eu sei. Breve silêncio. **Jo:** Sabe, eu só sinto... sinto que as mulheres... têm mentes e almas, além de apenas coração. E elas têm ambições e talento, além de beleza. Cansei de ouvir que, à mulher, cabe apenas o amor. Estou cansada disso! Jo suspira. **Jo:** Mas estou tão sozinha! Marmee permanece em silêncio, olhando para a filha.

Figuras 25, 26 e 27: frames do filme *Adoráveis Mulheres* (2019) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Antes desse momento, tanto o filme quanto o livro exploram como a relação de Laurie e Jo foi se transformando com o passar do tempo. Na infância, como escrito por Alcott, “ele gostava de Jo, pois suas maneiras contundentes e peculiares convinham ao garoto, e ela parecia entender o menino quase tão bem como se ela mesma fosse um menino” (ALCOTT, 1868). Conforme foram crescendo, Laurie foi alimentando outros sentimentos pela moça, que não o correspondia. Foi após o casamento de Meg que o rapaz achou natural tocar no assunto com Jo, já que, pela idade, ela deveria ser a próxima a se casar. Mas a protagonista recusou o pedido, reforçando que nunca poderia ser a esposa de ninguém.

No livro, algum tempo depois da proposta, Jo admite para si mesma e para a mãe que teria aceitado Laurie se ele a pedisse em casamento uma segunda vez. Ela passa a ficar isolada, com Meg seguindo sua vida de casada, Amy tentando a carreira artística na Europa e, principalmente, com a morte de sua irmã Beth – que tem um fim trágico, após contrair escarlatina. No filme, a doença da irmã, a princípio, a impulsiona a escrever sobre a vida delas, mas, com sua morte, ela passa a não ver mais sentido na escrita.

Diferente do filme, no livro de Alcott Jo não fica na expectativa de reencontrar Laurie e de que ele vá refazer sua proposta. Através de cartas, ela e sua mãe ficam sabendo que Laurie e Amy, sua irmã mais nova, começaram a desenvolver um relacionamento. Jo fica feliz pelos dois, porém também fica ressentida de não estar feliz por ela mesma, tentando lidar com o peso de suas escolhas, e da solidão provocada por elas. Gerwig acentua essa situação no filme. Nesse momento do longa, Jo baixa sua guarda e expõe suas vulnerabilidades.

Na história, enquanto morava em Nova York e trabalhava como professora, Jo conheceu um professor mais velho e alemão, chamado Friedrich (Louis Garrel). Eles ficam próximos, mas Jo sempre se manteve fiel ao seu compromisso consigo mesma de nunca se envolver com ninguém e, logo, nunca casar – já que acreditava que isso não lhe traria realização. Quando Beth morre e Jo volta para casa, algum tempo depois o professor vai procurá-la. Ele passa a frequentar a casa da família durante poucos dias, mas depois decide se afastar, já que Jo permanece não retribuindo seus sentimentos. No livro, Alcott escreve:

> Jo não conseguia decorosamente entregar seu coração, mas tentava severamente extinguir seus sentimentos; e, sem sucesso, levava uma vida um tanto agitada. Ela morria de medo de que rissem dela por se render, depois de suas muitas e veementes declarações de independência (ALCOTT, 1868).

O penúltimo capítulo do livro, intitulado “sob o guarda-chuva”, mostra a reconciliação de Jo e Friedrich, com o primeiro beijo do casal – que representa um pedido de casamento. No texto, Jo decide sair para fazer algumas compras na expectativa de encontrá-lo pela rua, já que ele ficou cerca de três dias sem visitar sua casa. Chateada com a situação, ela tenta entender o que provocou esse afastamento. Os dois conversam e tudo se resolve.

Na vida real, porém, uma troca de cartas[63] disponíveis na Swarthmore College no estado da Pensilvânia, Estados Unidos, datadas de 1869, mostram Louisa May Alcott desabafando para sua amiga Elizabeth Powell que ela não queria escrever uma continuação para *Mulherzinhas*. Para ela, sua história terminava bem na infância das quatro irmãs. Foi o sucesso do livro que fez sua editora lhe convencer a escrever a sequência, com o pedido de que sua protagonista tivesse um final mais romântico – esse pedido, de acordo com o documento, também vinha das leitoras mais aficionadas. Alcott escreveu:

> Uma continuação sairá no começo de abril e, como todas as continuações, provavelmente decepcionará ou enojará a maioria dos leitores, pois as editoras não deixam os autores terminarem como querem, mas insistem em casar as pessoas de forma indiscriminada, o que me aflige muito. Jo deveria ter permanecido uma solteirona literária, mas tantas moças entusiasmadas me escreveram clamorosamente exigindo que ela se casasse com Laurie, ou alguém, que não ousei recusar e, por perversidade, fui e fiz um casamento engraçado para ela. Espero que frascos de ira sejam derramados sobre minha cabeça, mas prefiro aproveitar a perspectiva (ALCOTT, 1869).

Para homenagear a escritora e dar um final alternativo à sua protagonista, sem perder a essência da trama, Gerwig encontrou uma solução, através da terceira camada narrativa que criou, e que pode ser observada no momento-chave selecionado abaixo. A aspirante a escritora do início do filme, que é a própria Jo, inspirada em Alcott, tenta publicar um livro sobre a história de quatro irmãs, naquela mesma editora.

A princípio, o editor, Sr. Dashwood, não concorda em publicar a história. No entanto, suas filhas encontram o manuscrito em casa, devoram todas as páginas e conseguem convencer o pai a publicar – trecho que também evidencia a importância que Gerwig confere à audiência feminina na concretização de projetos realizados por outras mulheres.

Aqui, o roteiro pensado pela cineasta, a montagem da cena, a sonorização e a atuação conseguem, em conjunto, como numa orquestra em que todos os instrumentos são fundamentais, atingir um arremate final da obra.

---

[63] WHITE, Patricia. *Ambidextrous Authorship: Greta Gerwig and the Politics of Women's Genres.* LA Review of Books, 07/02/2020. Disponível em: https://lareviewofbooks.org/article/ambidextrous-authorship-greta-gerwig-and-the-politics-of-womens-genres/. Acessado em: 21/09/2024.

Adoráveis Mulheres (2019) **Momento-chave 5: Jo muda o final de sua protagonista**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**
Plano inteiro. Na editora, Jo está sentada de um lado da mesa, do outro, está o Sr. Dashwood. A luz cinza do dia ilumina o ambiente. Em silêncio, ele se balança suavemente em sua cadeira, de um lado para o outro. Ele balança a cabeça negativamente, gesticula com as mãos de forma pensativa e começa a falar. Jo responde gesticulando. Corta para um plano americano do editor, olhando concentrado para Jo. Vê-se ela de costas. Plano médio de Jo. Ela usa um chapéu masculino e um lenço no pescoço, como uma gravata. Plano médio do Sr. Dashwood. Ele balança a cabeça negativamente, decidido. Corta para Jo, também decidida. Os dois entram numa argumentação. Jo suspira. Corta para o editor, que se inclina na mesa para ficar mais próximo dela, apoiando-se sobre os braços. Em Jo, ela olha para o lado e responde desapontada com as exigências do homem. A câmera volta para ele, que contra-argumenta já abrindo um sorriso fino no rosto. Jo acha graça e responde rindo, aceitando a condição imposta pelo editor.	A sala da editora está silenciosa. Ouve-se apenas o ranger da cadeira do editor, Sr. Dashwood, enquanto ele balança o corpo suavemente, pensativo. **Sr. Dashwood:** Francamente, não vejo por que ela não se casou com o vizinho. **Jo:** Porque o vizinho se casa com a irmã dela. **Sr. Dashwood:** Certo, certo. Claro. Breve momento de silêncio. **Sr. Dashwood:** Então, com quem ela se casa? **Jo:** Com ninguém. Ela não se casa com nenhum deles. **Sr. Dashwood:** Não... Não! Não! Não! Isso não vai funcionar. **Jo:** Bom, ela diz no livro todo que não quer se casar. **Sr. Dashwood:** Quem se importa? Meninas querem ver mulheres casadas, não consistência. **Jo:** Não! Não é o final certo. **Sr. Dashwood:** O final certo é o final que vende. Suspiro de Jo. **Sr. Dashwood:** Confie em mim. Se decidir terminar seu belo livro com sua heroína solteirona, ninguém vai comprar. Não vai valer a pena imprimi-lo. **Jo:** O casamento sempre foi um acordo econômico. Até na ficção. **Sr. Dashwood:** É romance. Jo solta uma risada. **Jo:** É mercenário. **Sr. Dashwood:** Só mude o final. Pode ser? Ela solta mais uma risada. **Jo:** Está bem.

	Corte abrupto para música não diegética e os gritos eufóricos das irmãs March, levando Jo para encontrar o professor. **Meg e Amy:** Vá! Vá! **Amy:** Beije-o com amor! Jo solta uma risada, Meg também. Amy dá um grito eufórico ao ver a irmã partindo apressada.
Corte abrupto para a continuação da cena imediatamente anterior à conversa dos dois na editora. Jo está saindo de uma carruagem às pressas, enquanto suas irmãs Amy e Meg ficam no veículo, soltando gritos e risadas de entusiasmo, na torcida para que ela consiga chegar na estação de trem a tempo. O tempo está chuvoso e Jo tenta apressar o passo cada vez mais. Ela é a única no local sem um guarda-chuva.	A música não diegética continua, dando o tom acelerado da cena. Por cima dos gritinhos das irmãs March, ouve-se o som do trem na plataforma. Som dos passos rápidos de Jo na chuva, com sua respiração ofegante.
A respiração está ofegante. Ela passa a mão no rosto, numa tentativa em vão de se livrar de algumas gotas. Ao chegar no interior da estação, ela olha em volta, procurando o professor Friedrich Bhaer, mas ele não está. Até que ele aparece do lado de fora do local, com um guarda-chuva em mãos, e avista Jo lá dentro. Ele grita seu nome sem pensar muito e ela se vira. Ao encontrá-lo, ela volta a apressar os passos, agora em sua direção.	**Friedrich:** Jo! Som dos passos de Jo caminhando em direção a ele. **Jo:** Não quero que você vá. Quero que fique! **Friedrich:** Você quer? **Jo:** Sim. **Friedrich:** Eu nunca partiria se você quisesse que eu ficasse. **Jo:** Quero que fique. **Friedrich:** Não tenho nada para lhe dar, Jo.
Ela se posiciona embaixo do guarda-chuva dele, e olhando em seus olhos se declara. A câmera mostra ora o rosto de Jo molhado de chuva e ofegante, ora o rosto do professor, seco e chocado. Os dois se abraçam e dão um beijo apaixonado. O professor segura o guarda-chuva com uma mão e, com a outra, agarra Jo. A câmera mostra o início do beijo do casal de dois ângulos diferentes.	**Jo:** Não importa. **Friedrich:** Minhas mãos estão vazias. **Jo:** Não estão vazias. O volume da música não diegética aumenta. Ainda sob a música, que agora começa a diminuir, ouve-se a voz do editor.
O filme volta para a sala da editora, com o Sr. Dashwood em pé, atrás da cadeira de seu escritório, segurando um charuto em uma mão e articulando para Jo, à sua frente. Segurando uma mão na outra e apoiando os braços sobre a mesa, ela sorri de orelha à orelha	**Sr. Dashwood:** Eu amei. É romântico. É comovente. É muito emocionante. Jo solta uma risadinha. **Jo:** Obrigada.

quando recebe elogios do homem e percebe que sua obra, de fato, agradou. O editor continua falando enquanto volta a se sentar na cadeira. Jo concorda com a cabeça e ele repousa o charuto no cinzeiro ao lado. Levando as mãos para arrumar os óculos, ele começa a falar sobre as cláusulas do contrato. Em plano médio, a câmera mostra cada um de uma vez, enquanto argumentam, de modo contido, sobre o modelo de compra e venda do livro. Ao falar sobre os direitos autorais, Jo se reclina levemente sobre a mesa, apoiada nos braços, para olhar mais de perto para o editor. Ele, no entanto, se acomoda ainda mais na cadeira, tentando mostrar despreocupação. A câmera mostra novamente Jo, que permanece irredutível.	**Sr. Dashwood:** Podemos chamar o capítulo de "debaixo do guarda-chuva". Som do editor sentando-se na cadeira. **Jo:** É bom. **Sr. Dashwood:** Perfeito. Agora, há a questão do contrato. Me disponho a lhe dar 5% dos royalties. **Jo:** Então, eu ganho 5% do lucro. **Sr. Dashwood:** 5% do lucro líquido, depois que eu me ressarcir. **Jo:** E que tal um pagamento adiantado? **Sr. Dashwood:** Eu que assumo o risco publicando esse livro. Jo solta um suspiro em meio a um risinho. **Jo:** Sim, mas é o meu livro. **Sr. Dashwood:** E se vender bem, nós dois ganhamos dinheiro. Do contrário, eu vou à falência. **Jo:** E não ganho nada se fracassar. **Sr. Dashwood:** Não, eu lhe dou $500 agora para comprar os direitos autorais. **Jo:** Os direitos? **Sr. Dashwood:** É o direito de reimpressão, essas coisas. Sequências, personagens de outras histórias. **Jo:** Isso vale algo? **Sr. Dashwood:** Apenas se fizer sucesso. **Jo:** Entendi. Parece algo que eu gostaria de ter, não? **Sr. Dashwood:** Não disse que sua família precisava do dinheiro de imediato? **Jo:** Sim, por isso eu queria receber adiantado. **Sr. Dashwood:** Não! Isso é muito arriscado. Pago só pelos direitos. Silêncio entre os dois. **Jo:** Fique com seus $500, e eu fico com os direitos. E eu quero 10% dos royalties.

	Sr. Dashwood: 5,5%. Sendo muito generoso. Jo solta um riso irônico em meio a um suspiro. **Jo:** 9%.
Depois, de volta para o Sr. Dashwood, agora ainda mais sério e decidido, dando sua proposta final.	**Sr. Dashwood:** 6% e ponto final. **Jo:** Sr. Dashwood, se eu vou casar minha heroína por dinheiro, acho bom eu ganhar um pouco dele. **Sr. Dashwood:** 6,6%.
Ao aceitar, Jo se afasta da mesa e encosta na cadeira, ainda sustentando o olhar fixo no editor.	**Jo:** Fechado. **Sr. Dashwood:** E não precisa decidir sobre os direitos agora. **Jo:** Não, eu já decidi. Quero possuir meu próprio livro.

