

**BARBIE VAI AO GINECOLOGISTA:
MENSTRUÇÃO, TEOLOGIA FEMINISTA E BIOPOLÍTICA
FARMACOPORNOGRÁFICA NO CINEMA**

***BARBIE GOES TO THE GYNECOLOGIST:
MENSTRUATION, FEMINIST THEOLOGY AND
PHARMACOPORNOGRAPHIC BIOPOLITICS IN CINEMA***

Michelle Brugnera Cruz Cechin¹

Cristianne Maria Famer da Rocha²

RESUMO

Este artigo tem como objeto de investigação o filme *Barbie* (2023), dirigido por Greta Gerwig, e suas representações da menstruação, da teologia feminista e dos discursos biopolíticos e farmacopornográficos presentes na cultura contemporânea. O objetivo é investigar como o filme articula a transição de Barbie de um símbolo de fantasia consumista para uma representação do corpo feminino cíclico, sexuado e medicalizado. Utilizando uma abordagem analítica pós-estruturalista, questionamos como o filme reflete e reforça as normas de gênero, classe e sexualidade no contexto do capitalismo tardio. A visita de Barbie ao ginecologista, um dos momentos-chave do filme, é interpretada como um gesto simbólico que marca sua adesão às normativas biopolíticas e farmacopornográficas que regulam os corpos das mulheres na sociedade contemporânea. Conclui-se que, apesar de sugerir subversão das normas de feminilidade, o filme permanece inserido em estruturas de consumo e medicalização, problematizando o papel do feminismo na cultura contemporânea.

Palavras-chaves: Barbie; Teologia Feminista; Biopolítica Farmacopornográfica.

ABSTRACT

This article examines the film Barbie (2023), directed by Greta Gerwig, and its representations of menstruation, feminist theology, and biopolitical and pharmacopornographic discourses in contemporary culture. The study aims to investigate how the film articulates Barbie's transition from a symbol of consumerist fantasy to a representation of the cyclical, sexualized, and medicalized female body. Using a post-structuralist analytical approach, the article explores how the film reflects and reinforces norms of gender, class, and sexuality within late capitalism. Barbie's visit to the gynecologist, a key moment in the film, is interpreted as a symbolic gesture

¹ Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Licenciada em Pedagogia pela Faculdade Porto-Alegrense. E-mail: mibrugnera@gmail.com

² Doutora em Educação junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora da Escola de Enfermagem e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Programa em Pós-Graduação em Enfermagem da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: rcristianne@gmail.com

marking her adherence to the biopolitical and pharmacopornographic norms that regulate women's bodies in contemporary society. It is concluded that, despite suggesting the subversion of traditional femininity norms, the film remains embedded within structures of consumption and medicalization, thereby problematizing the role of feminism in contemporary culture.

Keywords: Barbie; Feminist Theology; Pharmacopornographic Biopolitics.

1. INTRODUÇÃO

"Vim ver minha ginecologista", afirma uma animada Barbie na cena final de *Barbie* (2023), marcando o auge de um movimento de transformação que atravessa mais de seis décadas de história. A estreia do filme não apenas apresenta um novo capítulo da icônica boneca, mas também se alinha às mudanças culturais, sociais e políticas dos últimos anos, especialmente com o advento da quarta onda feminista. Ao invés de simplesmente seguir a tradição de sua história, a *Mattel*, empresa fabricante da boneca, em colaboração com a *Warner Bros.*, reimagina *Barbie* em uma narrativa que satiriza seu próprio passado, adaptando a personagem às demandas do público contemporâneo, como argumentam Kira Cochrane (2013) e Sarah Banet-Weiser (2025 a; 2018b).

43

Barbie, a boneca mais famosa e vendida do mundo, mantém sua supremacia no mercado por meio de estratégias inovadoras de marketing e reinvenção contínua, como destacado por Naira Roveri (2008) e Shirley Steinberg (2001). O lançamento do filme visa renovar a estratégia da *Mattel*, reafirmando sua presença no mercado por meio de uma versão da boneca que questiona as representações tradicionais do corpo biológico feminino, como discutem Erica Rand (1995) e Shari Roberts (2020).

Desde sua criação em 1959 por Ruth Handler, Barbie foi concebida como um instrumento de socialização para as meninas, permitindo-lhes projetar-se em um futuro idealizado, vinculado ao consumo e ao desempenho corporal, como analisam Robin Gerber (2009) e M.G. Lord (2004). No entanto, o filme de Greta Gerwig coloca Barbie em um ponto de interrogação, desafiando a dualidade entre a manutenção dos padrões de gênero e a tentativa de subversão das normas femininas, como explorado por Alexandra Peers (2004) e Susan Rogers (1999). A questão central deste artigo é: como o filme articula a transição de Barbie de

um símbolo de fantasia consumista para uma representação do corpo feminino cíclico, sexuado e medicalizado? Nesse sentido, será fundamental considerar as possíveis compreensões sobre menstruação, teologia feminista, feminismo de quarta onda e discursos biopolíticos que permeiam a cultura contemporânea.

O filme de Gerwig propõe uma análise crítica das transformações do feminismo e das dinâmicas de gênero no contexto atual. Barbie, que ao longo das décadas se transformou em um ícone multifacetado — de executiva a astronauta ou presidente — parece oscilar entre a ampliação dos possíveis femininos e a perpetuação de um modelo normativo centrado no consumo e na performance de um corpo idealizado. Nesse sentido, o filme reflete um cenário no qual o feminismo se tornou simultaneamente uma força política e um recurso simbólico explorado pela indústria cultural, conforme argumenta Sarah Banet-Weiser (2018b).

