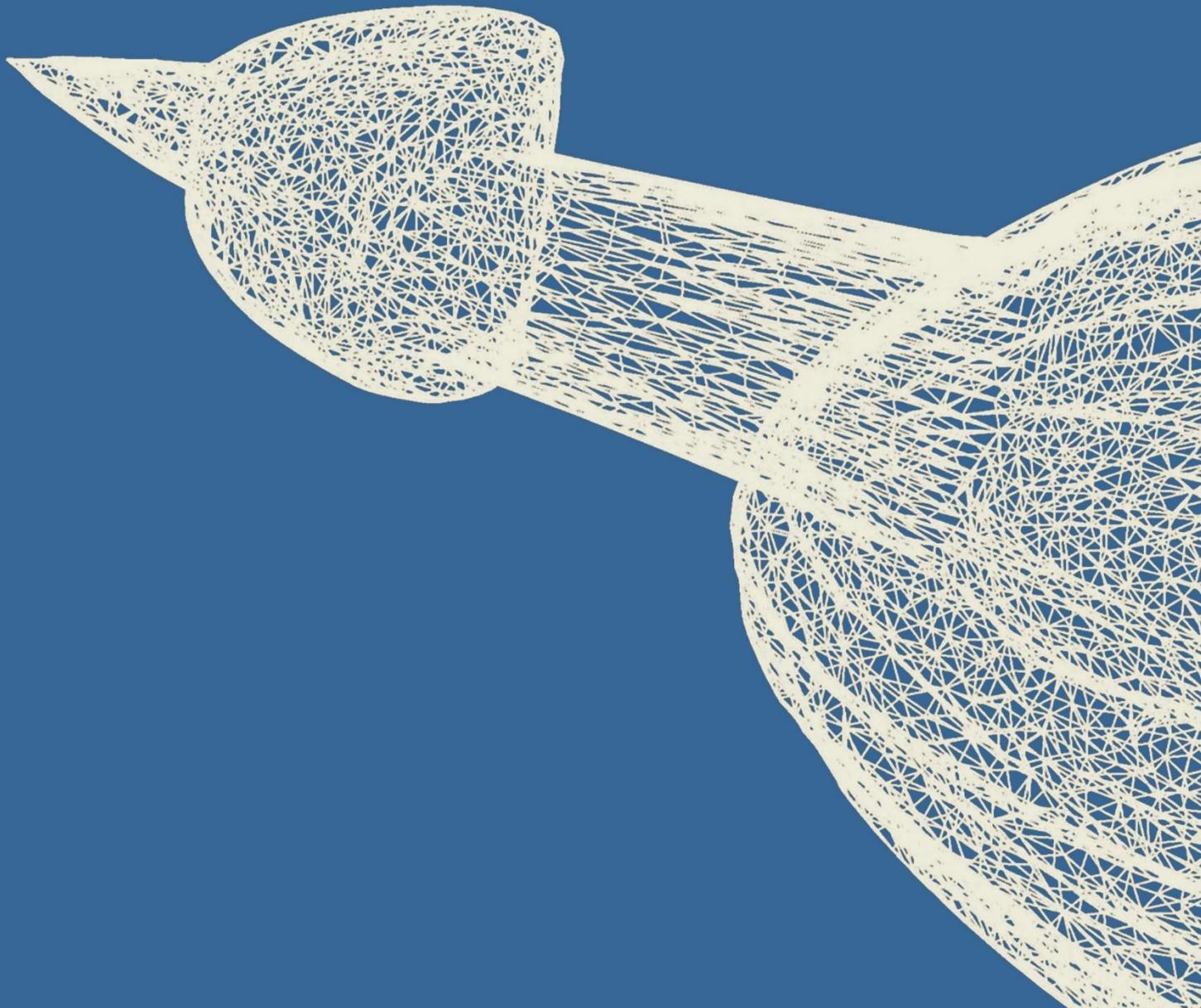


CAPÍTULO 14

**BARBIE (2023):
GINO-MITOS DE CRIAÇÃO**

ANA CUNHA



Capítulo 14 - Barbie (2023): Gino-mitos de criação

Barbie (2023): Gyno-creation myths

Ana Cunha

2001: Odisseia no Espaço e o Estatuto Universal

O filme Barbie, de 2023, abre com uma sátira à primeira cena do filme *2001: Odisseia no Espaço*. No filme original, temos uma vinheta da terra do passado, povoada por primatas, e do momento em que estes, inspirados por um monólito misterioso, materializado de forma inexplicável no meio da planície - providencial, extraterrestre - descobrem o potencial das ferramentas na amplificação do efeito da sua violência. É isto que o filme propõe, os torna naquela que virá a ser a espécie dominante da terra: os homens. É o potencial emancipador da violência, ampliada pela tecnologia, que libertará estas criaturas do primitivismo, e os levará à conquista de novas fronteiras, como o shot final da conversão do osso em nave espacial, encapsulando toda a evolução da espécie humana, sugere a obra.

Na versão de *Barbie*, o ícone providencial é a boneca original que saiu em 1959. Ao invés de primatas, a planície é povoada por jovens meninas aborrecidas que brincam com bonecas bebés, que alimentam, vestem e embalam, entediada, mas conformadamente. A chegada de Barbie, como a narradora indica, vem libertá-las das constrições das fantasias maternais a que as bonecas bebés as obrigavam, possibilitando-lhes fantasiar sobre o futuro que desejarem - ser enfermeiras, políticas, astronautas, etc. Imediatamente, as crianças são inspiradas a estraçalhar os bebés de brincar, destruindo com eles os serviços de chá e as miniaturas de cadeiras e berços.

Desde a primeira cena do filme, Greta Gerwig deixa claro que esta é uma história sobre a natureza providencial e o potencial emancipatório da Barbie junto de jovens raparigas e mulheres. Não é a violência que as empodera (apesar da capacidade para a violência não ser de desprezar, como as feministas de todas as vagas nos mostraram), mas a capacidade de se imaginarem além das suas condições e de se insurgirem contra as narrativas que as mantêm agrilhoadas. A cena final da

conversão do osso em nave é também emulada, desta vez, de boneco de louça no logótipo da Barbie.