Figuras 28, 29 e 30: frames do filme *Adoráveis Mulheres* (2019) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Se no romance de Alcott não restam dúvidas de que Jo se apaixona e casa com o professor alemão, no filme de Gerwig o final é mais ambíguo. O longa deixa os espectadores se perguntando se Jo realmente se casou ou se o relacionamento que é mostrado na tela é apenas o fim de seu livro publicado. A cineasta consegue esse feito ao ilustrar a negociação de sua personagem escritora com o editor – como se Gerwig aspirasse recriar a negociação que a própria Alcott deve ter tentado estabelecer na época da publicação de sequência de *Mulherzinhas*.

Frases ditas pelo editor como “o final certo é o final que vende” e a própria escolha de título para o capítulo – Sob o guarda-chuva – que é o mesmo título do capítulo em questão no livro de Alcott, mostra como Gerwig usou esse artifício para ironizar a relação de poder que os homens têm com as mulheres, especialmente no ramo do entretenimento. Apesar da ambiguidade, que tanto reinventa a história quanto homenageia a original, fica claro que o final do filme

se concentra na ideia de que a protagonista encontra felicidade ao publicar seu livro, e não ao ter um parceiro romântico.

Esse, aliás, é o final feliz que Alcott dava pistas de que queria para a sua narrativa. Ainda na infância, quando Jo publica seu primeiro conto, a autora escreve que sua emoção foi tanta que ela parecia estar na direção do seu final feliz:

> O fôlego de Jo sumiu nesse ponto e, envolvendo a cabeça com o jornal, ela umedeceu seu conto com algumas lágrimas naturais, porque ser independente e ganhar elogios daqueles que ela amava eram os desejos mais queridos do seu coração, e esse parecia ser o primeiro passo em direção ao final feliz (ALCOTT, 1868).

Mais adiante, quando Jo e Friedrich estão conversando e se declarando um para o outro, Alcott insere uma fala da protagonista que parece afrontar as pessoas que tanto a pediram para que o final de sua personagem fosse ao lado de um homem, exercendo o papel esperado de qualquer mulher. Jo afirma para o professor que aceita ficar com ele, mas com a condição de que vai continuar com seu trabalho, para ajudar nas despesas:

> – Posso ter um gênio forte, mas ninguém pode dizer que estou fora da minha esfera agora, pois a missão especial da mulher parece ser secar lágrimas e suportar fardos. Eu vou carregar a minha parte, Friedrich, e ajudar a manter a casa. Aceite isso ou nunca irei com você – ela acrescentou resolutamente, enquanto ele tentava recuperar os pacotes (ALCOTT, 1868).

Mais de um século depois da publicação de Mulherzinhas, Gerwig consegue, com os recursos cinematográficos, abordar as contradições que Alcott parecia tentar mas que, na época, não conseguiu. O grande trunfo de Gerwig neste filme, que ressoa também em seus outros trabalhos, é o modo como ela brinca com as expectativas que cria em seu público. Ainda em entrevista à *Associated Press*[64], ela admite trabalhar com essas expectativas, e sem se livrar totalmente delas:

---

[64] COYLE, Jake. *Greta Gerwig on making 'Little Women' 'at the speed of life'*. AP News, 12/12/2019. Disponível em: https://apnews.com/article/d01ce9123e6128e1aec391be0cc38a50. Acessado em: 18/03/2025.

> Eu entendo que você quer o beijo na chuva. Eu entendo. Eu também quero. Mas por que eu preciso disso? Por que isso me faz sentir melhor? E do que se trata? Eu não estou fora da coisa que estou apontando. Estou muito nisso. Mesmo em *Lady Bird*, eu pensava: eu tenho que levá-los ao baile. Eu vi filmes de colegial, você vai ao baile. Não é realmente isso que estou fazendo, mas é preciso ter isso. O bom dos filmes é que há tropos e há gêneros, e com *Adoráveis Mulheres* há tanta iconografia compartilhada desse material, que permite que você brinque com isso. É possível explodi-lo e então juntá-lo de alguma forma (GERWIG, 2019).

Entre outros elementos que diferenciam o filme de Gerwig, a adaptação é atualizada pelo feminismo moderno: Jô não se apaixona cegamente pelo tutor, e Amy não é apenas a irmã em busca de um casamento rico. Questões como a representação das mulheres na literatura e a apropriação de suas criações distanciam este filme dos outros. No entanto, não é um filme panfletário; ele aprofunda as angústias e personalidades dos personagens, mostrando a relação de Laurie com seu vício, o casamento de Meg e seus problemas financeiros, além de tratar a mãe das meninas para além de seu papel de super protetora.

3.3 A jornada da Barbie estereotipada

Barbie (2023)[65] é o terceiro filme autoral de Greta Gerwig e também o mais assistido, já que bateu recordes de bilheteria, como discutido anteriormente nesta pesquisa. O filme narra a trajetória da boneca da *Mattel* pelo mundo real, após perceber que estava com defeito. Quando a Barbie Estereotipada (Margot Robbie) começa a ter pensamentos sobre a morte, sua casa dos sonhos parece não funcionar mais como antes, e até seus pés, que andam sempre na ponta, ficaram normais ao tocar o chão. Ela passa a refletir sobre o sentido de sua existência e sai em busca da menina que estava brincando com ela, na tentativa de ajudá-la e minimizar as interferências do mundo real na perfeita Barbielandia. Porém, durante sua busca, ela descobre que quem estava brincando com ela, na verdade, era uma mulher já adulta, com seus problemas cotidianos, ressentimentos e melancolias. Nesse encontro, ela acaba se transformando ao se encantar com a imperfeição da humanidade, e decide deixar de ser boneca para virar humana.

[65] Produzido pela LuckyChap Entertainment, Mattel Films, Heyday Films, NB/GG Pictures; distribuído pela Warner Bros.

Ao olhar para as outras protagonistas desenvolvidas por Gerwig, nota-se que a Barbie faz um caminho inverso em comparação com as demais. Enquanto Christine e Jo estão em busca de mudanças, insatisfeitas com a realidade em que vivem e com as perspectivas sociais que as cercam – com exceção do desejo de Jo de permanecer na infância tanto quanto pode – no filme *Barbie*, a protagonista inicia sua jornada em um mundo perfeito e controlado, onde tudo segue uma ordem previsível. Ela ama a realidade em que vive e deseja preservá-la. A busca dela não é por mudança, mas pela manutenção de um estado de estabilidade e conforto. A tensão no filme se dá no momento em que Barbie é confrontada com a necessidade de questionar esse mundo estável e, eventualmente, se depara com a realidade humana.

Para desenvolver essa narrativa, pode-se afirmar que Gerwig utilizou uma técnica de roteiro bastante conhecida: a da construção da jornada do herói[66]. O conceito de jornada do herói, identificado pela primeira vez pelo mitólogo Joseph Campbell (1949) ao analisar histórias antigas ao redor do mundo, consiste em um ciclo – ou uma fórmula – de desenvolvimento de personagens que engloba seu chamado à aventura, sua provação e sua transformação. Em todos os filmes de Gerwig a jornada do herói pode ser identificada em maior ou menor medida, porém em *Barbie* ela chega a ser caricata.

Nesse processo, o "herói" de uma história geralmente se depara com uma oportunidade ou desafio que, invariavelmente, vai levá-lo a uma jornada, seja ela literal ou metafórica. No caso de Barbie, esse ponto é justamente o momento em que ela começa a apresentar sinais de defeito, com seus pensamentos sobre a finitude da vida. Em seguida, seguindo o padrão narrativo da jornada do herói, o personagem costuma recusar seu chamado, ou reluta em aceitá-lo. Barbie fica insegura ao descobrir que precisa ir ao mundo real, e quase desiste da ideia – não fossem as celulites que começaram a aparecer em suas coxas, que a motivaram a buscar uma solução.

Durante a jornada, o herói tem um encontro com algum mentor, que o ajuda a esclarecer suas dúvidas. No filme, a boneca encontra Glória, a mulher que estava brincando com ela no mundo real e que a ajuda a perceber as contradições

[66] Estrutura narrativa que conta com diversas etapas para o desenvolvimento e transformação de um personagem, geralmente protagonista da história. O conceito foi popularizado pelo autor Joseph Campbell em seu livro *O Herói de Mil Faces* (1949).

de ser mulher – tópico que será visitado adiante. Por fim, o herói se depara com provações e inimigos – os Kens se rebelam contra as Barbies e tentam destruir a Barbielandia – mas consegue descobrir qual é o seu lugar no mundo e, principalmente passa a conhecer a si mesmo – seguindo a premissa de mitos fundadores como, por exemplo, o do Édipo Rei[67].

Outro diferencial de *Barbie*, em contraste com os dois outros longas de Gerwig, é o fato de que o filme faz questão de deixar explícito para os espectadores que ele é apenas isso – um filme. A direção de arte, cenografia e montagem de *Barbie* destacam-se como elementos-chave na construção da narrativa e na experiência visual da obra. Cada escolha estética, desde a paleta de cores vibrantes até a recriação do mundo da boneca, foi feita para refletir a natureza artificial e idealizada desse universo, contrastando com a realidade crua e imperfeita do mundo humano.

Os cenários exagerados e fantásticos reforçam a ideia de um espaço distorcido, onde a perfeição da Barbie é mostrada em contraponto com a complexidade do mundo real. Além disso, a montagem do filme utiliza transições rápidas e cortes inesperados para destacar a artificialidade e a irracionalidade de certos momentos, quebrando a fluidez da narrativa tradicional e convidando o espectador a refletir sobre o que está sendo mostrado.

Também cabe destacar mais um artifício adotado por Gerwig em sua escolha de deixar claro para o público que se trata de um filme de ficção: o uso de uma narradora que quebra a quarta parede[68] e se comunica diretamente com os espectadores. Essa escolha não é apenas estilística – a interação da narradora com o público faz com que a história seja constantemente desestabilizada, criando um ambiente reflexivo onde as fronteiras entre ficção e realidade são borradas, oferecendo uma experiência mais provocativa.

O longa ainda conta com alguns números musicais do personagem Ken (Ryan Gosling). Voltando para a teoria de Laura Mulvey (1983) sobre o prazer visual e narrativo no cinema, cenas de canto e dança também interrompem a

[67] Um dos contos mais famosos da mitologia grega, escrito por Sófocles. Na história, Édipo recebe uma profecia de que mataria seu pai e se casaria com sua mãe. Ele tenta fugir de seu destino, porém em vão. No final, ele "descobre a si mesmo" e constata ter feito, sem saber, tudo o que temia.

[68] A quarta parede é a divisão imaginária que separa a plateia dos atores no teatro ou do que está sendo assistido no cinema. A expressão "quebra da quarta parede" significa que um personagem ou elemento da trama, como um narrador, está interagindo com o público ou que o público está se envolvendo na ação.

fluidez da trama ao romperem com a verossimilhança da narrativa. Em várias sequências do filme, especialmente nas cenas mais estilizadas e visualmente exuberantes, a narrativa é invadida por momentos de pura fantasia e performance, que não buscam necessariamente a continuidade lógica. Assim como apontado por Mulvey, essas sequências oferecem uma oportunidade para que a audiência se distancie da trama e passe a refletir sobre o que está sendo mostrado. A suspensão da verossimilhança torna-se, nesse contexto, uma ferramenta que permite a Gerwig explorar temas mais profundos, como a objetificação da mulher, o consumismo e as construções sociais.

Se os dois filmes anteriores de Gerwig ainda recorriam, pelo menos um pouco, à exploração emocional dos personagens para gerar identificação no público, aqui Gerwig se apropria muito mais do prazer irônico como estratégia de negociação. Apesar de ainda conter momentos mais dramáticos e melancólicos, especialmente no final do filme, *Barbie* aproveita a ironia para criar uma distância entre o público e a narrativa, ao mesmo tempo em que oferece uma reflexão crítica sobre a cultura popular e as expectativas impostas sobre as mulheres. Essa ironia está presente não apenas nas situações absurdas e exageradas, mas também nas próprias escolhas de elenco, no tom das falas e nas construções de cenários que remetem ao mundo dos brinquedos.

O filme se alimenta dessa ironia, brincando com os estereótipos e ao mesmo tempo desafiando-os, mostrando que o prazer de assistir a uma história sobre a famosa boneca Barbie não está apenas no envolvimento com os personagens, mas na forma como eles são apresentados e comentados de forma crítica. Esse mecanismo, no entanto, é provocativo, mas não é revolucionário, como adverte Mulvey. Para ela, as preocupações do cinema hollywoodiano são meramente formais, e refletem as obsessões psíquicas da sociedade.

> Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo, por outro lado, cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante (MULVEY, 1983, p. 439).

Com os momentos-chave selecionados abaixo, pretende-se mostrar como Gerwig desenvolve esses elementos, lidando com as complexidades do mercado cinematográfico.