O feminismo de quarta onda³, como observam Rosalind Gill (2016) e Kira Cochrane (2013), caracteriza-se por uma abordagem inclusiva, transnacional e digital, que enfatiza questões de interseccionalidade, a luta contra a violência de gênero e a autonomia do corpo feminino. A teologia feminista, por sua vez, oferece uma perspectiva essencial para examinar as representações do feminino além da lógica patriarcal, como discutido por Ivone Gebara (2002), ajudando a desconstruir narrativas históricas de subordinação.

A análise proposta neste artigo fundamenta-se em três conceitos centrais que atravessam criticamente as representações do corpo feminino no filme: biopolítica, farmacopornografia e performatividade de gênero⁴. A noção de biopolítica, desenvolvida por Michel Foucault (1979),

³ A quarta onda do feminismo, iniciada no início dos anos 2010, caracteriza-se pela ênfase na interseccionalidade, pelo uso intensivo das redes sociais como plataformas de mobilização e denúncia, e pela luta contra diversas formas de opressão, incluindo o sexismo, o racismo, a homofobia, o capacitismo e a desigualdade de gênero. Ao contrário das ondas anteriores, que focaram principalmente em questões legais e políticas, a quarta onda busca, entre outras coisas, a transformação das representações de gênero na mídia, a inclusão de mulheres trans e não-binárias na discussão feminista, e a desconstrução das normas de sexualidade e do corpo. Também se destaca pela crítica à cultura do estupro, ao assédio sexual e ao patriarcado digital, além de incorporar uma perspectiva global que reconhece as diferentes realidades de mulheres ao redor do mundo. A teoria de gênero, aliada ao ativismo digital, desempenha papel crucial nesse contexto, com o uso de hashtags como #MeToo, #TimesUp e #BlackLivesMatter como símbolos de resistência e mobilização, conforme afirma Laura Taran (2019).

⁴ O conceito de “performatividade de gênero” foi desenvolvido por Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2003). Butler propõe que o gênero não é uma essência ou uma identidade natural, mas o efeito reiterado de práticas

refere-se às formas pelas quais o poder moderno se exerce sobre a vida, regulando corpos, sexualidades e práticas sociais através de dispositivos disciplinares e normativos. Em diálogo com essa perspectiva, Paul B. Preciado (2022; 2023) propõe o conceito de farmacopornografia para descrever o regime contemporâneo em que os corpos são administrados por tecnologias farmacológicas, estéticas, hormonais e midiáticas, articulando consumo, prazer e controle. Já a ideia de performatividade de gênero, formulada por Judith Butler (2003), sustenta que o gênero não é uma essência fixa, mas um efeito produzido por atos reiterados, discursos normativos e contextos culturais que moldam o corpo e a identidade. Ao articular essas três abordagens, este estudo pretende evidenciar como o filme *Barbie* expõe – e simultaneamente reproduz – as tensões entre emancipação e normatização do corpo feminino no capitalismo tardio.

A análise segue uma abordagem pós-estruturalista de caráter discursivo, fundamentada em Michel Foucault (1988), Judith Butler (2003) e Paul B. Preciado (2022; 2023), e Chris Bobel (2020), que entende o discurso como prática de poder e produção de subjetividades. Assim, investigamos como o filme *Barbie* (2023) reinscreve as pedagogias do corpo e do gênero na cultura pop contemporânea, por meio de narrativas que articulam empoderamento, desejo e biopolítica.

Adotamos, portanto, uma análise cultural discursiva, que permite examinar as pedagogias de gênero e as tecnologias de subjetivação presentes nas narrativas midiáticas. O foco recai sobre como o filme *Barbie* mobiliza elementos da cultura pop e do imaginário farmacopornográfico para produzir uma nova forma de “feminilidade empoderada”, como preconiza Sarah Banet-Weiser (2025), que se pretende emancipatória, mas que simultaneamente reafirma a lógica do consumo e do controle do corpo feminino. O percurso metodológico consistiu em três eixos principais: 1) contextualização histórica e midiática da *Barbie*, a partir de seu papel como dispositivo pedagógico de gênero e consumo; 2) análise fílmica discursiva, centrada em sequências-chave — como a cena final “Vim ver minha

discursivas e corporais que produzem a aparência de uma substância estável. A performatividade, portanto, não é mera performance voluntária, mas o processo pelo qual os sujeitos são constituídos nas e pelas normas que repetem.

ginecologista”, a perda da curvatura dos calcanhares e o encontro com Ruth Handler — observando nelas a produção de sentidos sobre corpo, desejo e autonomia; 3) articulação teórica entre as representações do corpo feminino e as categorias foucaultianas de biopoder, bem como os conceitos de farmacopornografia e performatividade de gênero, formulados por Preciado (2022; 2023) e Butler (2003).

Essa metodologia, de inspiração pós-estruturalista, não busca verdades fixas, mas compreender os modos pelos quais o discurso cinematográfico fabrica subjetividades femininas e as reinscreve em novas pedagogias do corpo — sejam elas críticas, normativas ou ambíguas.

2. A FARMACOPORNOGRAFIA NO CINEMA: DO CORPO-IMAGEM AO CORPO BIOPOLÍTICO

O conceito de farmacopornografia, formulado por Paul B. Preciado em *Testo Junkie* (2023) e aprofundado em *Manifesto Contrassexual* (2022), constitui um potente conceito, que possibilita compreender a produção contemporânea de subjetividades sexuais e de gênero. Para o autor, o capitalismo pós-industrial reorganizou suas estratégias de poder e lucro a partir da gestão tecnopolítica⁵ dos corpos, do sexo e do prazer, articulando as indústrias farmacêutica e pornográfica. O corpo, antes disciplinado pelas instituições modernas, torna-se agora um dispositivo de produção, regulado por hormônios, próteses, fármacos, imagens e discursos midiáticos.