Há um outro objetivo que esta cena concretiza. Sendo Greta Gerwig uma reconhecida e muito vocal admiradora de cinema, e sobretudo dos grandes clássicos dos anos 60 e 70, ela é também uma das muito poucas jovens realizadoras mulheres com sucesso comercial e aclamação crítica na indústria no momento presente. A sua cinematografia, à semelhança da de uma Sofia Coppola, é marcada por uma assumida feminilidade, focada em torno das angústias e alegrias da mocidade, juventude e maturidade feminina. Por outro lado, Kubrick é um exemplo paradigmático do cinema institucional, masculino, evocado como um estudioso da natureza humana, universal, objetiva, por oposição à cinematografia feminista, *queer* ou racializada, de narrativas individuais, das margens, subjetivas. A discussão sobre os sujeitos a quem é permitido identificarem-se como *Eu* e aqueles a quem só é acessível o estatuto de *Outro*, vem já dos inícios da 2^a vaga, quando é popularizada por Simone de Beauvoir, no *Segundo Sexo*⁶⁶.

A par desta discussão, vem o debate sobre se o objetivo do movimento feminista deve ser igualar as mulheres ao estatuto do homem ou construir-lhes uma outra posição, igualitária, mas exterior ao patriarcado⁶⁷. É esse legado que Greta Gerwig traz para o *mainstream* em 2023⁶⁸, inserido num filme constantemente em debate sobre os sucessos e os falhanços dos movimentos feministas - encapsula com excepcional capacidade pela boneca Barbie (Ho, 2023; Tang, 2023; Yakalı-Çamoğlu, 2012).

⁶⁶ "She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute— she is the Other." (Second Sex, 1949: XVI)

⁶⁷ "Rather than adopt the masculine as the norm and argue that women are capable of fulfilling it, second wave feminists sought new sources for ethics that would be inclusive of women and women's concerns." (Feminism: a beginner's guide, 2010: 91)

⁶⁸ Isto é possibilitado também por um ambiente cultural muito específico. O filme da Barbie começou a ser preparado pela Mattel em 2009. Teve já outra realizadora, outro guião, outra atriz principal; e, no entanto, foi necessário um ressurgimento de interesse pela 3^a vaga no Tiktok, a reivindicação do termo "bimba" e um fazer de pazes com a feminilidade que a 2^a vaga excomungou, para que o zeitgeist necessário à melhor receção do filme se construisse nos últimos dois anos. Uma análise mais ampla do contexto cultural que rodeia o filme não cabe neste trabalho, mas ela é absolutamente essencial para se entender a resposta do público ao mesmo.