Barbie (2023) **Momento-chave 1: Abertura do filme**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**
O filme começa com uma ampla paisagem desértica com o céu alaranjado, num grande plano geral. Corta para outro frame de um ângulo diferente da mesma paisagem e do mesmo céu quente, dessa vez, vê-se o sol ao longe. Pula para outra paisagem desértica, agora é possível ver rochas curvilíneas. Em seguida, outro frame. Perto das rochas, vê-se um sapatinho feminino, perdido e sozinho em meio a paisagem.	Som do vento. Passarinhos cantam. A narração na voz de uma mulher quebra o silêncio. **Narração:** Desde o começo dos tempos, desde a existência da primeira menininha, existiram bonecas.
Plano geral de duas meninas brincando juntas com bonecas em formato de bebês. Um carrinho de bebê de brinquedo está posicionado logo atrás delas. No fundo, a paisagem desértica e rochosa se mantém. Elas estão brincando de boneca no meio do nada. Uma delas penteia o cabelo de sua bebê com uma escova, enquanto a outra balança sua bebê, brincando de fazê-la dormir.	O som dos ventos e de algumas aves continuam ao fundo.
Plano geral, ainda no mesmo ambiente desértico, porém em outro ângulo. Agora, é possível ver quatro menininhas brincando, cada uma com sua boneca bebê. Elas estão reunidas, porém brincam separadamente.	**Narração:** Mas as bonecas eram sempre e pra sempre bonecas bebês.
Plano geral de outro ponto do local desértico. Vê-se uma outra menina, um pouco mais velha, brincando de pendurar roupinhas em um mini varal. Ao seu lado ela tem uma pequena bacia com as roupinhas a serem penduradas, e uma boneca bebê bem à frente. Uma outra menina passa andando no fundo da cena, com uma boneca bebê no colo. Corta para um plano médio de outras duas meninas no deserto de pedras. Elas brincam juntas com duas bonecas bebês, fingindo que estão num chá da tarde. Plano geral de uma menina brincando de passar roupa com ferro, numa pequena tábua de madeira. Outra menina, sentada ao fundo, está mexendo com uma colher num recipiente, brincando de fazer comida. Ambas estão com suas bonecas bebês ao lado.	Som das rodas do carrinho de bebê sobre a pedra. **Narração:** As meninas que brincavam com elas só podiam brincar de ser mães. O que pode ser divertido, pelo menos por um tempo. Pergunte para a sua mãe.

No canto de uma rocha, em volta de outras rochas menores, cinco meninas dormem juntas, apoiadas sobre as pedras. Cada uma agarrada em sua boneca bebê. Até que a menina da frente acorda e olha para cima, surpresa.	Uma música não diegética começa a tocar e permanece no fundo da narração. **Narração:** Isso continuou até...
Contra-plongée da figura de uma mulher de plástico gigante, tapando parcialmente o sol e com a lua dividindo o céu ao mesmo tempo, um pouco acima do astro. Pelo ângulo, e em contraposição à luz solar, vê-se muita mais a silhueta e as sombras da grande figura que surge.	Nota-se, agora, que a música que começou a tocar é o tema do filme 2001: Uma odisseia no espaço.
Corta para um plano geral das meninas já acordadas, de pé, com suas bonecas bebês no colo. Elas olham para cima, tentando entender o que está acontecendo. No meio delas, vê-se os pés e a perna da grande figura que surgiu na cena. São pernas de plástico de uma boneca gigante, no formato das pernas de uma mulher adulta. Os pés usam salto alto preto e as unhas estão pintadas de branco. Uma das meninas suavemente se aproxima e encosta uma das mãos na perna mais próxima.	A música continua tocando.
Corta para o plano geral de uma menina sentada sobre uma grande pedra, com uma boneca bebê no colo e outras três ao seu redor. Ela está numa roda com as bonecas, brincando de tomar chá com um jogo de xícaras.	
Plano geral. Agora vê-se a boneca gigante perto das meninas, que estão distribuídas em volta da figura inusitada. Na cena, é possível ter uma dimensão da diferença de tamanho das crianças para a grande figura que surge entre elas. A boneca está posicionada como um monólito. As cores do dia ainda são alaranjadas e amareladas. Nuvens cinzas podem ser vistas no céu. A boneca usa um maiô listrado preto e branco, óculos escuros com armação branca, argolas douradas nas orelhas, salto alto preto, batom vermelho e um rabo de cavalo com uma franja cacheada, seguindo uma estética retrô/anos 50.	
Corta para um plano médio do busto da boneca. Ela abaixa suavemente os óculos com uma das mãos e, sorrindo, pisca o olho para as meninas.	
Agora, no plano médio de uma das meninas, a lente se aproxima levemente de seu rosto, mostrando a expressão maravilhada da pequena. É possível ver que uma brisa balança suavemente seus cabelos.	
Em contra-plongeé, a câmera mostra apenas os braços de uma das crianças, segurando uma boneca bebê com firmeza. No fundo, é possível	

ver o céu alaranjado, com nuvens escuras. As mãos sobem, levando a boneca bebê bem alto, e depois descem com força. Corta para um plano inteiro da menina acertando a boneca com as mãos sobre a pedra em que ela está, bem em cima do conjuntinho de xícara mais próximo, Ela faz uma expressão de raiva, como quem usa toda a sua força. Os estilhaços da xícara voam no ar. A câmera se aproxima do rosto da menina quando ela levanta a boneca para golpeá-la mais uma vez, e depois mostra o objeto acertando outra boneca próxima, que também se quebra com o choque. A menina repete as pancadas. A câmera mostra um plano detalhe da boneca bebê quebrando os objetos, com os estilhaços sendo arremessados para todos os lados.	Junto do ápice da música, surgem sons abafados das pancadas das bonecas.
Volta para o rosto da boneca gigante sorrindo. Corta para o plano inteiro dela parada, em pé, com as meninas em sua volta olhando admiradas para cima. Em seguida, aparece um plano geral de cinco meninas agressivamente destruindo suas bonecas e seus outros brinquedos que remetem ao cuidado da casa e de bebês. A câmera foca em uma das meninas arremessando sua boneca bebê para o alto, e acompanha o objeto indo em direção ao céu e girando. No fundo, o céu fica preto e estrelado, dando a entender que a boneca foi arremessada para bem longe. Enquanto gira no céu, a boneca rapidamente se transforma no título do filme, "Barbie", que preenche a tela em tons de rosa claro e rosa pink, seguindo a tipografia da *Mattel*.	A música ganha força. Quando surge o nome do filme em letras rosas, a música é imediatamente trocada para uma balada dançante.

Figuras 31, 32 e 33: frames do filme *Barbie* (2023) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

A sequência que introduz o filme faz referência ao clássico *2001: Uma odisseia no espaço* (1968) – tanto com a trilha sonora quanto com os elementos cênicos, a boneca gigante e a atuação das crianças, que remetem aos macacos da inspiração. Essa cena serve não só para apresentar as decisões narrativas e estéticas que foram tomadas para a criação do filme, mas para indicar que a obra que se está prestes a assistir não tem compromissos rígidos com o realismo, mas, ao contrário, que uma artificialidade será ostentada na tela de propósito. A Barbie gigante, inclusive, olha para o público, quebrando a quarta parede, e dá uma

piscadela, como se convidasse quem a assiste a embarcar com ela numa grande brincadeira.

O filme, desde a primeira cena e constantemente, lembra o espectador que se trata de uma ficção. Isso não apenas desafia a imersão da experiência espectatorial, mas também permite que o espectador se distancie da narrativa para refletir criticamente sobre o que está sendo retratado. Ao fazer com que o filme se reconheça como ficção, Gerwig consegue usar a atmosfera lúdica a favor de uma narrativa questionadora das convenções de gênero e de uma crítica sobre a maneira como as histórias são moldadas e consumidas.

Além do filme *2001*, a trama também traz referências de outras obras cinematográficas consagradas, como *Matrix* (1999) – na cena em que a Barbie Estranha (Kate McKinnon) tenta convencer a Barbie Estereotipada a escolher entre um salto alto e uma sandália rasteira, em alusão à cena em que o protagonista Neo (Keanu Reeves) precisa decidir entre a pílula azul e a pílula vermelha – e até *O Mágico de Oz* (1939) – a partir da ideia de que Barbie precisaria seguir um longo caminho até encontrar com alguém que poderia resolver seus problemas, como Dorothy (Judy Garland) percorre a estrada dos tijolos amarelos.

As escolhas estéticas e narrativas em *Barbie* podem ser consideradas bastante corajosas, já que Gerwig quase faz uma grande experimentação – que poderia não ter cativado o público, nem agradado sua base já consolidada de admiradores. Ao pensar sobre o prazer através da contemplação de um filme, Kaplan (1995) destaca a importância da interpretação dos espectadores e dos contextos econômicos de produção e recepção. Nesse caso, o filme foi originalmente planejado para ser um *blockbuster* de verão. Como Gerwig poderia levar uma linguagem e uma forma tão diferentes para o grande público, e ainda fazer sucesso?

Um dos principais desafios para a realização de filmes independentes indicados por Kaplan, principalmente no que tange o cinema feminista, é a recepção dos filmes pelo público espectador, em especial o grande público, que em geral está habituado aos termos de Hollywood. Segundo Kaplan, os filmes Hollywoodianos prendem o espectador à tela por meio da identificação. Criar um filme em Hollywood, mas com ares de experimentação, foi mesmo uma aposta de Gerwig. Como indicado por Kaplan, no caso de um recorte de sexo, os filmes

comerciais tendem a manter o espectador confortável nas estruturas da cultura patriarcal. Desse modo, ela aponta que talvez seja necessário o desenvolvimento de um novo hábito de consumo, uma reeducação do prazer.

> Agora, precisamos pensar se seria possível usar uma forma narrativa que seja prazerosa e que não produza os efeitos retrógrados do cinema comercial, ou se podemos ensinar as pessoas a usufruir do prazer de aprender (isto é, um processo cognitivo) em contraste com o prazer de reconhecer/identificar (isto é, um processo emocional) (KAPLAN, 1995, p. 279).

A autora evoca a necessidade de um olhar atento para a base econômica e as condições práticas de produção de um filme independente, para que seja possível refletir até que ponto ele foi ou não condicionado pelos padrões estabelecidos pelo cinema dominante. Com isso, ela tenta demonstrar que a prática alternativa, na verdade, é impossível de ser alcançada – é uma aspiração utópica. Gerwig, ao conseguir transitar por toda essa complexidade, também realiza o feito de levar seu filme, e as lições importantes que ele carrega, para mais pessoas.

> Precisamos pensar sobre como ir além de meramente reverter o que está estabelecido para poder então criar filmes verdadeiramente alternativos, mas isso envolve os problemas básicos de como abandonar os discursos que são dominantes. Como já mencionei antes, pode perfeitamente ser que só consigamos nos libertar se pudermos *atravessar* o discurso dominante (KAPLAN, 1995, 277).

Diante da constatação de que um cinema alternativo é muito mais um norte do que um fim, é plausível observar que Gerwig *atravessa* o discurso dominante, usando as palavras de Kaplan. Ela cria um filme que, ao mesmo tempo, se encaixa nos moldes comerciais de Hollywood, sem deixar de os questionar por dentro.

Barbie (2023) **Momento-chave 2: Barbie e Ken chegam ao mundo real**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**

Barbie e Ken saem de um ambiente com neve, vestindo roupas super justas e coloridas, mostrando bastante o corpo. Eles estão patinando, ambos usando patins de cor neon. Eles atravessam esse ambiente e chegam numa praia. O dia está ensolarado e muitas pessoas estão caminhando, se divertindo. É possível ver pessoas andando na areia e outras fazendo diferentes atividades no concreto, jogando basquete e dançando.	**Ken:** Barbie!
	Som da risada da boneca.
	Ken: Sim!
A câmera foca nos pés de Barbie e Ken, em seus patins super chamativos.	Uma música diegética começa a tocar, num ritmo de reggaeton. Há pessoas dançando pela rua.
Em um plano médio curto abaixo do normal, focando mais no tronco dos personagens, a câmera mostra como o collant que Barbie está usando é cavado. Vê-se a dupla de costas, patinando.	**Barbie:** Uau! Este é o mundo real.
	Ken: Barbie, eu disse que ia ter praia.
	Barbie: É!
Plano inteiro dos dois patinando, felizes, enquanto todos os pedestres ao redor os encaram. A câmera mostra a reação dos passantes, que acompanham Barbie e Ken fixamente com o olhar, apontam para os dois e fazem comentários entre si. No quadro, é possível ver que muitos homens mordem a boca quando Barbie passa, e encaram seu corpo com um olhar malicioso.	Som do assobio de um homem. A música continua tocando. Surgem risadas das pessoas ao redor de Barbie e Ken.
Em plano médio curto, o rosto de Barbie mostra profundo desconforto com a situação. Ela tenta sorrir para continuar seu trajeto sem demonstrar incômodo, porém outros pedestres continuam rindo e apontando na direção deles. Volta para o plano médio curto de Barbie, com um sorriso forçado no rosto, e também é possível ver Ken, com a expressão de dúvida.	**Homem caminhando na rua:** Aí sim!
	Ken emite uma risadinha.
	Barbie: O que está havendo?
	Homem caminhando na rua: Dá um sorriso pra gente, loirinha!
A câmera mostra os passantes em movimento, como se estivesse na perspectiva do olhar de Barbie e de Ken, andando e observando as reações das pessoas pelo caminho. Agora, aparecem dois homens juntos, e um deles faz um sinal de "joinha" com as mãos. Volta para o rosto de Ken, que sorri satisfeito.	**Barbie:** Por que esses homens estão olhando pra mim?
	Ken: E também estão me encarando.
Em Barbie, sua expressão fica cada vez mais confusa e indignada. A câmera agora mostra um grupo de amigos na areia da praia, ao lado. Volta para o plano médio do rosto de Barbie, já preocupada com o que está havendo.	
Plano americano de Barbie e Ken andando lado a lado. A câmera em movimento mostra um casal de homens que passa por eles. Um deles elogia Ken. A câmera mostra o rosto do boneco, cada vez mais contente.	**Um homem acompanhado de seu parceiro:** Adorei isso!
	Ken: Uau!