Segundo Preciado (2023, p. 38), vivemos em um regime em que “o poder se encarna, se injeta, se administra em doses e se espetaculariza em pixels”. Essa fusão entre biotecnologia e espetáculo produz uma nova economia política da sexualidade, na qual a feminilidade é um projeto técnico e visual. O cinema, enquanto produtor de visibilidade e desejo, participa ativamente dessa economia: ele não apenas representa corpos, mas os fabrica, os programa e os

⁵ O termo “tecnopolítica” refere-se à articulação entre tecnologia e poder, compreendendo os modos pelos quais os dispositivos técnicos produzem, regulam e normatizam corpos, subjetividades e práticas sociais. Inspirado nos estudos foucaultianos sobre biopolítica, o conceito é expandido por Paul B. Preciado (2022; 2023), que entende as tecnologias contemporâneas – especialmente as midiáticas, farmacológicas e digitais – como instrumentos de governo da vida e de produção de subjetividade no regime farmacopornográfico.

distribui como modelos de subjetividade. Em diálogo com Michel Foucault (1988, 1999), pode-se compreender o cinema farmacopornográfico como uma das formas atuais de biopolítica midiática — um espaço no qual se articulam as tecnologias de controle e de prazer. Se, para Foucault, o biopoder se funda na administração da vida e na normatização dos corpos, em Preciado (2023) essa administração se expande para a indústria do entretenimento, da moda e da beleza, nas quais o corpo feminino é continuamente “aperfeiçoado”, “corrigido” e “estetizado” sob o disfarce da autonomia e do discurso de empoderamento.

O cinema de consumo, em especial as produções que dialogam com o imaginário da feminilidade ocidental — como *Barbie* (2023) —, insere-se nesse circuito ao propor corpos farmacopornográficos brancos, magros, jovens e heterossexualizados, capazes de simultaneamente encarnar e vender o ideal de liberdade. A imagem de Margot Robbie como Barbie é exemplar dessa ambiguidade: a atriz, ao mesmo tempo que parodia o estereótipo da mulher perfeita, reafirma a lógica farmacopornográfica que a sustenta — maquiagem, cirurgias, hormonização, estética plástica e um corpo moldado ao desejo normativo.

47

A farmacopornografia, no cinema, funciona, portanto, como uma pedagogia visual do gênero. Como argumenta Preciado (2023, p. 86), “o corpo contemporâneo é um laboratório vivo”, e o audiovisual é seu manual de instruções. Filmes como *Barbie* produzem um discurso feminista “embalado” na estética do consumo: apresentam uma crítica às antigas formas de opressão, mas substituem-nas por uma nova governamentalidade baseada no prazer, na performance e na autoaperfeiçoamento contínuo.

Nesse sentido, o filme de Gerwig reinscreve a Barbie no circuito farmacopornográfico contemporâneo: a boneca que outrora ensinava meninas a serem belas, dóceis e bem-sucedidas, agora ensina-as a serem empoderadas, desejáveis e produtivas — sempre sob os mesmos imperativos de mercado. Trata-se de uma reconfiguração do biopoder em chave midiática, onde o “feminismo pop” é instrumentalizado como dispositivo de atualização da hegemonia estética e econômica do corpo Barbie. Assim, compreender *Barbie* (2023) na perspectiva da farmacopornografia permite analisar como o cinema produz normatividade feminista alinhada às demandas neoliberais e às políticas de consumo.

3. PARAÍSO PERDIDO: BARBIELÂNDIA, FEMINISMO E TEOLOGIA

No universo ficcional de *Barbie* (Gerwig, 2023), a Barbielândia é inicialmente apresentada como uma utopia matriarcal, na qual todas as Barbies ocupam posições de poder e protagonismo, em um cenário idealizado de beleza, harmonia e sucesso. Logo no início do filme, estabelece-se essa estética da perfeição: a personagem Barbie Estereotipada (interpretada pela atriz Margot Robbie) desperta de um sono impecável em sua casa moderna, sendo saudada por outras Barbies em um ambiente exuberantemente polido, cuja organização exclui qualquer presença masculina que possa interferir na ordem social. Esse espaço simbólico, estruturado por mulheres e para mulheres, parece refletir uma realização do ideal feminista — ainda que sob os moldes de um feminismo liberal domesticado e esteticamente higienizado.

Contudo, essa aparente perfeição logo se revela instável. A crise se inicia quando a Barbie Estereotipada começa a questionar sua existência e notar alterações físicas em seu corpo — como a presença de celulite e a perda da curvatura dos calcanhares. Esses sinais de "imperfeição" desestabilizam a ilusão da imutabilidade e anunciam a entrada da personagem em uma dimensão de vulnerabilidade e finitude. A cena em que Barbie se vê no espelho, tentando ajustar seu corpo enquanto se pergunta “Por que você está ficando feia? Por que você está morrendo?” constitui um ponto de inflexão teológica, evocando a narrativa bíblica da Queda⁶.

Conforme analisa Jean Handyside (2024), Barbie, nesse momento, figura como uma nova Eva: ao tomar consciência de sua corporeidade e limitação, rompe com o paraíso da inocência plástica e adentra a condição humana. Diferentemente da tradição cristã, no entanto, a experiência da Queda, aqui, não implica castigo ou culpa, mas inaugura uma jornada de

⁶ A narrativa da Queda, no contexto do Cristianismo, refere-se ao relato bíblico encontrado no livro de Gênesis, que descreve como os primeiros seres humanos, Adão e Eva, caem do estado de inocência e graça original ao desobedecerem a Deus, consumindo o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal. Esse ato de desobediência é considerado o ponto de origem do pecado e da condição caída da humanidade, resultando na expulsão do Jardim do Éden e na introdução da morte e do sofrimento no mundo. A queda é central para a teologia cristã, pois explica a necessidade da redenção por meio de Jesus Cristo, visto como o Salvador que, ao morrer na cruz, oferece o perdão e a restauração da relação entre a humanidade e Deus. A narrativa também tem sido interpretada como uma alegoria da transição do ser humano de um estado de harmonia divina para a experiência da dor, do pecado e da alienação, segundo Raymond Brown (2003).

autoconhecimento. Em uma das falas mais reveladoras do filme, Barbie afirma: “Eu não fui feita para isso. Eu sou Barbie! Eu sou perfeita!”. A afirmação, inicialmente defensiva, traduz a ruptura de uma lógica ontológica que sustentava sua identidade — uma identidade moldada na perfeição, na plasticidade e na desumanização.