A cena de abertura de Gerwig vem apropriar-se do estatuto de Kubrick, satirizando essa mesma presunção, *campificando-a*, reclamando esse caráter universal, humanista, neutro, para os filmes “para mulheres”⁶⁹, também. Tudo isto engrandece o significado dessa primeira cena enquanto meta afirmação sobre o impacto do filme na cultura e o estatuto que reclama.

Há uma outra instância deste mecanismo quando Barbie vai pedir conselhos à Weird Barbie. Esta é uma personagem mística, deformada por uma criança que brincou de forma demasiado agressiva com ela, a quem resta ajudar outras Barbies a que não sofram o mesmo destino. Quando Barbie lhe relata as disfunções que tem sentido - o medo da morte, a vergonha, o mau hálito matinal, os pés lisos - Weird Barbie encena a escolha entre *red pill* e *blue pill* do filme *Matrix*, aqui segurando um salto alto rosa e uma Birkenstock. *Matrix* é outro exemplo de um filme emblemático, de culto, quase bíblico para o público masculino. A metáfora do *red pill* foi, inclusive, adotada pelo discurso da masculinidade alfa e da extrema-direita, sendo “*redpillado*” um termo corrente no Brasil para referir homens que se insurgem contra o sistema que, creem, privilegia mulheres.

Contrariamente, a Neo Barbie escolhe imediatamente o sapato de salto rosa, o comprimido azul. Porém, não há realmente uma escolha, e a dualidade serve apenas para que Barbie tenha alguma ilusão de controlo, como lhe explica a Weird Barbie⁷⁰.

Esta cena e a quebra do guião original têm, portanto, múltiplos significados: reclamam o estatuto que *Matrix* e o seu herói têm na cultura, desafiando o público e a crítica e atribuir o mesmo estatuto a filmes de e com mulheres e satirizam o *tropo* da escolha do herói, uma vez que se o herói não escolhesse aventurar-se não haveria história, piscando o olho ao facto de que na vida real as escolhas que fazemos

⁶⁹ Chamar a Barbie um filme “para mulheres” não exclui espetadores masculinos, tanto quanto chamar ao Godfather um filme para homens não implica que o seu público não tenha incluído um número significativo de mulheres. Implica apenas que foi feito com um público com sensibilidades femininas em mente, ou, dito de outra forma, para o female gaze.

⁷⁰ O arco narrativo de Weird Barbie é muito significativo por ser ela quem organiza a resistência aos Kens, depois da instalação do patriarcado, e quem motiva Barbie para continuar a luta. Este é um espelho perfeito do papel que as mulheres queer tiveram no movimento feminista: marginalizadas e desvalorizadas pelas feministas heterossexuais, estiveram sempre presentes como aliadas, conhecendo, melhor do que ninguém, a experiência de ser subordinada a uma classe opressora.

nunca serem realmente livres - uma realidade profundamente conhecida a cidadãos de segunda categoria, como as mulheres, as pessoas racializadas e queer.

Imagética bíblica

O enredo do filme leva a que Barbie abandone o mundo das Barbies, onde tudo é perfeito, e visite o mundo real, em busca da Mattel, onde espera encontrar respostas para os seus problemas. Dentro da empresa, Barbie conhece uma senhora idosa que lhe oferece conselhos e a ajuda a lidar com a angústia do envelhecimento, da saída de casa, do abandono daqueles que precisam de nós e das sensações de insuficiência que todos sentimos. Esta mulher, que fala como uma mãe, é Ruth Handler, a criadora da Barbie. Nesse encontro da criadora com a criação, há um filmograma em que as mãos de ambas se tocam, ao passar uma chávena de chá, a uma mesa de cozinha, um gesto ritual da matrilinearidade, naquilo que me parece uma evocação da *Criação de Adão*, de Miguel Ângelo.