Plano médio curto de Barbie. Ela começa a elaborar sobre o que pode estar causando seu desconforto, seus olhos vão de um lado para o outro. Volta para o plano americano dos dois, lado a lado. Ken gesticula com as mãos para explicar como se sente. Em plano geral, a câmera mostra um canteiro de obras de longe, no fim do trajeto de Barbie e Ken. A câmera volta a mostrar a dupla em plano médio, decidindo se aproximar do local. Em plano inteiro, eles se direcionam para o canteiro de obras. Corta para um plano geral de um grupo de homens reunidos ali, na pausa do almoço. Eles logo param o que estão fazendo quando as duas figuras se aproximam, e olham vidrados para Barbie. Plano americano de Barbie e Ken chegando ao local e percebendo que ali estão trabalhando homens, e não mulheres, como eles esperavam. O enquadramento intercala entre Barbie e Ken de um lado e os homens no canteiro de obras, do outro. Ao responder às provocações que recebeu, Barbie se aproxima um pouco mais dos homens. Ken fica um pouco atrás, observando. Ela sai na frente e ele a segue. Quando se viram e continuam patinando, em plano médio, vê-se os dois lado a lado novamente. Barbie com uma expressão de desapontamento. Ken com uma expressão de desconfiança, intrigado. Barbie aponta para um outdoor em que aparece a imagem de mulheres de biquíni, enfileiradas, usando faixas de miss e com uma mão na cintura. É uma propaganda da exibição do concurso de miss universo. A câmera volta para Barbie e Ken, os dois admirados e distraídos,	**Barbie:** Eu me sinto meio desconfortável com isso. Não sei a palavra exata, mas... **Homem na rua:** Belo collant! **Barbie:** ...estou incomodada por ter consciência de que estão me observando. **Ken:** Não sinto nada disso. A descrição do que sinto é admiração. Mas não cobiça. Nem sugestão de violência. **Outro homem pela rua:** Que gata! **Barbie:** Pra mim com certeza tem sugestão de violência. Ah, olha! Um canteiro de obras. Precisamos dessa energia feminina boa. **Ken:** É! **Barbie:** Moças! Uhul! **Trabalhador na obra:** Vai uma banana nesse milkshake? **Outro homem na obra:** Se eu fosse um plano de saúde, nunca ia deixar você passar carência. **Outro homem na obra:** Tem um espelho no seu bolso? Porque eu me vejo em você. **Outro homem na obra:** Você é um anjo! **Barbie:** Eu não sei exatamente o que querem dizer com essas gracinhas, mas estou captando algo que parece ter duplo sentido. E gostaria de informar a vocês que eu não tenho vagina. E ele não tem pênis. Nós não temos genitais. **Homem na obra:** Beleza. **Outros homens respondem, juntos:** É, tanto faz; beleza; tá legal. **Ken:** Eu tenho todos os genitais. **Barbie:** E eu achando que um canteiro de obras no almoço seria o melhor lugar para eu me empoderar com as moças. Mas esse era tão... masculino. **Ken:** Tudo aqui parece meio... invertido. **Barbie:** Ah, olha! A suprema corte. **Ken:** São tão inteligentes.

parados, olhando para o outdoor. Quando menos se espera, um homem com um boné virado para trás se aproxima rapidamente da dupla, patinando. Os dois não notam a abrupta aproximação. Ele olha concentrado para os glúteos de Barbie, e já chega perto dela dando um tapa na região. Barbie se assusta. Sem pensar, ela vira imediatamente e aplica um soco com toda a força no rosto do homem. A câmera mostra a reação de Barbie com seu rosto em primeiro plano. Ela olha para a câmera como se a câmera fosse o homem. O soco vai na mesma direção. Depois, é possível ver a cabeça do homem sendo jogada para trás com a força do golpe, e ele logo desmaia. Barbie e Ken gritam um para o outro. Corte seco para Barbie segurando uma placa com a identificação de seu nome, sendo fotografada na delegacia. Ela está com o semblante em choque. Corte seco para o Ken no mesmo contexto, sendo fotografado segurando sua placa de identificação. Ele, ao contrário, sorri e posa para o click, feliz com a experiência.	**A voz de um homem surge gritando, ao fundo:** Aí, Brian, manda ver! Começa a tocar uma música animada, não diegética. Som de um tapa. Som de um soco. Barbie grita, assustada com a situação e com sua própria reação. A música sobe. Sons de flashes de câmera quando Barbie e Ken são fotografados na prisão.

Figuras 34, 35 e 36: frames do filme *Barbie* (2023) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Neste momento-chave, Barbie e Ken chegam ao mundo real. O público acompanha as primeiras reações dos brinquedos, observando, de início, todas as novidades com um olhar admirado. A cena também mostra as primeiras reações das pessoas, que estão vivendo suas vidas normalmente e ficam surpreendidas pelo modo como as duas figuras estão se vestindo. Aqui, as escolhas narrativas e estéticas para mostrar o contraste entre Barbie e Ken com o mundo real recaem, principalmente, na seleção do figurino e na caracterização do elenco, combinadas com os enquadramentos de câmera feitos por Gerwig.

Na Barbielandia, a câmera sempre mostra os rostos e perfis dos personagens, demonstrando foco nos diálogos e nos pensamentos de cada um. Quando estes não são mostrados dessa forma, é porque a câmera está em planos mais abertos, mostrando o ambiente da cena, ou em planos mais fechados,

mostrando algum detalhe relevante para a narrativa. Mas ao atravessar para o mundo real, Gerwig usa os enquadramentos e movimentos de câmera para indicar que, nesse contexto, as coisas são diferentes. A lente da diretora passa a destacar o corpo de Barbie usando o collant colorido e neon na praia, e não faz o mesmo com o figurino de Ken. Em determinado momento, a tela é preenchida pelo quadril da boneca, deixando bem claro que sua roupa está justa e que seu corpo está em evidência.

Ainda ilustrando o contraste da perfeita Barbielandia com o mundo real, a câmera é posicionada, em diversos momentos, na altura do olhar de Barbie e Ken, como se fosse o ponto de vista deles, para capturar como eles estão encarando os olhares curiosos de quem passa. Quando Barbie reage dando um soco no homem que a assedia, ela olha diretamente para a câmera, em primeiro plano, e aqui há, também, uma quebra da quarta parede. Para Ismail Xavier (2003), a câmera é um recurso narrativo épico e funciona como mediadora dos acontecimentos entre a cena e o público.

> Ela [a câmera cinematográfica] tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme 'mostra' imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal (XAVIER, 2003, p. 74).

Ao fazer a personagem encarar a câmera e aplicar o soco na direção dela, como se a própria câmera fosse o homem que deu um tapa na boneca, Gerwig produz a sensação de que a Barbie está dando um soco no próprio público. Por um breve momento, todos que assistem ao filme tomam o lugar do homem assediador.

Barbie (2023) **Momento-chave 3: Barbie questiona quem são as mulheres no comando da *Mattel***	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**

Em plano inteiro, a Barbie está toda vestida de rosa pink com dois seguranças de terno preto logo atrás, um de cada lado. Eles entram, por uma grande porta rosa, na principal sala de reuniões da *Mattel*. A boneca atravessa a porta em êxtase, admirada.	**Homem sentado à mesa:** Barbie! Que bom ver você!
Os homens da mesa começam a se levantar com a entrada da boneca no local. Todos também estão admirados com sua presença. Ela continua caminhando para dentro da sala, com um enorme sorriso no rosto.	**Barbie**: Oi! **Outro homem no local:** Aceita uma água mineral?
Prontamente um funcionário aparece ao seu lado, com uma garrafa de água e um copo sobre uma bandeja. Ela pega o copo e, com uma certa distância do rosto, vira a água sobre si. Ao se molhar, ela faz uma expressão de surpresa. Olha para o copo, devolve para a bandeja e, rindo, faz graça da situação.	**Barbie:** Sim, obrigada. Ah! Valeu. Som da água caindo do copo no rosto da boneca. **Barbie:** Geralmente não tem nada dentro. Ela solta uma risadinha. Os homens da sala gargalham em seguida. Som do presidente da empresa dando "tapinhas" nos colegas mais próximos, enquanto ri.
Os homens começam a gargalhar. O CEO da *Mattel* dá um "tapinha" no peito de cada um dos dois homens ao seu lado. Barbie se seca com um paninho e devolve para o funcionário, agradecendo.	**Homem na mesa:** Muito boa! **Barbie:** Obrigada. **CEO da *Mattel*:** Estávamos ansiosos para conhecer você pessoalmente.
Em plano americano, vê-se o diretor da *Mattel* cumprimentando a boneca. Todos à mesa continuam de pé, apenas um funcionário que não faz parte da diretoria permanece sentado.	**Barbie:** O que eu posso fazer para consertar o rasgo no contínuo do espaço tempo, recuperar meus pés, perder aquela celulite e, resumindo, não virar a Barbie Estranha?
Corta para Barbie, centralizada, com um segurança de cada lado e a porta rosa gigante, rodeada de detalhes coloridos, logo atrás. Ela gesticula com as mãos ao perguntar o que pode fazer para resolver todos os problemas em que se meteu.	**CEO da *Mattel*:** A gente estava exatamente discutindo isso. Som do estalar de dedos do presidente.
Volta para o CEO da *Mattel*. Logo atrás dele e dos outros homens está uma grande janela de vidro, com vista para toda a cidade. O CEO estala os dedos e aponta para um canto à sua frente.	**CEO Matte:** E se você concordar, gostaríamos que você entrasse naquela caixa gigante. Entre na caixa, e vai voltar para a Barbielandia. Tudo vai voltar a ser como antes.
Barbie olha, e os funcionários atrás dela se deslocam para buscar uma enorme caixa de boneca vazia. Os dois se posicionam cada um de um lado do objeto.	
Barbie, em plano americano, ainda se mantém afastada da caixa e pergunta sobre o Ken.	**Barbie:** Sabe de uma coisa? Melhor ir buscar o Ken antes.
Os homens à mesa se entreolham e constatam que não precisam do Ken. Plano geral da mesa, mostrando todos os homens ali, se entreolhando e gesticulando.	**CEO da *Mattel*:** O Ken? **Homem ao lado dele:** O Ken? **Outro homem:** O Ken?

	Barbie: Vocês sabem. O Ken. Barbie e Ken. **Homem na mesa:** Ah, sim. **CEO da *Mattel*:** Ah, o Ken!
Corte abrupto para o Ken fazendo o caminho de volta para a Barbielandia. Ele primeiro pedala numa bicicleta cor-de-rosa num campo florido, com redemoinhos e balões ao fundo. O ambiente propositalmente remete à produção cenográfica de alguma obra audiovisual, é explicitamente artificial. Em seguida, Ken aparece num cenário artificial do espaço sideral, com planetas e astros pendurados por fios ao seu redor, enquanto ele se pendura na cauda de um foguete. Por fim, num cenário propositalmente artificial de mar, vê-se Ken dentro de um barco, com roupa de marinheiro na cor rosa, segurando um saco de vômito.	Corta para uma música não diegética enquanto vê-se o Ken andando de bicicleta, fazendo o caminho para voltar à Barbielandia. Ouve-se suspiros enquanto ele pedala. **Ken:** De volta à Barbielandia! Ele solta uma risada maquiavélica. Ouve-se o motor de um barco. **Ken:** Estou enjoado. Vou vomitar.
Corte seco para os homens de terno em plano americano, de volta para a sala de reuniões da *Mattel*. O presidente está no centro com mais dois homens em pé, um de cada lado, e outro sentado.	**CEO da *Mattel*:** O Ken... não é uma preocupação pra gente. Nunca foi.
A câmera volta para Barbie, que logo se despreocupa com Ken e decide entrar na caixa. Plano geral de todos os homens, ainda em pé, comemorando a decisão da boneca e aplaudindo. Barbie começa a andar em direção à caixa e logo recua, virando-se novamente para os homens para fazer uma última pergunta. Nesse momento, a câmera intercala entre o rosto de Barbie e o de cada homem que vai respondendo quando ela pergunta sobre a presença de mulheres em diferentes posições na empresa.	**Barbie:** Está bem, então eu vou entrar na caixa agora. **CEO da *Mattel*:** Está certo. Isso! Todos os homens da mesa, de pé, começam a aplaudir a decisão da boneca e a incentivá-la. **Barbie:** Ah... mas já que eu vim até aqui, posso conhecer a mulher no comando? A sua presidente. **CEO da *Mattel*:** Ah, esse sou eu. **Barbie:** Ah! A do financeiro. **Homem à mesa:** Eu. **Barbie:** A de operações. **Outro homem:** Aqui. **Barbie:** Presidente da divisão de Barbies. **Outro homem à mesa:** Presente.
Corta para o único funcionário sentado, que não está de terno e não faz parte da diretoria da *Mattel*. Ele faz uma pergunta em voz alta, mas que não é direcionada a ninguém em específico. Seu rosto se mantém sem muita expressão.	**Funcionário sentado, num canto da mesa:** Eu sou um homem sem poder nenhum, então isso me torna uma mulher? **Barbie:** Tem alguma mulher no comando?