A alegoria do *Paradise Lost*, de John Milton, ressoa nessa narrativa, e não por acaso. Em entrevista à empresa pública inglesa da rádio e televisão - *British Broadcasting Corporation* -, Greta Gerwig menciona o desejo de realizar uma leitura feminista da Queda (BBC, 2023). No filme, essa releitura inverte o paradigma: a expulsão do paraíso não é punitiva, mas libertadora. Ao perceber as limitações de seu corpo perfeito, Barbie reconecta-se com a realidade do mundo físico e com sua capacidade de transformação. Trata-se de um processo de individuação que desloca a boneca de sua condição de ícone inerte para uma subjetividade em processo.

Esse deslocamento ganha densidade simbólica com o encontro entre Barbie e Ruth Handler, sua criadora. Ao contrário de uma figura divina masculina e transcendente, Ruth é uma mulher sábia, terrena, que guia Barbie com afeto e ironia. Quando Barbie lhe pergunta: “Você me criou... e agora o que eu faço?”, a interrogação não apenas expressa angústia existencial, mas insinua um rompimento com o modelo patriarcal da criação. A relação com Ruth inscreve Barbie em uma genealogia feminina da criação, onde a autonomia e a dúvida substituem a obediência e o destino. Nessa perspectiva, a boneca deixa de ser um produto de um olhar normativo masculino para tornar-se agente de sua própria reinvenção.

A corporeidade feminina, historicamente associada à culpa e à punição, também é ressignificada no filme. Ivone Gebara (2002), em sua teologia feminista, propõe a superação da concepção do corpo feminino como sede do pecado, defendendo, ao contrário, sua potência vital e criadora. Em sintonia com essa leitura, Barbie apresenta a experiência do corpo não como fardo, mas como condição de possibilidade para a subjetividade. A personagem é convocada a se ver no espelho e a acolher suas transformações — celulite, envelhecimento, vulnerabilidade — como marcas legítimas da existência. “Eu sou humana agora, e isso é algo que nunca imaginei ser”, declara Barbie, num gesto de afirmação de sua nova identidade.

Esse movimento de subversão da Queda também atua como crítica aos padrões irreais impostos às mulheres pela cultura visual e midiática. Ao longo da história do cinema e da publicidade, os corpos femininos foram moldados para atender a uma lógica de visibilidade regulada, que transforma a mulher em objeto de contemplação e controle. Conforme argumenta bell hooks (1992), o olhar dominante historicamente excluiu as mulheres — especialmente as negras — da possibilidade de serem sujeitos do olhar, relegando seus corpos a uma posição de hipervisibilidade ou invisibilidade. O filme *Barbie* rompe com essa lógica ao permitir que sua protagonista atravessasse um processo de subjetivação e humanização, no qual a perfeição deixa de ser um ideal aspiracional e passa a ser denunciada como prisão simbólica. Essa crítica é aprofundada pela análise de Rosalind Gill (2016), para quem as representações contemporâneas da mulher na mídia operam sob um “pós-feminismo sensível ao neoliberalismo”, em que discursos de empoderamento e liberdade frequentemente camuflam formas de vigilância e normatização dos corpos. Ao abraçar suas imperfeições e descobrir a potência da corporeidade real, Barbie desafia o regime estético e simbólico que historicamente configurou os corpos femininos como produtos a serem moldados, consumidos e disciplinados.

A Barbielândia, com sua estética hiperbólica, funciona assim como alegoria de um falso paraíso, onde o ideal de empoderamento feminino se revela conformista e superficial. A "Queda" de Barbie, nesse contexto, não é um declínio, mas um movimento de descida rumo à própria humanidade — um retorno ao corpo, à dor, ao desejo e à dúvida. Ao assumir sua corporeidade, Barbie inaugura uma nova pedagogia do corpo: aquela que reconhece as imperfeições como parte constitutiva da existência e da potência feminina.

Nesse sentido, o filme avança para uma reconfiguração mais radical da feminilidade, incorporando dimensões históricas e biopolíticas do corpo feminino que, por vezes, permanecem invisibilizadas — especialmente o ciclo menstrual. Ao se tornar humana, Barbie inicia também uma reconciliação com os processos biológicos tradicionalmente ocultos ou patologizados. A menstruação, nesse contexto, deixa de ser tabu e passa a funcionar como chave simbólica para o empoderamento e a reintegração do corpo feminino à narrativa da experiência subjetiva.

4. MENSTRUÇÃO, GINECOLOGIA E CORPO: A NOVA TEOLOGIA FEMINISTA DA CARNE

A cena em que Barbie anuncia alegremente que irá ao ginecologista sintetiza simbolicamente sua entrada no campo dos corpos biologicamente sexuais, reinscrevendo-a em uma lógica de normatização corporal historicamente consolidada. Trata-se de uma cena breve, mas repleta de significados: a personagem, antes impermeável às marcas da carne — sem órgãos internos, ciclos menstruais ou processos de envelhecimento —, adentra o universo do corpo funcional, fértil e, por isso mesmo, passível de intervenção médica. Nesse gesto, o filme sugere tanto um movimento de humanização quanto a reafirmação das estruturas de disciplinamento que incidem sobre os corpos das mulheres.