Esse filmograma permite-nos notar que, tal como o Criador criou Adão à sua imagem para reinar sobre a Criação (Gn 1:28), Ruth Handler criou a Barbie à imagem da sua filha para reinar sobre todas as outras bonecas. Tal como o Criador criou Eva para acompanhar Adão (Gn, 2:18), Ruth Handler criou Ken para acompanhar Barbie. Tal como Adão e Eva, consumidos pela vergonha e conscientes da sua mortalidade, são obrigados a abandonar o Paraíso (Gn, 3:22), Barbie e Ken abandonam a Barbieland à procura de respostas para as súbitas sensações de “*Crippling Shame*” e “*Irrepressible Thoughts of Death*” (Gerwig, 2023: 39). Isto dá-se porque cada Barbie da Barbieland está intrinsecamente ligada à criança que brinca consigo no mundo real. Porém, a criança de Barbie, Sasha, cresce, e a sua mãe, Gloria, começa, nostalgicamente, a entreter-se com ela. É ela quem começa a imaginar uma Barbie com celulite, medo da morte e ansiedade, projetando em Barbie aquilo que ela mesma sente. Se considerarmos que as Barbies são feitas para ajudar quem brinca com elas a encontrar o seu caminho, esta Barbie é a Eva daquela mãe, criada para a acompanhar, e, tal como “o homem deixará pai e mãe para se unir à sua mulher” (Gn, 2:24), Barbie deixa Barbieland para se unir a Gloria, acabando por se tornar, como entendido, “ossos dos seus ossos, carne da sua carne” (Gn,2-23) quando se transmuta em humana no final do filme. Podemos até entender que a queda do

íconico calcanhar da Barbie simboliza a sua queda da Graça, agora mais longe do Céu.

Estes paralelos fazem particularmente sentido no contexto da cultura americana que nasce acompanhada por um discurso de um novo mundo, um novo Éden, povoados por novos Adões e Evas, na pessoa dos primeiros peregrinos americanos, que partem consciencializados da missão divina que transportam consigo através do Atlântico⁷¹. Esta mitologia começa nos discursos proferidos a bordo dos barcos de passagem (“*Devemos considerar que seremos como uma cidade sobre um monte. Os olhos de todos estão sobre nós*”⁷²), é fortificada pelos pais fundadores quando estes se dedicam a criar uma literatura e uma cultura que seja originalmente americana (cf. Ruland & Bradbury, 1991), e é fortemente enriquecida pelas subsequentes gerações de intelectuais que por ela se interessam. Sobretudo entre 1820 e 1860, grandes autores do cânone americano como Hawthorne⁷³, Whitman⁷⁴, Emerson ou Melville, referem-se afetuosamente à ideia do homem americano enquanto novo Adão como “*the matter of Adam*”.

Esta inspiração bíblica, é importante notar, começa e termina no livro de Genesis, i.e. A América está eternamente a reinventar-se (Lewis, 1955: 129) e, nesse sentido, interessa-lhe a liturgia de criação, não de manutenção. Dito isto, há uma diferença central entre a figura bíblica (o velho Adão) e a americana (o novo Adão): o herdeiro nunca chega a cair. Apesar de a literatura deixar claro que a América é algo novo e não uma continuação da história do velho continente, este novo Adão está como que inconscientemente avisado, e não comete os erros do seu predecessor. É como se, no consciente americano, a queda do primeiro Adão abrisse caminho para uma salvação mais meritoriamente conquistada e uma felicidade mais perfeita nesta segunda tentativa:

⁷¹ “The American myth saw life and history as just beginning. It described the world as starting up again under fresh initiative, in a divinely granted second chance for the human race, after the first chance had been so disastrously fumbled in the darkening Old World. (...) It was not surprising, in a Bible-reading generation, that the new hero (in praise or disapproval) was most easily identified with Adam before the Fall.” (The American Adam, 1955:5)

⁷² “We must consider that we shall be as a city upon a hill. The eyes of all people are upon us.” “A Model of Christian Charity”, Governador John Winthrop, 1630.

⁷³ Cf., por exemplo, The New Adam and Eve (1843)

⁷⁴ Cf. Leaves of Grass (1855)

"Foi esse mesmo pecado — no qual Adão se precipitou e a toda a sua raça — foi o meio destinado pelo qual, ao longo de um longo caminho de trabalho e tristeza, devemos alcançar uma felicidade mais elevada, mais brilhante e mais profunda do que aquela que nos foi dada pelo nosso direito de nascença perdido?" (The MarbleFaun as citen in The American Adam, 1955: 125).