Plano médio de Barbie percebendo que não vai encontrar muitas mulheres por ali, mas mesmo assim mostrando dúvida – com desapontamento – e perguntando uma última vez. O CEO da *Mattel* começa a sair de sua posição e se encaminha para ficar mais perto de Barbie. De todos ali, ele é o único que contrasta o terno preto com uma gravata rosa pink e uma camisa social rosa claro. Enquanto fala, ele vai se aproximando da boneca. A expressão de Barbie passa a ser de apreensão e incredulidade, quanto mais perto ele chega. O CEO dá a volta na mesa enquanto caminha e fala, gesticulando. A câmera intercala entre plano e contra plano da Barbie e do CEO, conversando frente a frente. Agora, no ângulo da janela atrás dele, é possível ver o famoso letreiro de Hollywood, nas montanhas. Corta para a expressão de um dos homens da diretoria, em plano médio, fazendo uma expressão de alguém que está concentrado ouvindo as falas do presidente. Volta para o homem argumentando e, depois, para um plano geral da mesa com todos os homens, balançando a cabeça positivamente. Contra plano de Barbie ouvindo o que o CEO tem para dizer, na sua frente. No fim da fala, os homens demonstram espanto com o que o presidente disse, fazendo caretas, assustados e preocupados. Plano médio curto de Barbie olhando para a caixa com atenção. O funcionário mais perto do objeto faz uma demonstração de como é fácil entrar. Barbie concorda e, sorrindo, se encaminha para a caixa. Nesse mesmo momento, todos os homens da mesa saem de suas posições e se aproximam do CEO para ver. Barbie entra na caixa, feliz. O CEO faz um comentário para o homem ao seu lado. Volta para o plano médio de Barbie, já dentro da caixa, sorrindo, posicionada para ser fixada no local, com os braços esticados ao longo do corpo. Um arame branco gigante, o mesmo que prende bonecas de brinquedo em caixas, está em volta do pulso da boneca. Ele começa a ficar mais justo na medida em que dois funcionários enroscam o objeto atrás dela, pelo lado de fora da caixa.	**CEO da *Mattel*:** Escuta, eu sei exatamente aonde quer chegar com isso, e devo dizer que eu me ressinto. Música instrumental não diegética começa a tocar ao fundo. **CEO da *Mattel*:** Somos uma empresa literalmente feita de mulheres. Tivemos uma mulher presidente nos anos 90. E também tivemos mais uma em... alguma outra época. Então, já foram duas mulheres. As mulheres são o alicerce principal deste enorme prédio fálico. Temos um montão de banheiros de gênero neutro. E cada um desses homens amam as mulheres. Eu sou filho de uma mãe. Sou mãe de um filho. Eu... sou sobrinho de uma tia que é mulher. Meus melhores amigos são judeus. Suspiro do presidente. **CEO da *Mattel*:** O que eu quero dizer é... entra logo nessa caixa, Jezebel! Som de todos os homens presentes chocados com a fala do presidente, fazendo um "ah" em uníssono. **CEO da *Mattel*:** Que foi? Não posso dizer Jezebel? **Barbie:** Eu não entro numa caixa há séculos. Som de um funcionário abrindo a caixa e fazendo uma demonstração de como entrar. **CEO da *Mattel*:** Viu? É fácil. **Barbie:** Ah, está bem. Som dos passos de Barbie caminhando em direção à caixa e entrando. **Barbie:** Nossa, eu me lembro desse cheiro. Estou tendo um flashback proustiano. **CEO da *Mattel*:** Lembram da Barbie Proust? Não vendeu muito bem. Som de dois funcionários da *Mattel* apertando um arame brando gigante atrás da caixa da

	boneca, para prendê-la pelas mãos ali. Uma suave música instrumental não diegética começa a tocar. O som das voltas do arame fica cada vez mais alto e forte.
Quando Barbie vai sentindo que em breve ficará presa ali, rapidamente sai da posição e anda para fora da caixa. O CEO faz uma pose, reagindo à saída dela, como quem quer impedir que ela mude de ideia.	Barbie emite um suspiro de apreensão ao sair da caixa.
Em plano médio, Barbie argumenta que quer ir ao banheiro consultar o visual. Em plano inteiro, vê-se o CEO de costas, concordando, enquanto ela caminha suavemente em direção à porta, sozinha.	**Barbie:** Olha só, antes de entrar na caixa, posso ir ao banheiro pra ver se meu cabelo está perfeito? **CEO da *Mattel*:** Claro, vai rapidinho, tá? **Barbie:** Uhum. Passos dela se direcionando para a porta, lentamente. **Barbie:** Por aqui? **CEO da *Mattel*:** É, no fim do corredor. Som da grande porta da sala de reuniões se abrindo. **Barbie:** Obrigada. **CEO da *Mattel*:** À direita.
Quando a porta se abre, ela agradece e sai correndo do local.	Som dos passos de Barbie acelerando. Uma música não diegética animada começa a tocar no fundo da cena.

Figuras 37, 38 e 39: frames do filme *Barbie* (2023) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

A chegada de Barbie à sede da *Mattel* é o momento do filme em que Gerwig mais diretamente aponta para problemas estruturais nas relações entre homens e mulheres no mercado do entretenimento. A boneca questiona quem são as mulheres no comando da empresa, que tem um público majoritariamente composto por meninas, e se surpreende com decepção ao perceber que a instituição é liderada e conduzida por homens. Como já dito antes neste trabalho, a *Mattel* não só encomendou o filme para Gerwig e Margot Robbie – que é

produtora do longa – como também participou da produção dele e de todas as escolhas editoriais e narrativas que foram para as telas.

Com a perspicácia de Gerwig, a *Mattel* usa o filme para se promover através de uma autocrítica bem-humorada. Frases como "eu sou um homem sem poder nenhum, então isso me torna uma mulher?", dita pelo único funcionário da cena que não faz parte da diretoria, e "temos um montão de banheiros de gênero neutro", quando o CEO tenta se defender, provocam o riso no público com um confronto direto às dinâmicas empresariais que operam no patriarcado, incluindo as supostas políticas de inclusão e diversidade, que podem, grosso modo, ser considerados mecanismos superficiais para a manutenção da boa reputação empresarial.

Gerwig também faz um aceno crítico para a própria Hollywood, com o famoso letreiro que decora as montanhas destacado na janela logo atrás do CEO da *Mattel*. Em algumas entrevistas[69], a cineasta já declarou que Hollywood só passou a abraçar narrativas femininas mais recentemente por constatar que elas vendem, e não porque, de uma hora para a outra, os grande estúdios resolveram apostar em histórias contadas por mulheres por acreditarem nelas e se aliarem, de verdade, a alguma causa. "Hollywood não se importa de onde vem o dinheiro, desde que venha. Eles perceberam que os filmes dirigidos por mulheres funcionam financeiramente, como 'Mulher Maravilha' ou 'As Golpistas'. E têm o prazer de descontar o cheque" (GERWIG, 2019).

Barbie (2023) **Momento-chave 4: Glória e Sasha voltam para salvar as Barbies**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**
Em plano geral, Glória, Sasha e Alan sobem as escadas de uma casa aberta, toda colorida e cheia de formas geométricas variadas. É a casa da Barbie Estranha. A anfitriã está posicionada no canto de uma parede, com as pernas abertas, uma delas acima da cabeça. No centro da casa, em cima de um tapete redondo, a Barbie Estereotipada está deitada, esticada, com o rosto virado para o chão.	Sons de passos subindo a escada da casa da Barbie Estranha, até que um grito quebra o silêncio. **Glória:** Oi! **Barbie Estranha:** Humanas? Estamos bem! **Allan:** E o Allan.

[69] VICENTE, Álex. *Greta Gerwig: "O feminismo de 'Mulherzinhas' não é excludente; todos os homens e mulheres ganham"*. El País, 21/12/2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-22/greta-gerwig-o-feminismo-de-mulherzinhas-nao-e-excludente-todos-os-homens-e-mulheres-ganham.html. Acessado em 18/03/2025.

Plano americano da Barbie Estranha. Ainda com as pernas abertas, encostada na parede, ela vibra com a chegada das visitas, quando percebe que não são Kens. As outras Barbies que estão em sua casa, escondidas, ficam aliviadas e começam a aparecer . Plano médio do Alan, cumprimentando a todos, atrás de Sasha e Glória. A Barbie Estranha permanece na mesma posição, alongada, e gesticula com as mãos para que os três entrem. Sasha, Glória e Alan, admiradas com tantas cores, formas e texturas no local, entram olhando cada detalhe. Plano médio. Glória e Sasha, que são mãe e filha, estão lado a lado. Alan ficou mais atrás. Glória fica entusiasmada ao lembrar que já teve uma Barbie Estranha na infância, e segura o braço da filha para contar isso. A Barbie Estranha aponta para ela, confirmando. No andar de cima da casa, dois Kens com a aparência mais velha aparecem, lado a lado. Um deles segura uma cachorrinha de estimação, de plástico. Eles encaram as humanas no andar de baixo. Glória aponta para os dois, mostrando-os para a filha, que não corresponde ao entusiasmo da mãe. Sasha faz expressão de quem não entendeu. Corta para plano americano dos dois Kens no andar de cima, um deles mostra a cachorrinha que carrega nas mãos. O outro gesticula mostrando o brinco que está usando. Glória olha sorrindo para a filha. Plano americano das outras Barbies que apareceram na casa, enfileiradas, acenando e sorrindo para as visitas. Glória faz uma expressão de curiosidade e se aproxima de uma delas. A câmera acompanha. Glória levanta o braço da Skipper Que Cresce e, na mesma hora, os seios da boneca começam a inflar, como um balão. Sasha reage com expressão de incredulidade. Glória acha graça. Outra Barbie mostra uma TV em suas costas, e vira de frente quando Glória se aproxima, ainda sorrindo. Ela está maravilhada com tudo. A Barbie Estranha, ainda com as pernas abertas na parede, aponta para a Barbie Estereotipada, deitada no chão. A câmera mostra a boneca esticada sobre o tapete, de barriga para baixo. O cabelo cobrindo o rosto.	**Barbie estranha:** Entrem na minha casa estranha. Oi! Eu sou a Barbie Estranha, estou sempre num "espacate", meu cabelo é radical e eu tenho cheiro de porão. **Glória:** Ai meu Deus! Eu tinha uma Barbie Estranha! **Barbie Estranha:** É, eu sei. **Glória:** Elas ficam estranhas quando você brinca demais. **Barbie Estranha:** Isso. Glória faz som de espanto. **Glória:** É o Ken Sugar Daddy! E o Ken do brinco mágico. A *Mattel* tirou eles de linha. **Sasha:** Sugar Daddy? **Ken Sugar Daddy:** Não, não... eu não sou um sugar daddy. Esta é a Sugar e eu sou o daddy dela. **Ken do Brinco Mágico:** E eu tenho um brinco. Um brinco mágico. **Glória:** Esses Kens já existiram. Outro som de espanto vindo de Glória. **Glória:** Mais Barbies fora de linha! Skipper Que Cresce? Posso? **Skipper Que Cresce:** Tudo bem! Som de um balão inflando. Glória solta um gritinho de empolgação. **Glória:** Os peitos dela crescem! **Sasha:** Porque fizeram isso..? **Glória:** E a Barbie Garota do Vídeo. **Barbie Garota do Vídeo:** Eu tenho uma TV nas costas. Sabe quem tem esse sonho? Ninguém! Ninguém tem. **Barbie Estranha:** E essa é a Barbie Barbie, é claro. Não morreu. Só está tendo uma crise existencial. Som de Glória se aproximando de Barbie e ajudando-a a se erguer. **Glória:** Ok, vem cá. Oi. O que foi?

Sasha olha para Glória, que suspira, empática, e se inclina para ajudar Barbie a levantar. Barbie se levanta com as duas mãos cobrindo o rosto, envergonhada. Gentilmente, Glória tira as mãos de Barbie da frente, e olha em seus olhos. Chorando, a boneca loira desabafa, olhando de volta nos olhos de Glória e gesticulando com as mãos. Glória franze a sobrancelha, sem acreditar na resposta que ouviu. Em plano médio, a câmera intercala entre Barbie e Glória, enquanto elas conversam. Lágrimas começam a cair do rosto da boneca. Glória tenta contra-argumentar, e suspira ao ver que não conseguiu convencer a boneca de que ela está errada. Barbie continua chorando e coloca, mais uma vez, as duas mãos no rosto para se esconder, envergonhada. Olhando para a boneca, Glória desabafa de volta. Barbie começa a descer as mãos do rosto lentamente, enquanto ouve. Contra plano de Glória, falando diretamente para Barbie, reflexiva, gesticulando. Barbie começa a prestar cada vez mais atenção nas palavras de Glória. A câmera mostra as duas, no chão. Uma de frente para a outra. Sentada ao fundo e desfocada, Sasha observa a mãe se expressando. A Barbie Estranha também presta atenção. De repente, todas as outras Barbies da casa estão concentradas, olhando Glória falar sozinha. Glória se levanta e continua seu pensamento. Ela começa a andar pela casa, gesticulando. A câmera intercala o desabafo da mulher com as expressões de atenção e admiração de Sasha e das Barbies ao redor.	Chorando, ela responde. **Barbie:** Eu não sou mais bonita. **Glória:** O que? Você é bonita. **Barbie:** Não como a Barbie Estereotipada deve ser. **Narração:** Aviso aos cineastas – a Margot Robbie é a pessoa errada para convencer a plateia disso. **Glória:** Mas você é linda. **Barbie:** Não é só isso. Eu não sou tão inteligente para ser interessante. **Glória:** Você é inteligente. **Barbie:** Mas eu não sei neurocirurgia, e nunca pilotei um avião. Glória suspira. **Barbie:** Eu não sou a presidente. Ninguém na Suprema Corte sou eu. Eu não sou boa o suficiente em nada. Som de Barbie se debulhando em lágrimas. **Glória:** É literalmente impossível ser uma mulher. Você é tão linda, tão inteligente, e me mata saber que não se acha boa o suficiente. Olha, a gente sempre tem que ser extraordinária, mas, de alguma forma, está sempre fazendo errado. Você tem que ser magra, mas não demais. E você nunca pode dizer que quer ser magra. Tem que dizer que quer ser saudável, mas também tem que ser magra. Você tem que ter dinheiro, mas não pode pedir dinheiro, porque aí é grosseiro. Você tem que ser uma chefe, mas não cruel. Tem que liderar, mas não pode detonar a ideia dos outros. Você tem que adorar ser mãe, mas não pode falar dos seus filhos o tempo todo. Você tem que ter uma carreira, mas também tem que cuidar dos outros o tempo todo. Você é responsabilizada pelo mau comportamento dos homens, o que é absurdo, mas se disser isso é acusada de reclamar demais. Você tem que ser bonita para os homens, mas nunca tanto que provoque eles e isso ameace outras mulheres, porque tem que ser parte da sororidade. Mas também sempre se destacar e sempre ser agradecida. Mas nunca esquecer que o sistema é falho, então, tem que

	reconhecer isso, mas estar sempre agradecida.
Glória se empolga, começa a gesticular de forma mais expansiva. Ela também levanta um pouco mais o tom de voz, demonstrando extrema insatisfação com o cenário do seu relato.	Você nunca pode envelhecer, nunca ser grosseira, nunca se exibir, nunca ser egoísta, nunca vacilar, nunca falhar, nunca mostrar medo, nunca passar do limite. É difícil demais, é contraditório demais. E ninguém te dá uma medalha ou te agradece! E, na verdade, não é só você que faz tudo errado, mas também tudo sempre é culpa sua.
Por fim, ela se inclina e desce o corpo novamente, voltando a ter o olhar na mesma altura do de Barbie. Ela termina o desabafo olhando diretamente para a boneca.	Estou tão cansada de ver a mim mesma e a todas as outras mulheres fazendo de tudo para que as pessoas gostem da gente. E se tudo isso for igualzinho para as bonecas, que só representam mulheres, então eu nem sei mais.
A Barbie Escritora tem um estalo. Olha além, e chega a conclusão de que estava sendo enganada pelos Kens. As Barbies fora de linha ao seu redor se surpreendem.	**Barbie Escritora:** Espera aí. Eu escrevi um livro. Parece que eu estive sonhando que eu estava muito interessada na versão do Snyder da Liga da Justiça. Mas o que você disse me tirou do transe.
Barbie e Glória se entreolham, surpresas. A Barbie Estranha aponta para frente, feliz.	**Glória:** Sério? **Barbie Escritora:** É! **Barbie Estranha:** Você voltou. Ela voltou.
Barbie Estereotipada se levanta, olhando além e concluindo como o discurso de Glória pode ajudar a libertar as outras Barbies.	**Barbie:** Dando voz à dissonância cognitiva necessária para ser mulher no patriarcado, você tirou o poder dele. **Barbie Escritora:** Isso aí. **Barbie:** Uau. Eu falei isso.
Sasha se levanta, e fala alto, comemorando. Barbie gesticula, agora esperançosa, explicando sua ideia para Glória.	**Sasha:** É isso aí, Barbie Salvadora Branca! **Barbie:** Não, foi a sua mãe. A sua mãe que salvou. Temos que deter os Kens. E você precisa dizer tudo isso para as outras Barbies, essa é a chave. **Glória:** Saquei. **Barbie Escritora:** Mas como vamos afastar as Barbies dos Kens?
Sasha e as Barbies conversam entre si para acertar as ideias de um plano para retomarem o poder da Barbielandia. A Barbie Estranha, ainda com a perna aberta na parede, revela que tem um mapa da cidade, com uma expressão determinada.	**Sasha:** A gente tem experiência com esse tipo de mundo. **Barbie:** Você tem um mapa da Barbielandia? **Barbie Estranha:** O que é que você acha?