Michel Foucault (1979; 1988), ao explorar a emergência da biopolítica como forma de governo da vida, aponta que os corpos são constantemente moldados por tecnologias de saber-poder, que produzem e regulam sujeitos através de discursos científicos, médicos e morais. Essa análise encontra ressonância em Judith Butler (2003), ao afirmar que o corpo é constituído performativamente, sendo atravessado por normas reiteradas que produzem o que se entende como sexo, gênero e identidade. Em diálogo com essas autoras e autores, Paul B. Preciado (2022; 2023) amplia o debate ao propor que vivemos em um regime farmacopornográfico, no qual o controle dos corpos é exercido tanto por meio da medicalização, quanto da indústria do entretenimento e da sexualidade.

Ao situar Barbie nesse contexto, a cena ginecológica se revela como uma inflexão ambivalente. De um lado, ela aponta para uma abertura simbólica ao reconhecimento da corporeidade cíclica e da experiência da menstruação — uma marca da condição feminina frequentemente silenciada ou higienizada no imaginário infantil. De outro, ela reinscreve a boneca em uma pedagogia biomédica que, longe de subverter o controle, o atualiza sob novas roupagens. Como destaca Ivone Gebara (2002), a teologia feminista propõe pensar o corpo como *locus* de espiritualidade e potência, rompendo com os paradigmas dicotômicos que o associam à impureza ou à domesticação. No entanto, a pedagogia da Barbie permanece, em grande medida, atrelada a um ideal de assepsia, eficácia e normatividade cisheterossexual.

Esse movimento tensiona os limites entre emancipação e reconfiguração do poder. A medicalização da personagem, longe de ser superada, é incorporada como um novo contrato com o feminino: um corpo que sangra, mas que continua a ser vigiado, classificado e tratado. Como observa David Le Breton (2011), o corpo, em contextos ocidentais, é um lugar de inscrição simbólica das normas sociais, e sua vulnerabilidade não significa necessariamente liberdade. Nesse sentido, a menstruação em Barbie pode ser lida como um gesto estético-político potente, mas ainda capturado por dispositivos de subjetivação e consumo.

Assim, o corpo de Barbie, ao sangrar simbolicamente e submeter-se ao exame ginecológico, torna-se palco de uma pedagogia do feminino marcada tanto pela promessa de transformação quanto pela reatualização dos mecanismos normativos que historicamente regulam as existências femininas. Essa ambivalência, contudo, pode ser também um ponto de partida para a emergência de uma nova pedagogia possível: a pedagogia da carne, do sangue e da falibilidade — uma pedagogia que não tematize apenas a mulher ideal, mas os corpos que resistem, que reinventam seus ciclos e que questionam os próprios fundamentos da feminilidade normativa.

5. A CRISE EXISTENCIAL DE BARBIE: PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO, PATRIARCADO E MEDICALIZAÇÃO DO CORPO FEMININO

O ponto de inflexão narrativo em *Barbie* (2023) ocorre quando a personagem principal começa a experienciar uma série de “sintomas” inesperados: pensamentos sobre a morte, celulite, pés achatados. Esses eventos sinalizam uma ruptura com o ideal de perfeição e imortalidade que sempre marcou a construção da Barbie como ícone. Trata-se de uma verdadeira crise ontológica, na qual a boneca, símbolo da mulher inalcançável, confronta sua finitude e sua condição de corpo situado no tempo, no espaço e na história. Como destaca Susan Bordo (2019), a cultura ocidental contemporânea produz corpos femininos como projetos incessantes de correção e disciplina, operando uma espécie de “terrorismo estético” que se legitima sob a máscara da escolha individual. A crise de Barbie, nesse sentido, pode ser lida como uma inflexão nesse regime de verdade, uma abertura para o reconhecimento da vulnerabilidade como forma legítima de existência.

Esse momento de ruptura existencial insere a narrativa em uma chave que Judith Butler (2003) conceituou como performatividade de gênero, ou seja, a ideia de que o gênero não é uma essência interior, mas um conjunto de atos reiterativos que produzem a aparência de uma identidade estável. Ao “falhar” na performance da Barbie ideal — perfeita, loira, magra, bem-sucedida e imune ao tempo — a personagem revela a artificialidade do próprio constructo de feminilidade que encarna. Tal desestabilização, entretanto, não ocorre de forma radical, mas de modo ambivalente: a crítica se dá no interior da lógica do capital que a sustenta, o que nos remete ao conceito de “feminismo de espetáculo” cunhado por Sarah Banet-Weiser (2018b), segundo o qual a visibilidade das pautas feministas na cultura popular nem sempre resulta em transformações estruturais, podendo ser cooptada por lógicas de *branding* (ou seja, marca) e consumo.

Neste universo fílmico, o patriarcado é encenado de forma satírica, mas não por isso menos incisiva. A estética visual e narrativa do domínio masculino instaurado por Ken na Barbielândia remete diretamente ao imaginário cinematográfico hollywoodiano clássico, com referências explícitas a *Rocky* (Avildsen, 1976), *Os Embalos de Sábado à Noite* (Badham, 1977) e *O Poderoso Chefão* (Coppola, 1972). Esse pastiche de masculinidades canônicas reitera uma genealogia do poder patriarcal construída pela indústria cultural — uma masculinidade autocentrada, narcisista, predatória e estruturalmente alheia ao sofrimento e às subjetividades das mulheres. Ken apropria-se não apenas da Casa dos Sonhos da Barbie, mas também de seus bens e de seu mundo, instaurando uma forma de colonização doméstica que mimetiza relacionamentos abusivos. A estética *camp*⁷ da ocupação do “Kendom” revela as fantasias do patriarcado como espetáculo, um teatro de controle travestido de carisma e sedução. Através desse artifício, o filme *Barbie* (Gerwig, 2023) expõe como a construção do poder masculino é,

⁷ A estética *camp*, conforme analisada por Susan Sontag (1966), refere-se a um estilo caracterizado pelo exagero, pela teatralidade e pela ironia, valorizando o “mau gosto” e o artificioso. Em vez de ser algo a ser evitado, o *camp* celebra o que é excessivo, colorido e estilizado, tornando-se uma forma de resistência ao convencional. Como aponta Sontag (1966), o *camp* revela a ironia e o sentido subversivo contido na exibição desmedida de poder, *glamour* e exagero.

muitas vezes, performada como uma forma de entretenimento, mas também como uma estratégia de disciplinamento e docilização dos corpos.