Tal como Hawthorne reinventa a narrativa adâmica no *Marble Faun*, Gerwig apresenta a sua própria reescrita da narrativa com Barbie e Ken. Também eles existem inconscientemente informados da queda original e não cometem nenhum erro. Nem por isso deixam de ser expulsos do jardim, talvez porque essa expulsão seja, efetivamente, no plano inefável do Criador, necessária a “uma felicidade mais elevada, mais brilhante e mais profunda” (*a higher, brighter, and profounder happiness*), como a que Barbie encontra quando se converte em humana no final do filme.

Há outra cena que apropria imagética bíblica: neste universo vigoram as leis dos brinquedos para crianças, i.e., água e comida são de plástico, as casas são abertas para que possamos ver sempre o seu interior, os carros andam devagarinho, ferimentos curam-se imediatamente, etc. Por isso, faz todo o sentido, dentro da mecânica deste universo, que, quando Barbie desce pelo escorrega que liga o piso de cima de sua casa à piscina, aterre de pé, e caminhe sobre a água, que é de plástico. Contudo, para um público aculturado na matriz judaico-cristã, esta cena contribui para a construção de Barbie como uma figura salvífica, à imagem do Cristo que caminha sobre as águas, sugerindo a potencialidade de um destino redentor com o desenrolar do filme. Dito isto, esta cena não tem um desenvolvimento notável. Podemos arguir que Barbie é a porta-voz da palavra da sua Criadora, como Cristo é de Deus, espalhando o evangelho da emancipação feminina; e que é sacrificada na medida em que são os falhanços da humanidade em aplicar os princípios que ela representa que conduzem ao seu sofrimento e eventual ressurreição. Por outro lado, enquanto Adão avança só um pouco além da ignorância da infância, tal como Barbie, Cristo já nasce sábio, o que não se dá com a boneca. Em conclusão, parece-me que a imagem do caminho sobre as águas é mais uma forma de reclamar o prestígio das instituições de poder masculinas do que um indicador narrativo. Se a Barbie pode ser o que ela quiser, não poderá ela também ser Cristo?

Pigmaleões e Galateias

Há uma outra referência que nos parece fértil a esta análise - a história de Pigmaleão nas *Metamorfoses* de Ovídio. Num primeiro nível, Ruth Handler é Pigmaleão que, aborrecida com o destino degradante das mulheres à maternidade, tal como Pigmaleão se insurge contra a condução das Propoetides à prostituição⁷⁵, esculpe Barbie, a sua mulher ideal. Barbie ganha vida em Barbieland, mas, ao visitar o mundo real, apercebe-se que é incapaz de cumprir o destino que o seu criador desejou para si, suscitando inseguranças e traumas nas mulheres, ao invés de as inspirar a cumprir os seus sonhos. Perto do fim do filme, Barbie apercebe-se⁷⁶ que tem de ser ela mesma a definir o seu propósito e, para esse efeito, decide tornar-se humana, afirmando ““Quero fazer parte das pessoas que criam significado, não daquilo que é criado. Quero ser quem imagina, não a ideia em si.””⁷⁷ (Gerwig, 2023: 112).

Uma experiência semelhante dá-se com Ken, ao entrar em contacto com o mundo real. Tendo vivido sempre dentro do ginocentrismo de Barbieland, Ken contacta com o patriarcado pela primeira vez quando visita o mundo real. Evidentemente, o seu contacto é reduzido e exagerado para efeitos cómicos, mas, de um ponto de vista emocional, Ken descobre a possibilidade de ser homem com sentido de propósito, vida própria e ambições individuais. Ken descobre que, nesta realidade, também os homens, e não só as mulheres, são médicos e banqueiros, se juntam em comunidade e amizade para ir ao ginásio ou ao bar - espaços de socialização masculina - e têm identidades que lhes pertencem, não estando dependentes das mulheres ou companheiras.

Ken é desenhado por Ruth Handler como um adereço para Barbie, exatamente como uma mala ou um par de sapatos. Ele não serve nenhuma função nem tem nenhum propósito que não seja ser o namorado de Barbie - o que não é verdade no

⁷⁵ Curiosamente, a boneca popularizada por Handler em 1949 é inspirada numa sex doll alemã da altura. Sendo um factóide histórico, acaba por acrescentar ao paralelo da retirada da mulher da degradação (peracionada) do trabalho sexual para patamares mais elevados de existência.