Figuras 40, 41 e 42: frames do filme *Barbie* (2023) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Após conhecer o mundo real, Ken logo percebe que, lá, o tratamento conferido aos homens difere muito do que ele e os outros Kens costumam receber na Barbielandia. No universo cor-de-rosa, as mulheres ocupam todas as posições de poder. São escritoras premiadas, cientistas, médicas e até compõem uma Suprema Corte totalmente feminina. Elas vivem em casas dos sonhos, enquanto o filme nem se preocupa em mostrar onde os Kens moram, ou se eles têm um lugar para morar. No mundo real, por outro lado, a situação é inversa. Ken descobre o patriarcado e fica obcecado com a possibilidade de se sentir valorizado e prestigiado, após passar tanto tempo sendo secundário à Barbie.

Quando retorna para a Barbielandia, ele leva todo o pouco conhecimento que adquiriu sobre o patriarcado consigo e instaura um novo modelo de sociedade, com a ajuda dos outros Kens. Os bonecos se apropriam das casas dos sonhos das Barbies e conseguem fazer as bonecas serem destituídas dos cargos de poder que antes ocupavam. Elas passam, então, a servir os Kens com demandas banais do dia a dia.

No momento-chave selecionado acima, Glória (America Ferrera) e Sasha (Ariana Greenblatt) – as humanas que Barbie encontrou no mundo real e que acabaram indo com ela para a Barbielandia, enquanto ela fugia dos funcionários da *Mattel* – estavam quase indo embora quando decidem voltar para ajudar as bonecas, encontrando algum modo de combater o patriarcado instaurado pelos Kens. Elas se deparam com a Barbie Estereotipada jogada no chão, chorando, completamente desolada. Logo ela, a boneca que simboliza um ideal de feminilidade, se sentindo insuficiente. É então que Gerwig recorre a mais um monólogo enunciado por uma personagem forte, e que engloba as principais ideias do filme, seguindo o padrão dos seus dois primeiros longas.

Na trama, cada Barbie tem um nome de acordo com sua função ou característica mais marcante, mas neste momento a Barbie Estereotipada diz se sentir inferior por não conseguir ser boa em todas as coisas, inundada pela tristeza

e impotência de ver sua Barbielandia ameaçada. É então que Glória afirma que "é literalmente impossível ser uma mulher". De forma simples e direta, Gerwig parece usar essa frase para criticar como a construção social de feminilidade exige das mulheres certos atributos e comportamentos que escapam à normalidade humana – transformando a noção de mulher em um ideal inalcançável.

Ao abordar a relevância da semiologia para a análise da mulher no cinema, Kaplan (1995) resgata Roland Barthes. Ela escreve que, para Barthes, o cinema é um sistema de signos que funciona no nível do mito. Sendo assim, um signo pode ser esvaziado de seu sentido denotativo e um novo sentido conotativo lhe ser superimposto, criando um signo totalmente novo, no que pode ser considerado um segundo nível. "Nesse nível secundário de significação é a cultura que fornece os novos significados, que drena a denotação de seus signo original elevando-o a uma conotação que é específica da cultura e ajustando-o a certa ideologia, a certo conjunto de valores, crenças, jeitos de ver" (KAPLAN, 1995, p. 37). Kaplan demonstra que no cinema dominante, portanto, a figura da mulher não é vista como humana – ela é, na verdade, mitificada.

> No cinema a mulher é igualmente, como seu verdadeiro ser, uma mulher real, elevada ao segundo nível de conotação, o mito; ela é apresentada como sendo aquilo que ela representa para o homem e não em termos do que ela realmente significa. Seu discurso (seus significados, como ela poderia produzi-los) é suprimido em favor de um discurso estruturado pelo patriarcado, no qual sua verdadeira significação foi substituída por conotações que servem às necessidades do patriarcado (KAPLAN, 1995, p. 37).

Com essa frase inicial, o monólogo escrito por Gerwig já parece questionar, também, como o próprio meio audiovisual reforça preconceitos e padrões sociais limitantes para as mulheres. Quando Glória desabafa sobre as dificuldades de ser mulher, as outras Barbies que haviam sido cooptadas pelos Kens começam a despertar e relembrar quem elas são de verdade. A partir disso, elas desenvolvem um plano de falar com cada Barbie individualmente e recuperar a consciência delas sobre a situação que estão enfrentando, pouco a pouco.

Quando a protagonista percebe que o discurso de Glória surtiu um efeito transformador nas Barbies ao redor, ela constata: "dando voz à dissonância cognitiva necessária para ser mulher no patriarcado, você tirou o poder dele." Aqui, Gerwig parece revelar explicitamente o que ela está tentando fazer no filme, com leveza e humor – que mostrar como o patriarcado é absurdo pode ajudar a

enfraquecê-lo. Esse também é o caminho sugerido por Kaplan, ao pensar uma solução para a mitificação da mulher no cinema dominante. “Nossa tarefa ao assistir aos filmes de Hollywood é, portanto, desmascarar as imagens, o signo da mulher, para ver como funcionam os significados subjacentes aos códigos” (KAPLAN, 1995, p. 38).

Barbie (2023) **Momento-chave 5: Barbie não quer mais ser apenas uma ideia**	
DESCRIÇÃO DA IMAGEM	**DESCRIÇÃO DO SOM**
Na área externa onde ficam as casas das Barbies, os executivos da *Mattel*, incluindo o dono da empresa, Glória, Sasha e todos os Kens com todas as Barbies, além de Allan, estão reunidos e conversando entre si. O dono da empresa dá a ordem para que os funcionários comecem a trabalhar para restabelecer a separação entre o mundo dos humanos e o mundo das bonecas. Sasha, então, surge atrás da mãe e se coloca ao seu lado. Em plano americano, a menina questiona o CEO. A câmera corta para a reação das Barbies e dos Kens ao redor. Algumas Barbies, então, abrem o caminho para olhar para a Barbie Estereotipada, que aparece em plano americano, usando um vestido amarelo. Ela fica, com uma certa distância, frente a frente com o diretor da empresa. Em plano inteiro, ele aponta para ela. Corta para plano americano de Sasha, com a expressão inconformada, confrontando a conclusão do homem. Voltar para o plano americano de Barbie. Tranquila, ela balança a cabeça negativamente. O diretor da empresa faz um gesto de pirraça, infantil. A câmera intercala o plano americano do CEO com Barbie, enquanto eles conversam. Todos ao redor observam o diálogo, concentrados e em silêncio. Até que, no meio da fala de Barbie, uma voz feminina e madura surge ao fundo, fazendo com que todos se virem para procurar o som. O público consegue perceber, nesse momento, que é a mesma voz da narradora que conduziu o filme. Conforme as cabeças dos bonecas vão se virando para a mesma direção a fim de detectar a voz, eles também se afastam suavemente uns dos outros, em conjunto, para abrir caminho para	**CEO da *Mattel*:** Beleza. Vamos começar a trabalhar para fechar o portal entre nossos dois mundos. Fantástico. **Sasha:** Espera aí, mas e a Barbie? **CEO da *Mattel*:** Como assim? Barbies ao redor começam a se perguntar sobre a Barbie Estereotipada. **Sasha:** Qual é o final dela? O que ela ganha? A cacofonia das diferentes vozes diminui. **CEO da *Mattel*:** Ah, isso é fácil. Ela ama o Ken. **Sasha:** Esse não é o final dela. O homem de terno faz um grunhido e bate o pé no chão, como uma criança. **Barbie:** Eu não amo o Ken. As Barbies e Kens ao redor fazem um som de espanto, mas contido. **CEO da *Mattel*:** O que você quer? **Barbie:** Eu não sei. Eu... não sei mais qual é o meu lugar no mundo. Eu acho que eu não tenho um final. Uma voz surge por trás da multidão agrupada. **Ruth:** Mas essa sempre foi a questão. Passos do grupo abrindo caminho para a dona da voz entrar em cena. **Ruth:** Eu criei você para não ter um final. **Barbie:** É você. Você é a Ruth da *Mattel*.

a senhora que logo surge andando. Usando um conjunto executivo azul, a mulher de baixa estatura e cabelo completamente brancos se aproxima de Barbie a cada passo. Corta para a expressão de Barbie ao reconhecer que já havia falado com essa mesma senhora em uma sala dentro da *Mattel*. A senhora permanece parada e é a vez de Barbie caminhar até ela. O CEO da *Mattel* fica atrás da boneca, desfocado, observando a conversa das duas mais de perto. O enquadramento intercala entre a imagem de Barbie e a imagem da senhora, que se apresenta como Ruth Handler, inventora da Barbie. Em plano médio longo a câmera mostra a reação das bonecas e dos Kens ao redor. Todos ficam chocados com a informação, abrindo a boca e gesticulando em tom de surpresa. Volta para Glória e Sasha, em plano médio, quando Glória decide comentar a situação para a filha a seu lado, sem muito alarde. Plano médio do diretor da *Mattel*, com todos os seus funcionários homens logo atrás. Ele faz um comentário com o homem mais perto dele. Vê-se, novamente, cortes de diferentes ângulos dessa mesma cena, com diferentes Barbies e diferentes Kens, todos chocados. Plano e contra-plano de Barbie e Ruth conversando, enquanto todos ao redor as observam. A expressão da Barbie muda quando Ruth menciona que ela é a única que se parece com a Barbie. Nesse instante, Ruth estende uma das mãos para a boneca, e as duas saem caminhando de mão dadas da cena. Atrás delas, o CEO da *Mattel* levanta um dos braços para acenar um adeus. Todos ao redor resolvem fazer o mesmo, em silêncio, começando pelos funcionários da empresa, depois passando pelos Kens, pelas Barbies, por Alan e por Glória. Sasha olha para o gesto da mão com uma expressão de dúvida. Plano médio de Ken, acenando e agradecendo, enquanto Barbie e Ruth vão se afastando. Ele usa um moletom colorido com a frase "I am Kenough". Plano geral em plongée, todos os Kens, Barbies, os funcionários da *Mattel*, as humanas e Alan acenam. Em uma transição de imagem com fade out e fade in, começamos a ver Barbie e Ruth caminhando lado a lado sobre o quadro anterior. A silhueta delas fica mais forte até que a multidão	**Ruth:** Querida, eu sou a *Mattel*. Até o fisco me pegar, mas isso é outro filme. **Barbie:** Então você é... **Ruth:** Ruth Handler... a inventora da Barbie. Todas as Barbies e Kens fazem som de espanto, algumas gritam. **Glória:** Isso é tão legal. **CEO da *Mattel*:** O fantasma dela tem uma sala no 17º andar. Kens ao redor começa a se perguntar o que está havendo. **Ruth:** O que foi? Vocês acham que a mulher que criou a Barbie se parece com ela? A senhora solta uma risada. **Ruth:** Eu tenho um metro e meio, sou uma vovó com mastectomia dupla e problemas de evasão fiscal. Ninguém se parece com a Barbie. Exceto, é claro, a Barbie. Agradeça. Faz-se um breve momento de silêncio. **Barbie:** Mas eu não me sinto mais como a Barbie. Faz-se outro breve momento de silêncio. **Ruth:** Venha, vamos caminhar. Acordes de uma música instrumental não diegética começa a tocar sutilmente. **Ken:** Obrigado. Obrigado, Barbie. Obrigado. Momento de silêncio. **Barbie:** Eu não sei o que eu tenho que fazer agora. Eu... sempre fui a Barbie Estereotipada. Eu não acho que eu sou boa em mais nada. **Ruth:** Você salvou a Barbielandia do patriarcado. **Barbie:** Foi um enorme esforço de equipe. **Ruth:** Você ajudou a mãe e a filha a se conectarem. **Barbie:** Elas mesmas se ajudaram. **Ruth:** Talvez seja a Barbie modesta demais.