Em uma das cenas mais irônicas do filme, Ken, ao tentar entender a feminilidade e a própria masculinidade, entra em um conflito profundo ao perceber que sua identidade nunca foi autônoma, mas sempre definida pelo olhar feminino. Ele afirma: "Eu sou Ken, mas sou nada sem Barbie." Aqui, Ken reconhece o vazio existencial que é imposto a ele pela construção normativa da masculinidade, que não permite a expressão de sua própria subjetividade, mas somente a sua identificação como objeto do desejo feminino.

Esse confronto com o "Patriarcado do Ken" revela uma inversão irônica dos paradigmas clássicos de gênero, ao deslocar para o corpo masculino a lógica da objetificação e do consumo estético historicamente imposta às mulheres. Em vez de ocupar uma posição de sujeito ativo, Ken é apresentado como um corpo-espetáculo⁸, cuja identidade está atrelada à sua função decorativa e ao desejo alheio, evidenciando o vazio existencial gerado por esse regime de visibilidade. Como analisa Rosalind Gill (2011), a cultura midiática contemporânea opera sob uma sensibilidade pós-feminista que não apenas sexualiza os corpos femininos, mas também insere os masculinos em regimes de vigilância e performance, moldando-os para o consumo sob a ótica neoliberal. Nesse contexto, Ken emerge como uma figura atravessada por esse novo paradigma, onde o empoderamento aparente camufla formas sofisticadas de subordinação estética. Essa inversão crítica também ecoa as reflexões de Judith Butler (2003), para quem o gênero é uma prática performativa reiterada, o que significa que tanto o masculino quanto o feminino são efeitos de normas que produzem e restringem os sujeitos. Ken, ao performar um ideal de masculinidade artificial e dependente da validação externa, ilustra os limites e contradições dessa construção. Complementarmente, Michael Kimmel (2008) argumenta que os modelos tradicionais de masculinidade, ao mesmo tempo em que privilegiam os homens,

⁸ A expressão "corpo-espetáculo" é utilizado para designar a corporeidade construída como objeto de exibição, consumo e controle nas sociedades midiáticas contemporâneas. Deriva das reflexões de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (2007) e é retomado por autores como Susan Bordo (2019) e Paul B. Preciado (2023) ao analisarem os modos de produção e mercantilização do corpo, sobretudo o corpo feminino, como superfície de representação estética, política e econômica.

também os aprisionam em narrativas de invulnerabilidade e poder, silenciando sua complexidade subjetiva. Assim, o "Patriarcado Pornô do Ken" não apenas critica a opressão das mulheres, mas também evidencia os efeitos colaterais do patriarcado sobre os próprios homens, ao reduzi-los a caricaturas da virilidade, desprovidos de profundidade e agência.

A própria travessia de Barbie para o “mundo real” adquire contornos simbólicos profundos. Conforme analisado por Robin Gerber (2009), a história da boneca está intrinsecamente ligada à pedagogia do consumo, sendo Barbie, desde sua origem, um espelho idealizado daquilo que o capitalismo espera das mulheres: autonomia econômica, beleza normativa e capacidade de adaptação. O filme, ao problematizar essa trajetória, propõe uma narrativa de reencantamento do corpo, mas sem necessariamente romper com os dispositivos de poder que o moldam. Em *Microfísica do Poder*, Michel Foucault (1988) alerta que os discursos modernos de liberdade muitas vezes operam como novas formas de controle, internalizadas sob o signo da escolha e da autoexpressão. O dilema de Barbie, então, é também o dilema das mulheres contemporâneas: como afirmar uma existência autêntica dentro de um sistema que transforma até a rebelião em mercadoria?

Nesse contexto, a crise existencial da personagem pode ser lida como uma metáfora da crise do próprio sujeito neoliberal. Como argumenta Rosalind Gill (2016), vivemos em uma cultura de intensificação da individualização, na qual as mulheres são constantemente convocadas a “trabalhar sobre si mesmas” para se manterem desejáveis, produtivas e felizes. A angústia de Barbie, que não se encaixa mais nos moldes que ajudou a criar, espelha esse imperativo contemporâneo de constante autossuperação. A escolha de “ir ao ginecologista”, ao final do filme, consolida esse processo de subjetivação do corpo como projeto, ao mesmo tempo em que abre espaço para sua ressignificação.

A estética do empoderamento esconde, portanto, a persistência da captura. O feminismo de superfície encenado pelo filme, embora celebrável em sua crítica satírica ao patriarcado, ainda está distante da radicalidade proposta por Preciado (2023). A revolução estética proposta no final da narrativa — com Barbie escolhendo o mundo humano — parece mais uma

atualização de mercado do que uma ruptura real. A boneca que antes vendia roupas agora vende discursos de autoestima. Mas, como toda mercadoria, continua sendo moldada para o consumo.

A virada crítica proposta por Preciado (2023) — de que os corpos antes objetificados podem se tornar sujeitos de sua própria representação — ainda não se efetiva plenamente no universo de Barbie. O filme ensaia uma transgressão, mas a reinscreve no espetáculo. O patriarcado é ironizado, mas não abolido. A farmacopornografia é caricaturada, mas segue operando. Falta sangue. Falta carne. Falta menstruação.