⁷⁶ Tal como a Galateia de George Bernard Shaw, Eliza Doolittle, cuja adaptação analisaremos mais à frente.

⁷⁷ “I want to be part of the people that make meaning, not the thing that's made. I want to be the one imagining, not the idea itself.”

sentido contrário, Barbie não é nunca a namorada de Ken, Barbie é sempre Barbie. Esta dedicação, esta absoluta disponibilidade é-nos confirmada pela narradora:

"A Barbie tem um ótimo dia todos os dias. Mas o Ken só tem um ótimo dia se a Barbie olhar para ele.", pelas didasescálias do guia "KEN, que parece existir apenas quando a Barbie está prestando atenção nele, corre para as ondas" e pelo próprio Ken "Mas é a Barbie E o Ken [sic]. Não existe apenas o Ken. É por isso que fui criada - eu só existo no calor do seu olhar." (Gerwig, 2023: 7, 8 e 105)

Ao ilustrar a importância que a representação positiva de pessoas que se parecem consigo tem em Ken, que, a partir daí, começa a questionar a sua identidade e a amplitude do seu potencial, Greta Gerwig simplifica o argumento da representação positiva de minorias para um público que tem dificuldade em empatizar com adversidades que não experienciam. De certa forma, Greta Gerwig desresponsabiliza os homens individuais pelo mal sistémico do patriarcado, sugerindo que, se as condições tivessem sido diferentes, as mulheres teriam construído um sistema tão opressivo quanto o patriarcado. Este argumento parece-me bastante mal conseguido, na medida em que, tal como Barbie nota no seu primeiro contacto com o mundo real⁷⁸, o patriarcado é sustentado pela ameaça de violência, expressa ou subentendida, contra aqueles que dele divergem, enquanto o ginocentrismo/matriarcado da Barbieland subcategoriza os Kens/homens, mas sem nenhum traço de agressão. Os exemplos que nos são dados formam um falso paralelismo.

Ken também se rebela contra o seu destino quando decide instituir o patriarcado em Barbieland, deixando de servir o propósito que Handler/a Criadora/a Escultora definiu para si, ambicionando o estatuto de personagem principal, agente do seu próprio destino, como os homens que encontrou no mundo real.

Há, porém, uma questão ulterior que devemos analisar. O filme sugere (e o guião confirma-o) que a motivação de Ken inclui, mas não se limita, ao seu desejo de autodeterminação. Um importante fator nas ações de Ken é a sua vontade de que Barbie repare nele e o deseje como ele deseja a ela. Ken ainda acredita que a sua identidade é inseparável da de Barbie, e deseja ser um parceiro com mais poder na

⁷⁸ "KEN I feel appreciated but not ogled. Mine has no undertone of violence.BARBIE Mine very much has an undertone of violence." (Gerwig, 2023: 30)

relação. A vontade de Ken fazer ciúmes a Barbie com o seu plano é sugerida desde o início no guião: “Ken está secretamente emocionado por ela ter aparecido. Ele queria que ela visse do que ele era capaz. Ele tenta disfarçar com indiferença.”, “Ken se vira triunfantemente para Barbie, mas também meio que querendo a aprovação dela.” e “Ken desaba em uma poça de emoção.”⁷⁹ quando cruelmente acaba a sua relação (Gerwig, 2023: 69, 75 e 76).

Quando Barbie vem ter com ele, depois da sua grande discussão, Ken tenta agir com *nonchalance*, mas vemo-lo ansioso e preocupado em garantir que está bonito, inclusive ouvimo-lo gritar de entusiasmo na sala ao lado quando Barbie sugere que voltem a ser namorados. É Barbie quem explica a Ken, no fim de todas as tribulações, que a sua identidade não tem de estar dependente da sua namorada, do seu trabalho ou da sua casa, e que Ken já tem tudo para definir o seu próprio destino, sozinho.