na Barbielandia some e só se vê as duas juntas, num espaço em branco, vazio e subjetivo. Um jogo de luzes coloridas, em tons pastéis, suavemente começa a iluminar a cena, mesclando tons de rosa, azul, amarelo e laranja, por trás das duas. Em plano geral, elas soltam as mãos e se encaram. Ruth gesticula, olhando concentrada para Barbie. Corta para plano médio de Ruth, intercala para plano médio de Barbie. Enquanto Ruth faz diversas expressões faciais para tentar exprimir seus pensamentos para a boneca, Barbie está com os olhos bem abertos, quase arregalados, prestando atenção em cada palavra. Barbie concorda com o que Ruth diz, agora olhando para baixo. Elas continuam tendo uma conversa cada vez mais intimista. Barbie encara as informações de Ruth com compreensão, e acha graça no fato de que os seres humanos morrem. Barbie começa a demonstrar que está decidida sobre o que quer, e emociona Ruth. Em plano médio, os olhos de Barbie ficam cheios d'água. Enquanto fala, as lágrimas começam a cair de seu rosto. Ela seca rapidamente os dois lados do rosto. Ruth olha concentrada para a boneca, e lhe estende as mãos mais uma vez. Barbie coloca as duas mãos suavemente sobre as de Ruth, que estão abertas e viradas para cima. Barbie fecha os olhos. Plano geral de Ruth e Barbie de mãos dadas, frente a frente, no espaço amplo e branco, iluminado por diferentes cores em tons pastéis. Plano detalhe da boca de Barbie, inspirando e expirando. Plano detalhe do busto de Barbie, com um pingente de coração e seu cordão. Seu colo sobe e desce, seguindo o movimento de sua respiração. Primeiro plano de Barbie, de olhos fechados, respirando. Corta para plano detalhe de um de seus olhos se abrindo. Uma lágrima cai imediatamente. Nesse instante, a imagem começa a se misturar com outras cenas que vão aparecendo, até que o olho some e a tela é tomada pelas novas cenas. São imagens de arquivo, vídeos caseiros de diferentes mulheres e meninas em diferentes contextos banais do dia a dia. Uma mãe amamentando um filho, outra mãe girando uma criança no colo, uma criança rindo em um brinquedo que gira. Uma mulher chorando e abaixando a cabeça, uma jovem pulando numa piscina, amigas se beijando, uma criança	**Barbie:** Talvez eu não seja mais a Barbie. Os acordes da música instrumental não diegética continuam tocando na cena. **Ruth:** Você entende que os humanos só têm um final? Ideias vivem para sempre. Os humanos, nem tanto. Sabe disso, não é? **Barbie:** Eu sei. **Ruth:** Ser humano pode ser bem desconfortável. **Barbie:** Eu sei. **Ruth:** Os humanos inventam coisas como o patriarcado e a Barbie, só para lidar com o próprio desconforto. **Barbie:** Eu entendo isso. **Ruth:** E aí morrem. Barbie solta um suspiro com riso. **Barbie:** É... É! Momento de silêncio entre as duas. **Barbie:** Eu quero ser parte das pessoas que criam sentido, não o produto disso. Eu quero imaginar. Eu não quero ser a ideia. Isso faz sentido? **Ruth:** Eu sempre soube que a Barbie iria me surpreender, mas nunca esperaria isso. **Barbie:** Você me dá permissão para me tornar humana? **Ruth**: Não precisa da minha permissão. **Barbie:** Mas você é a criadora, você não me controla? **Ruth:** Eu não controlo você, assim como não controlo minha própria filha. Eu te dei o nome dela: Barbara. E sempre torci por você, como torci por ela. Nós, mães, paramos no tempo para as filhas poderem olhar para trás e verem o quanto elas avançaram. **Barbie:** Então ser humana é uma coisa que eu não preciso pedir e nem querer, eu posso só descobrir que eu sou? **Ruth:** Eu não posso, em sã consciência, deixar que faça isso sem que saiba o que significa.

brincando em um campo verde e amplo, outra andando de bicicleta. Uma jovem aparece usando um capelo de formatura, outra soprando velas em um bolo de aniversário. Uma mulher aparece rindo enquanto sobrevoa uma cidade de asa delta, outra comemora uma jogada no boliche. Uma se maquia em frente ao espelho. Surge uma dançando com um vestido de festa, outra dando um abraço, outra cantando, outra dançando descontraída, além de outros momentos comuns da vida humana. Volta para um primeiríssimo primeiro plano das mãos de Barbie e Ruth juntas, até que Ruth solta as de Barbie suavemente e se afasta. Plano geral de Barbie sozinha no espaço branco e vazio, com as cores em tons pastéis mudando suavemente no fundo. Corta para um primeiro plano de Barbie, com os olhos abertos e o rosto molhado de lágrimas. Ela está olhando além, para frente, e fala consigo mesma uma única palavra, até que uma névoa branca se sobrepõe na cena e Barbie começa a sumir em meio ao branco que invade o quadro. A tela fica branca.	Segure minhas mãos. Agora, feche os olhos. Um momento de silêncio entre as duas. Os acordes da melodia que tocava no fundo da cena agora ficam mais consistentes, a música começa a tocar. **Ruth:** Agora, sinta. A música "What was I made for?", de Billie Eilish, ganha força. Após o momento em que a música embalou o clipe, o instrumental segue. Entre Raquel e Ruth há um momento de silêncio, até que Barbie fica sozinha. **Barbie:** Sim.

Figuras 43, 44 e 45: frames do filme *Barbie* (2023) extraídos do site *Filmgrab* e de peças promocionais no *YouTube*

Através do discurso de Glória e da união de todas as Barbies, elas conseguem recuperar a Barbielandia e impedir que os Kens derrubem a Constituição. Com tudo resolvido, os funcionários da *Mattel*, junto com Glória e Sasha, estão prontos para voltar ao mundo real, quando a menina questiona qual será o final da boneca, depois de toda essa longa jornada. Ao colocar o CEO da *Mattel* sugerindo que o final da Barbie é amando o Ken, Gerwig confronta mais uma vez os clichés finais felizes, propagados pela cultura de massa, em que as protagonistas da maioria das histórias só encontram realização plena quando conquistam um par romântico.

As contribuições de Gerda Lerner (2020) no campo da história social sobre a busca feminina pela criação do pensamento abstrato oferecem uma chave importante para compreender a jornada de Barbie, e o que esta sequência destacada acima significa. Como exposto anteriormente, segundo Lerner, a mulher

historicamente foi privada do espaço de criação e abstração, sendo confinada aos limites de uma realidade domesticada. No filme, Barbie vive inicialmente em um contexto onde as questões sociais e pessoais são extremamente simplificadas e ordenadas, refletindo uma vida idealizada. No entanto, ao longo da trama, a boneca começa a romper com esses limites ao questionar sua existência e a estrutura do mundo em que habita.

É possível afirmar que Barbie, então, começa a criar um espaço para o pensamento abstrato, confrontando as complexidades do mundo humano de forma semelhante ao movimento de afirmação intelectual das mulheres na teoria de Lerner. A jornada de Barbie, portanto, pode ser vista como uma busca pela construção de um pensamento próprio e independente, que a leva a querer ser humana. Ela declara que não quer mais ser apenas uma ideia: “Eu quero ser parte das pessoas que criam sentido, não o produto disso”. Esta cena pode ser considerada uma alegoria, elaborada por Gerwig, para reverenciar a reivindicação das mulheres, ao longo da história, por autodefinição.

Em suma, os três filmes de Gerwig analisados nesta pesquisa mostram diferentes jornadas femininas de auto descoberta que, em alguma medida, se conectam. Embora as histórias se concentrem em desafios pessoais, é possível ver que as experiências das personagens das três obras refletem questões comuns que todas enfrentam. Além disso, todas elas estabelecem negociações pelo prazer e pela auto realização dentro de seus próprios arcos narrativos, bem como refletem as negociações investidas por Gerwig no campo do cinema.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, foi possível analisar o impacto das obras de Greta Gerwig no cinema contemporâneo, especialmente no contexto da representação feminina em Hollywood. A pesquisa se concentrou na forma como Gerwig, enquanto cineasta, utiliza suas produções para explorar novos caminhos de promover o prazer feminino para suas espectadoras, enquanto navega nas nuances de um mercado cinematográfico altamente mercadológico e, ainda, patriarcal. A análise abrangeu seus três filmes – *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017), *Adoráveis Mulheres* (2019) e *Barbie* (2023) –, buscando compreender como suas narrativas abordam questões de amadurecimento, identidade e o que há de comum na experiência cotidiana das mulheres – levando em conta especificidades como tempo e contexto social, que as diferem.

Lady Bird: A Hora de Voar (2017), primeiro filme autoral de Greta Gerwig, narra a história de Christine McPherson, uma adolescente que, no último ano do Ensino Médio, deseja sair de sua cidade natal para buscar novos horizontes em uma faculdade e encontrar seu lugar no mundo. O filme carrega uma forte dimensão autobiográfica, refletindo a experiência de Gerwig como jovem mulher que, assim como sua protagonista, buscou a arte como meio de realização. A obra também marca o amadurecimento de Gerwig como cineasta.. Embora o filme remeta ao estilo do mumblecore, com diálogos naturais e cenas intimistas, Gerwig oferece uma narrativa visualmente mais rica e emocionalmente mais profunda do que as do movimento cinematográfico independente em que ela inicia sua carreira, destacando a evolução de Christine e sua relação com a cidade, com sua mãe e com o futuro.

Adoráveis Mulheres (2019), o segundo filme autoral de Gerwig, é uma adaptação do clássico *Mulherzinhas* (1868), de Louisa May Alcott. A obra narra a história das quatro irmãs March — Jo, Meg, Amy e Beth —, que crescem durante a Guerra Civil Americana, com a mãe, Marmee, como figura norteadora em suas vidas. Elas enfrentam desafios típicos da transição da infância para a vida adulta, como dificuldades financeiras, saudade do pai que luta na guerra e os dilemas da independência feminina em um contexto social restritivo. Cada irmã tem uma personalidade distinta, desde a ambiciosa Jo, que busca a independência através

de sua escrita, até a sensível Beth, que sonha apenas com a felicidade da família. A adaptação de Gerwig destaca a busca das irmãs por seus próprios caminhos, com um foco especial em Jo, que se distingue por sua criatividade e obstinação.

O sucesso de *Lady Bird* abriu portas para Gerwig, permitindo-lhe assumir a direção de *Adoráveis Mulheres* e adaptar o romance de Alcott com uma visão mais moderna e voltada para a autonomia feminina. A adaptação se afasta da mera fidelidade ao texto original, como propõe Ismail Xavier (2003), ao dar ênfase à construção visual e emocional dos personagens e suas dinâmicas de poder e desejo.

Barbie (2023), o terceiro filme da cineasta, apresenta uma narrativa sobre a boneca da *Mattel* que, após perceber falhas em sua vida perfeita, decide explorar o mundo real em busca de respostas sobre sua existência. Ao contrário das protagonistas de seus filmes anteriores, Christine e Jo, que buscam mudanças em suas realidades insatisfatórias, Barbie começa sua jornada em um mundo idealizado, com tudo sob controle, mas logo é confrontada com a complexidade da humanidade. A história segue uma estrutura da "jornada do herói", onde Barbie enfrenta desafios, encontra mentores e finalmente se descobre como humana, simbolizando a aceitação da imperfeição.

O filme se destaca pela forma como lida com o artificialismo e a irrealidade do mundo de Barbie, utilizando elementos visuais exagerados e transições abruptas para reforçar a desconexão entre a perfeição da boneca e a realidade humana. Ao quebrar a quarta parede e usar uma narradora que se comunica com o público, o filme distorce ainda mais as fronteiras entre ficção e realidade, convidando a espectadora a refletir sobre o que está sendo mostrado. A ironia é fundamental na obra, criando uma distância crítica entre o público e a narrativa.

Um dos pontos discutidos na pesquisa é como Gerwig tem conseguido estabelecer uma conexão entre o prazer da audiência, especialmente das mulheres, e as estruturas narrativas e estéticas de seus filmes. Ao buscar uma relação mais íntima com suas espectadoras, ela não só transforma o prazer em um pilar para suas histórias, mas também subverte a ideia tradicional de que a mulher no cinema deve ser uma figura mítica e desumanizada. Suas personagens, ao contrário, são complexas, contraditórias, erram e acertam e não se enquadram em um perfil estático de heroína.

O prazer que Gerwig oferece não é apenas um prazer superficial ou escapista – tampouco um prazer melodramático, pautado na identificação direta das espectadoras com os sofrimentos reconhecíveis na rotina de suas personagens – mas um prazer reflexivo, que parte do reconhecimento dos dilemas vividos pelas mulheres, extraindo humor de situações cotidianas que, na verdade, estão sendo denunciadas.

Como mostrado na discussão do primeiro capítulo desta pesquisa, a indústria cinematográfica hollywoodiana, embora em processo de transformação, ainda enfrenta uma grande desigualdade entre homens e mulheres. As mulheres, apesar de cada vez mais assinarem direções e roteiros, ainda enfrentam uma série de desafios para obter reconhecimento por seus trabalhos e para se manterem em suas profissões.

As trabalhadoras criativas desse setor, muitas vezes, estão sobrecarregadas pela responsabilidade de cuidar da família, o que ainda limita a permanência delas em posições de liderança. Assim, a pesquisa apontou que a luta pela igualdade no cinema não está apenas no acesso das mulheres a essas posições, mas também no desenvolvimento de um ambiente que permita que as mulheres se mantenham nelas e continuem a produzir obras de impacto. Em termos narrativos, o mercado cinematográfico ainda é dominado por uma visão masculina que, muitas vezes, limita a expressão da experiência feminina.

No entanto, como observado na trajetória de Gerwig, a estratégia de negociar com essas dinâmicas permite que novas vozes femininas ganhem destaque, trazendo à tona nas telas tópicos importantes sobre a condição das mulheres. Gerwig é uma das cineastas que consegue usar seu espaço na indústria para desafiar normas estabelecidas e, ao mesmo tempo, garantir que suas obras sejam atraentes para o público. O uso da ironia e da subversão das expectativas, como demonstrado em *Barbie*, por exemplo, é uma estratégia que permite à cineasta jogar com as convenções do gênero, enquanto também cria um espaço para as mulheres se verem refletidas de forma mais autêntica.

Um aspecto central da pesquisa foi a análise da "negociação do prazer" no cinema de Greta Gerwig. A ideia de que a mulher precisa ser capaz de se divertir, de ter prazer com as histórias que consome, sem abrir mão de sua agência ou da representação genuína de suas experiências, é uma questão crucial no debate sobre o cinema feminista. Durante décadas, o cinema tradicionalmente objetificou as

mulheres e limitou suas representações a papéis de apoio, ou a figuras que sofriam para alcançar algum tipo de redenção. Gerwig, ao contrário, oferece suas personagens como figuras que, embora confrontadas com desafios, possuem autonomia para tomar decisões, falhar e, finalmente, encontrar satisfação nas suas próprias jornadas.