Ao trazer à tona os dilemas de uma feminilidade em crise, o filme também sugere novas possibilidades de pedagogia do corpo. Ivone Gebara (2002), em sua teologia ecofeminista⁹, propõe uma espiritualidade enraizada na experiência concreta e corporal das mulheres, valorizando o sangue, o ciclo, o cuidado e a vulnerabilidade. A jornada de Barbie pode, então, ser lida como uma alegoria de reconciliação com um corpo antes alienado, um corpo que sangra, sente, envelhece — e, por isso mesmo, é terreno fértil para uma nova ética de existência. Assim, a crise existencial de Barbie não representa apenas um colapso narrativo ou estético, mas uma potente chave de leitura para repensar as pedagogias da feminilidade na contemporaneidade. Entre a dor do desencaixe e a potência da reinvenção, a boneca se torna figura-limite entre a norma e a dissidência, entre a assepsia do mito e a carne da experiência.

6. BARBIE E O MITO DA PERFEIÇÃO: ENTRE A QUEBRA E A REINVENÇÃO DO FEMINISMO

A análise do filme *Barbie* (2023) revela as complexas tensões entre as representações midiáticas de gênero, as ideologias subjacentes à construção do corpo feminino e a perpetuação de padrões estéticos e sociais que se entrelaçam com a lógica do capitalismo neoliberal. Desde sua criação, em 1959, a boneca Barbie se consolidou como um ícone cultural que, longe de ser

⁹ A teologia ecofeminista surge a partir do diálogo entre o feminismo e a teologia da libertação, propondo uma releitura das tradições religiosas sob a ótica da equidade de gênero e da ecologia. Autoras como Ivone Gebara (*Romper o silêncio*, 2000; *Teologia ecofeminista*, 2002) defendem que a opressão das mulheres e a destruição da natureza derivam das mesmas estruturas patriarcais e dualistas que separam corpo e espírito, cultura e natureza. A teologia ecofeminista, assim, propõe uma espiritualidade encarnada e relacional, que reconhece a sacralidade da carne e da Terra como dimensões interligadas da experiência do divino.

uma simples representação da feminilidade, reflete e reforça os estereótipos dominantes de beleza e poder na sociedade ocidental. No contexto do filme, a tentativa de transformação de Barbie de uma figura idealizada e de plástico em uma mulher “real” traz à tona reflexões profundas sobre os limites da emancipação feminina em um mundo ainda regulado por normas de consumo, estética e patriarcado.

Historicamente, as bonecas sempre desempenharam papéis simbólicos centrais na socialização de meninas, funcionando como ferramentas pedagógicas para a internalização dos papéis de gênero. Bonecas-bebê, em particular, foram utilizadas para modelar expectativas de feminilidade que restringem as experiências das mulheres ao cuidado, à maternidade e à reprodução da ordem social vigente. A introdução de Barbie, no final da década de 1950, parecia representar uma ruptura com essa tradição: uma boneca adulta, independente, vestindo um maiô preto e salto alto, acompanhada de acessórios que lhe permitiam ocupar papéis profissionais, como executiva, médica ou astronauta. No entanto, essa aparente emancipação estava, desde o início, imersa em um ideal de beleza racializado, ocidental e inatingível: corpo magro, seios volumosos, cintura fina, pele clara e cabelos loiros lisos — atributos que, longe de ampliar as possibilidades de identidade para as meninas, reafirmavam um modelo de feminilidade que excluía a diversidade e a complexidade das mulheres reais.

Susan Bordo (2019) observa que, na sociedade contemporânea, os corpos das mulheres se tornaram territórios de controle disciplinar, regulados por regimes estéticos que são constantemente reforçados pela cultura de massa. Barbie, com seu corpo esquelético e inalterável, é a personificação desse ideal de perfeição física. Ao apresentar um corpo impossível de alcançar, Barbie não apenas se torna um objeto de desejo e aspiração, mas também um mecanismo que reforça a normatividade estética e comportamental. Naomi Wolf (1991), em *O Mito da Beleza*, argumenta que a “cultura do belo” é uma estratégia do capitalismo neoliberal para transformar o corpo da mulher em um objeto de consumo, vulnerável a inseguranças constantes. Barbie, como mercadoria que encarna esse ideal de beleza, não só reflete essa lógica como a amplifica, reforçando a ideia de que as mulheres são avaliadas e valorizadas unicamente por sua aparência.

A análise foucaultiana do biopoder fornece uma chave de leitura crucial para compreender como Barbie opera como um mecanismo de regulação corporal. Para Foucault (1979), o biopoder não age por meio da repressão, mas por meio da produção e gestão da vida, criando normas e padrões que definem o que é considerado “saudável”, “normal” ou “desejável”. Nesse sentido, o corpo da Barbie torna-se um exemplo paradigmático de subjetivação biopolítica: desde a infância, meninas são ensinadas não apenas como agir, mas também como parecer e sentir. A imposição de um corpo idealizado e controlado, simbolizado por Barbie, naturaliza um padrão de beleza que exerce um poder sobre desejos, afetos e condutas. Como argumenta Paul B. Preciado (2022; 2023), a estética contemporânea está profundamente marcada pela lógica farmacopornográfica, na qual o corpo feminino é disciplinado e regulado por tecnologias do sexo, da medicina e do consumo. Barbie, nesse sentido, pode ser vista como o protótipo dessa mulher regulada — medicada, depilada e fabricada, de acordo com as normas de um mercado que consome corpos e subjetividades.