Esta narrativa é já bastante distante da de Galateia e de Adão. Galateia não se revolta para fazer ciúmes a Pigmaleão e Adão não sai do Paraíso em jogos amorosos com o Criador. Porém, na adaptação ao cinema dos anos 60 da peça de George Bernard Shaw, vemos estes mesmos elementos⁸⁰. A adaptação transforma o escultor num professor de fonética de classe alta, e a estátua numa vendedora de rua de classe baixa, que este deve transformar numa mulher da alta sociedade, ensinando-a a falar e a comportar-se como uma duquesa. Concluída a transformação, Eliza/Galateia foge da casa do professor/escultor em busca de um destino próprio que lhe permita ser independente. Porém, contrariamente à personagem da peça, que abandona a casa do mestre e persegue os objetivos que lhe interessam⁸¹, a

⁷⁹ “Ken is secretly thrilled she showed up. He'd been wanting her to see what he was capable of. He tries to cover with nonchalance.”, “Ken turns triumphantly to Barbie, but also kind of wanting her approval.” e “Ken collapses in a pool of emotion.”

⁸⁰ Havia já uma adaptação no fim dos anos 30, e há uma outra nos anos 80, mas a versão com Audrey Hepburn é aquela que o público melhor conhece.

⁸¹ Esta questão é delicada, na medida em que o posfácio de Shaw indica que Eliza se casa com Freddie, mas está dependente da generosidade do Coronel para se manter durante uns anos, até se tornar completamente autossuficiente. Este parece-me ser mais um comentário de Shaw à sociedade de classes inglesa do que ao mito pigmaleônico, pelo que não me parece redutor considerar que Eliza abandona a vida que Higgins define para si, a de dama de alta sociedade casada com uma alta figura da nação, e acaba dona da sua pequena loja de flores, casada com um rapaz simpático e sem meios. A questão romântica entre Eliza e Higgins é deixada muito clara por Shaw quando nos diz que “Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable” (“Galateia nunca gostou de Pigmalião: sua relação com ela é muito divina para ser totalmente agradável”) (Shaw, 1916: 157)

personagem do filme regressa depois da grande discussão sobre a diferença de planos que ambos têm para a sua vida, indicando que parte da sua motivação passava também por se ver valorizada na sua ausência e desejar ser tão desejada como ela própria deseja. Isto é exatamente o que se passa com Ken. Barbie é a Galateia de George Bernard Shaw e Ken a da Warner Brothers (realizadora do filme de 1964).

Um *Female Gaze* sobre Adão

Voltando à alegoria bíblica, a grande diferença entre a narrativa de Adão e a narrativa de Barbie é que a primeira é *male gazed*, i.e., escrita para leitores masculinos, enquanto a da Barbie é *female gazed*, i.e., filmada para uma audiência feminina. Por isso, o Deus de Adão é um deus proibitivo e castigador, enquanto a figura Criadora da Barbie é maternal e leniente. À Barbie é-lhe permitido regressar a Barbieland quando quer; e quando pede autorização à sua Criadora para se tornar humana, Ruth explica-lhe que nenhuma autorização é necessária, acrescentando: “Nós, mães, ficamos paradas para que nossas filhas possam olhar para trás e ver o quanto evoluíram” (Gerwig, 2023: 113). Esta ternura, abnegação e autossacrifício são características de Mãe, enquanto a rigidez, a fúria e o caráter castigador são características de Pai. Greta Gerwig reescreve a narrativa da Criação, como reescreve a cena de abertura de 2001: *Odisseia no Espaço*, realocando o neutro, recontextualizando a experiência humana, refazendo o mundo e as suas dinâmicas numa estética da feminilidade que se auto-determina digna de atenção. Aqui cito outro filme de Gerwig, *Ladybird*, homônimo da personagem principal, a quem é dito “*Don't you think maybe they are the same thing? Love and attention?*” (Você não acha que talvez sejam a mesma coisa? Amor e atenção?”).