Em seus filmes, a cineasta brinca com a idealização do amor romântico e com as expectativas que ele impõe às suas personagens, desafiando essas convenções e mostrando a tensão entre seus desejos e a realidade que enfrentam. Gerwig também é bem-sucedida ao equilibrar a oferta de entretenimento com uma representação mais profunda das relações e experiências femininas. Através do uso de humor e ironia, ela aborda as complexidades das relações familiares, da amizade, do amor e das expectativas sociais, permitindo que suas personagens se movam dentro de um espaço narrativo onde o prazer e a reflexão coexistem.

A importância do trabalho de Greta Gerwig não se limita ao campo da teoria cinematográfica, mas se estende ao impacto cultural que suas obras têm no público. Como visto ao longo desta pesquisa, o reconhecimento de Gerwig em Hollywood é o resultado de uma equação que envolve sua habilidade como cineasta, a receptividade de uma audiência moderna e a crescente abertura da indústria para as questões de gênero.

Portanto, a obra de Greta Gerwig, ao lado de outras iniciativas femininas emergentes no cinema, representa uma importante mudança de paradigma na indústria cinematográfica. Constatou-se que, sim, Greta Gerwig tem uma marca própria em suas narrativas, que consiste em usar a ironia para abordar, de forma reflexiva, os desafios de ser mulher. O prazer irônico de Gerwig e a quebra de expectativas que ela promove em seus filmes podem ser considerados meios de "agir pelas brechas" dentro da indústria cinematográfica.

A pesquisa também verificou que parte fundamental da consolidação da marca de Gerwig é, justamente, a dimensão de coletividade em seu trabalho, que engloba a estreita relação que ela estabelece com suas espectadoras. Como visto nesta dissertação, o cinema feito por mulheres evoluiu de uma estética focada no texto e em seus impactos sobre o sujeito representado na tela para uma estética da recepção, como descreve Lauretis (1985), em que a principal preocupação passa a ser o espectador. Esse aspecto já está presente na mente da cineasta desde a concepção inicial da obra audiovisual.

Partindo de um processo produtivo que possivelmente se preocupa com a recepção feminina, Gerwig privilegia o prazer na experiência de assistir aos filmes. Essa estratégia só é possível pelo fato de Gerwig contar com suas espectadoras para completarem as lacunas de suas narrativas, reconhecendo que elas possuem papel ativo no esquema que engloba produção e recepção.

Foi possível entender, também, como é complexa a delimitação do que significa ser mulher na cultura ocidental, e como essa categoria, em si, está em constante disputa. O cinema e a Comunicação, de forma geral, têm papel importantíssimo na cristalização ou desmistificação de estereótipos. A partir das teóricas que se debruçam sobre a condição feminina consultadas para esta pesquisa, ficou claro como as mulheres, ao redor do mundo, possuem diferentes vivências e não devem ser universalizadas.

Por outro lado, é preciso compreender quais são os pontos em comum que todas as mulheres compartilham entre si, para que a categoria mulher não seja esvaziada. Desse modo, novas propostas de soluções, pensadas especificamente para essa categoria, podem surgir de forma mais assertiva.

Este estudo deixa espaço para futuras investigações e aprofundamentos, pois, cabe ressaltar, trata-se de uma primeira apropriação dessa bibliografia. A pesquisa sobre o impacto do cinema de Greta Gerwig nas representações de gênero no cinema contemporâneo pode ser expandida, por exemplo, para incluir outras cineastas da nova geração que também estão desafiando as normas estabelecidas em Hollywood. Além disso, a ideia da “negociação do prazer” no cinema feminista oferece um campo fértil para novas discussões sobre como as mulheres podem usar o cinema para questionar as normas sociais, sem abrir mão do prazer ou da diversão.

O estudo também pode ser aprofundado com uma análise sobre o impacto dos filmes de Gerwig nas novas gerações de espectadoras e a forma como elas se relacionam com essas histórias. Como discutido, a relação entre as espectadoras e os filmes de Gerwig é fundamental para a construção do prazer e da reflexão, e um exame mais minucioso dessa dinâmica pode enriquecer o entendimento do papel do cinema na conceituação do que é ser mulher no contexto contemporâneo. Outro tema interessante de ser mais profundamente investigado é o pacto ficcional entre autor e espectador, como Eco (2019) descreve, com uma ênfase especial nas dinâmicas desse pacto quando se trata de mulheres.

Referências bibliográficas

ABU-LUGHOD, Lila. *Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno*?. Cadernos Pagu, p. 75-102, 2003.

Adoráveis Mulheres. Direção de Greta Gerwig. Produção de Columbia Pictures. Estados Unidos: Sony Pictures, 2019. Prime Video (2h15min).

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas.* P. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALCOTT, Louisa May. *Mulherzinhas.* Editora Martin Claret Ltda., 2017. E-book Kindle.

ALVES, Genilson. *A Construção de personagens femininas destemidas e resilientes como marca autoral de Shonda Rhimes*. Humanidades & Inovação, v. 7, n. 21, p. 181-200, 2020.

ANG, Ien. *A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global*. Matrizes, v. 4, n. 1, p. 83-99, 2010.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BACKMAN ROGERS, Anna; MULVEY, Laura. *Feminisms: Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética*. Estética da criação verbal, v. 4, p. 3-192, 2003.

Barbie. Direção: Greta Gerwig. Produção: Mattel, LuckyChap Entertainment, Mattel Films, Heyday Films, NB/GG Pictures. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2023. MAX (1h 54m).

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960a.

BECKER, Howard. *Arte como ação coletiva*. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

BERMAN, Eliza. *How Greta Gerwig Is Leading by Example*, 01/03/2018. Disponível em: https://time.com/5180697/how-greta-gerwig-is-leading-by-example/. Acessado em: 21/09/2024.

BONFIM, F.; SCHECHTER, R. *Crítica à categoria universal de "mulher": por uma articulação entre feminismo e Psicanálise*. Pesquisas e Práticas Psicossociais, 16(3), São João del-Rei, 2021.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica. Usos e abusos da história oral,* v. 8, p. 183-191, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação.* Papirus editora, 1996.

BOVENSCHEN, Silvia; WECKMUELLER, Beth. *Is there a feminine aesthetic?*. New German Critique, n. 10, p. 111-137, 1977.

BUCHANAN, Kyle. *Why Was Greta Gerwig Snubbed for a Best Director Nomination?*, 23/01/2024. Disponível em:https://www.nytimes.com/2024/01/23/movies/greta-gerwig-barbie-oscar-snub.html. Acessado em: 23/09/2024.

BUTCHER, Pedro; *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro: Princípio(s) de uma hegemonia /* Pedro Butcher ; Rafael de Luna Freire, orientador. Niterói, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Castellano, M., & Meimaridis, M. (2018). *"MULHERES DIFÍCEIS": A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana.* Revista FAMECOS, 25(1), ID27007. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.27007

COYLE, Jake. *Greta Gerwig on making 'Little Women' 'at the speed of life'*. AP News, 12/12/2019. Disponível em: https://apnews.com/article/d01ce9123e6128e1aec391be0cc38a50. Acessado em: 18/03/2025.

CRENSHAW, Kimberlé. *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics*. University of Chicago Legal Forum, 1989, p. 538–554.

DE LAURETIS, Teresa. *A tecnologia de gênero*. Indiana University Press, 1987.

DE LAURETIS, Teresa. *Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema.* In: New German Critique, No. 34. 1985. p. 154-175.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção.* Gradiva, 2019.

ECO, Umberto. *"O leitor modelo"*. Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. Perspectiva, São Paulo, 2004.

ERBLAND, Kate. *Greta Gerwig Tells Us Some Ideas Were 'Too Strange' Even for Her Weird, Wild, and Wonderful 'Barbie'*, 20/07/2023. Disponível em: https://www.indiewire.com/features/interviews/barbie-interview-greta-gerwig-breaking-ryan-gosling-1234885928/. Acessado em: 23/09/2024

FRANÇA, Vera Regina Veiga. *Representações, mediações e práticas comunicativas.* Comunicação, representação e práticas sociais. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, p. 13-26, 2004.

HALL, S. *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

HUYSSEN, Andreas. *A cultura de massa enquanto mulher: o "outro" do modernismo. Memórias do modernismo,* p. 40-69. Editora UFRJ, 1997.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas.* Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

JACKSON, Angelique. Greta Gerwig to Direct 'Barbie' With Margot Robbie, Filming to Start in 2022. Variety, 09/007/2021. Disponível em: https://variety.com/2021/film/news/greta-gerwig-barbie-movie-director-margot-robbie-noah-baumbach-1235015427/. Acessado em: 21/09/2024

JACOBS, Emma. *Greta Gerwig, making her own way in the world*, 10/01/2020. Disponível em: https://www.ft.com/content/a8209ae4-32da-11ea-9703-eea0cae3f0de. Acessado em: 22/09/2024.

KAPLAN, Elizabeth Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera.* Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Lady Bird: Hora de Voar. Direção: Greta Gerwig, Produção: A24, New York, NY, 2017. Prime Video (1h35min)

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens.* Editora Cultrix, 2020.

LIU, Bruna. *Greta Gerwig: a mente por trás de Barbie, Lady Bird e Adoráveis Mulheres*, 20/07/2023. Disponível em: https://revistamarieclaire.globo.com/cultura/noticia/2023/07/greta-gerwig-a-mente-por-tras-de-barbie-lady-bird-e-adoraveis-mulheres.ghtml. Acessado em: 21/09/2024.

LOPES, Denise. *A mulher no cinema segundo Ann Kaplan.* Revista Contracampo, n. 07, 2002.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências.* Autêntica editora, 2019.

MARTÍNEZ, Alonso. *Greta Gerwig at 40: a unique kind of American writer*, 04/08/2024. Disponível em: https://english.elpais.com/culture/2023-08-04/greta-gerwig-at-40-a-unique-kind-of-american-writer.html. Acessado em: 21/09/2024.

MARTINEZ, Fabiana. *Feminismos em movimento no Ciberespaço.* Cadernos Pagu [online], nº 56, p. 01-34, 2019. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/cpa/n56/1809-4449-cpa-56-e195612.pdf.

MAMAEFALEI. *Assisti Barbie! - Esse Filme Vai ACABAR Com Os Homens!* YouTube, 24/07/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8AZrvS6drHo.

MORAES, Fabiana. *Divirta-se com o filme da Barbie, mas não se engane: ele não tem nada de empoderador.* The Intercept, 9 de julho de 2023. Disponível em: https://www.intercept.com.br/2023/07/19/barbie-divirta-se-com-filme-mas-ele-nao-e-empoderador/

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo.* A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, p. 437-453, 1983.

Não Te Empodero: *#43 Barbie, tudo o que você queria saber - SEM spoiler do filme*. Locução de Maria Carolina Medeiros e Ana Sharp. Rio de Janeiro, 01/08/2023. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/7haJ6zBSugmQ9YCq2gBeKA

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Contexto, 2007.

PERKINS, Claire. *My effortless brilliance: women's mumblecore.* Indie Reframed: Women's Filmmaking and Contemporary American Independent Cinema, p. 138-53, 2016.

PICADO, Benjamim; DE SOUZA, Maria Carmem Jacob. *Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva*. Matrizes, v. 12, n. 2, p. 53-77, 2018.

PIRELLI. *Greta Gerwig, the cinema's smart dreamer*, Disponível em: https://www.pirelli.com/global/en-ww/life/lifestyle/arts-culture/greta-gerwig-the-cinema-s-smart-dreamer-51669/. Acessado em: 21/09/2024.
POSTMAN, Neil. Divertindo-nos até a morte: discurso público na era do show business. 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ROVERI, Fernanda. *Barbie na educação de meninas: do rosa ao choque*. Annablume, 2012.

SAN FILIPPO, Maria. *A cinema of recession: micro-budgeting, micro-drama, and the" mumblecore" movement*. CineAction, p. 2-8, 2011.

SCOTT, James C. *A dominação e a arte da resistência: discursos ocultos.* Lisboa/Fortaleza: Livraria Letra Livre/Plebeu Gabinete de Leitura, 2013.

SMALLWOOD, Christine. *Greta Gerwig's Radical Confidence*, 01/11/2017. Disponível em:
https://www.nytimes.com/2017/11/01/magazine/greta-gerwigs-radical-confidence.html. Acessado em: 22/09/2024.

SMITH, Murray. *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

SOMBART, Werner; BAPTISTA, Adília Agostinho. *Amor, luxo e capitalismo.* 1990.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica.* Significação: revista de cultura audiovisual, v. 41, n. 41, p. 117-139, 2014.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in film and television.* Cambridge e Londres: Harvard University Press, 2003.

VICENTE, Álex. *Greta Gerwig: "O feminismo de 'Mulherzinhas' não é excludente; todos os homens e mulheres ganham".* El País, 21/12/2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2019-12-22/greta-gerwig-o-feminismo-de-mulherzinhas-nao-e-excludente-todos-os-homens-e-mulheres-ganham.html. Acessado em 18/03/2025.

WHITE, Patricia. *Ambidextrous Authorship: Greta Gerwig and the Politics of Women's Genres.* LA Review of Books, 07/02/2020. Disponível em: https://lareviewofbooks.org/article/ambidextrous-authorship-greta-gerwig-and-the-politics-of-womens-genres/. Acessado em: 21/09/2024.

WISEMAN, Eva. If I Want Something, I Have To Make It Happen": Margot Robbie Refuses To Be Put In A Box. British Vogue, 30/06/2021. Disponível em: https://www.vogue.co.uk/news/article/margot-robbie-vogue-interview. Acessado em: 21/09/2024

XAVIER, Ismail. *O lugar do crime: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock*. Em: O olhar e a cena–Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues. Cosac Naify: São Paulo, 2003.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.* Editora Senac. São Paulo, 2003.