Uma nota pessoal

Frequentemente, a perturbação na ordem e o início dos desafios para o herói são uma metáfora para a puberdade. A mudança de dinâmica entre Ken e Barbie, de uma relação filial de apoio mútuo (ainda que a carência de Ken desequilibrasse um pouco a relação) para uma hostilidade aberta de apropriação de bens, expulsão de casa e colonização das amizades, não me foi nada fácil de assistir. Sobretudo porque elicitou memórias recentes de quando o meu irmão entrou na puberdade e

abandonou, quase de um dia para o outro, as suas amizades femininas, tornando-se-lhes repulsivas, criando intrigas e incorrendo em maldades para com elas. Esta mudança, parece-me, coincide com a descoberta pelas crianças do patriarcado e da legitimação das guerras de género que este promove na mocidade. Esta mesma experiência é partilhada por Bell Hooks no seu livro dedicado à necessidade de ruptura da masculinidade com o patriarcado, *The Will to Change*:

"Em sua juventude, nosso irmão era uma presença amorosa em nossa casa, capaz de expressar emoções de admiração e deleite. À medida que o pensamento e a ação patriarcais o dominavam na adolescência, ele aprendeu a mascarar seus sentimentos amorosos. Ele entrou naquele espaço de alienação e comportamento antissocial considerado "natural" para meninos adolescentes. Suas seis irmãs testemunharam a mudança nele e lamentaram a perda de nossa conexão" (hooks, 2004: 26).⁸²

Barbie não deixa de ser um filme sobre como criar os nossos rapazes. As raparigas têm o feminismo que lhes diz que não há uma maneira errada de ser mulher e legitima as suas angústias e ansiedades, mas os rapazes são, no melhor dos casos, deixados ao abandono no campo emocional, e, no pior dos casos, forçados a afogar os seus sentimentos para serem aceites. bell hooks di-lo melhor:

"O primeiro ato de violência que o patriarcado exige dos homens não é a violência contra as mulheres. Em vez disso, exige de todos os homens que se envolvam em atos de automutilação psíquica, que matem suas partes emocionais. Se um indivíduo não consegue se incapacitar emocionalmente, pode contar com homens patriarcais para promulgar rituais de poder que atentarão contra sua autoestima." (hooks, 2004: 91)⁸³

O abandono a que as Barbies remetem aos Kens cria um vazio que o patriarcado vem preencher. Essa é uma das falhas do feminismo para que o filme nos chama a atenção.

⁸² "In his younger years our brother was a loving presence in our household, capable of expressing emotions of wonder and delight. As patriarchal thinking and action claimed him in adolescence, he learned to mask his loving feelings. He entered that space of alienation and antisocial behavior deemed "natural" for adolescent boys. His six sisters witnessed the change in him and mourned the loss of our connection" (hooks, 2004: 26).

⁸³ The first act of violence that patriarchy demands of males is not violence toward women. Instead patriarchy demands of all males that they engage in acts of psychic self-mutilation, that they kill off the emotional parts of themselves. If an individual is not successful in emotionally crippling himself, he can count on patriarchal men to enact rituals of power that will assault his self-esteem. (hooks, 2004: 91)

Referências Bibliográficas

- Beauvoir, S. (1968). The Second Sex. The Modern Library Bíblia Sagrada. (1991). Difusora Bíblica
- Gerwig, G. (Director). (2023). Barbie [Filme]. Warner Brothers. Guião disponível em <https://8flix.com/assets/screenplays/b/tt1517268/Barbie-2023-screenplay.pdf>
- Hesíodo. (2006). Theogony and Works and days.
- Ho, R. (2023). Barbie: For Better or Worse. Santa Clara University.
- Lewis, R. W. B. (1955). The American Adam: Innocence Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century. The University of Chicago Press
- Ovid, 43 B. C-17 A. D. or 18 A. D. (2004). Ovid metamorphoses (A. S. Kline, Trans.). <https://quotebanq.com/wp-content/uploads/2018/08/Ovid-Metamorphosis.pdf>
- Ruland, R. & Bradbury, M. (1991). From Puritanism to Postmodernism. Penguin Books. Scholz, S. (2010). Feminism: a Beginner's Guide. One World Publications.
- Shaw, G. B. (1912). Pygmalion. Penguin Books
- Tang, T. (2023). Read the female values from the movie Barbie in Advances in Education, Humanities and Social Science Research.
- Winthrop, J. (1630). A Model of Christian Charity. <https://teachingamericanhistory.org/document/a-model-of-christian-charity-2/>
- Yakalı-Çamoğlu, D. (2012). Barbie: Is She a Postfeminine Icon Now? In Masculinity/Femininity: Re-Framing a Fragmented Debate. Inter-Disciplinary Press.