No filme, a tentativa de Barbie de se tornar uma “mulher real” é simbolicamente representada por sua visita ao ginecologista, um ato que envolve a possibilidade de iniciar seu ciclo menstrual. Esse momento, carregado de ambivalência, ilustra a busca de Barbie por uma humanização, mas também revela a superficialidade dessa transformação. Apesar de sua tentativa de adentrar a realidade biológica das mulheres, Barbie permanece essencialmente inalterada: ela troca os tons pastéis da Barbielândia pelos tons suaves de Los Angeles, mas continua a ser branca, loira, magra e bem vestida. Esse gesto de “humanização” remete diretamente à crítica de Judith Butler (2003), que vê o gênero como uma performance repetitiva, constituída por normas sociais e culturais. Assim, mesmo ao tentar “performar” a mulher real, Barbie permanece aprisionada aos mesmos padrões de beleza que a definem. O corpo que deseja menstruar, em última análise, é um corpo idealizado e excludente, refém da estética normativa que o tornou famoso e desejável.

A crise existencial de Barbie, portanto, pode ser lida como a metáfora de um feminismo que, embora critique a superficialidade das representações culturais dominantes, permanece capturado pelas lógicas do mercado. A ideia de que as mulheres podem ser “qualquer coisa”

oculta o fato de que esse "qualquer coisa" está, na verdade, condicionado pelos ditames da estética capitalista e da performance de gênero hegemônica. Embora o filme faça uma crítica à normatividade de gênero, ele mesmo se insere em um circuito de consumo no qual o empoderamento feminino é estético e monetizado. A verdadeira emancipação feminina, como argumentam Butler (2003), Bordo (2019), Wolf (1991) e Preciado (2022; 2023), exige mais do que a permissão para performar múltiplas identidades dentro de um sistema opressor. Ela exige uma ruptura com as estruturas que fabricam esses corpos e desejos. Barbie pode desejar menstruar, mas enquanto não se libertar da estética da perfeição e da lógica farmacopornográfica que a define, continuará sendo apenas uma fantasia de liberdade, cuidadosamente embalada em rosa.

A crítica ao "feminismo de superfície" no filme *Barbie* não se limita apenas à ironia de uma boneca que, ao tentar se humanizar, continua presa aos padrões de beleza e consumo que a tornaram famosa. O filme, ao representar a busca de Barbie por uma "realidade" biológica e emocional — simbolizada pela sua visita ao ginecologista — expõe a superficialidade dessa transformação, que não ultrapassa as barreiras do consumo e da estética. A tentativa de libertação da personagem, embora pareça refletir uma ruptura com os paradigmas de gênero, acaba se inscrevendo dentro de um circuito de mercado onde a emancipação feminina é traduzida em termos estéticos e comerciais. Esse movimento de empoderamento — ou "empoderamento de embalagem", como poderia ser descrito — é uma forma de feminismo cooptado, no qual as promessas de liberdade e identidade individual são reificadas em produtos consumíveis. Como apontam Wolf (1991) e Bordo (2019), a cultura de massa não apenas promove, mas também limita as possibilidades de autonomia feminina, transformando o corpo da mulher em um campo de batalha entre a opressão e a aparência de liberdade. No universo de Barbie, o "feminismo de superfície" não apenas questiona o *status quo*, mas também se submete a ele, reforçando a ideia de que, para ser "livre", a mulher precisa se encaixar em um molde que ainda é, fundamentalmente, o do mercado. A emancipação, como argumenta Preciado (2023), requer mais do que a permissão para performar múltiplas identidades dentro de um sistema opressor; ela exige uma transformação radical das estruturas de poder que continuam a produzir corpos, desejos e identidades dentro das lógicas de consumo e controle.

7. CONCLUSÃO

O filme *Barbie* (2023) se configura como um texto cultural multifacetado que, ao mesmo tempo, reproduz, questiona e ressignifica discursos sobre gênero, corpo e feminismo. A narrativa, ao articular questões centrais como a performatividade de gênero, a dominação patriarcal e os efeitos do regime farmacopornográfico, propõe uma crítica incisiva às tecnologias de poder que moldam os corpos femininos e suas subjetividades na cultura ocidental contemporânea. Contudo, essa crítica se revela ambígua, tensionada pela incapacidade do filme de romper de fato com as estruturas normativas que, ao longo de décadas, moldaram a boneca Barbie e, por conseguinte, as representações do corpo feminino no capitalismo cultural.

A jornada existencial de Barbie, culminando em sua visita ao ginecologista, simboliza uma tentativa de humanização da personagem, inserindo-a no campo dos corpos biológicos femininos. Porém, este gesto não é unidimensional: se, por um lado, há um movimento de reconhecimento da finitude e da vulnerabilidade; por outro, a personagem se reinscreve nas mesmas estruturas de controle biomédico que sempre estiveram associadas à sua construção de gênero. Essa ambivalência revela o "feminismo de espetáculo" que o filme propõe: uma performance de transformação visível na superfície, mas que não rompe efetivamente com os regimes de poder que se propõem a criticar.

A partir das críticas de Preciado (2023), podemos observar que o corpo de Barbie é, de fato, um território em disputa: entre a assepsia farmacopornográfica e as insurgências menstruantes, entre a normatividade cis-heteronormativa e as dissidências corporais contemporâneas. Ao colocar Barbie diante de sua ginecologista, o filme propõe um novo pacto simbólico com o corpo feminino — um pacto que, no entanto, precisa ser ampliado para incluir as múltiplas experiências e corpos que constituem a contemporaneidade. Este gesto insinua a emergência de uma nova pedagogia do corpo: uma pedagogia da carne, do sangue, da falibilidade e da reinvenção. Essa pedagogia, portanto, não se limita a tematizar a mulher idealizada, mas amplia sua perspectiva para abarcar os corpos que sangram, envelhecem, resistem e inventam outras formas de existência.

Este estudo teve objeto de investigação o filme *Barbie* (2023), dirigido por Greta Gerwig, e como objetivo investigar como o filme articula a transição de Barbie de um símbolo

de fantasia consumista para uma representação do corpo feminino cíclico, sexuado e medicalizado. Reconhecemos, no entanto, algumas de suas possíveis limitações, já que a análise poderia ter sido mais abrangente, pois deixou de lado algumas interseccionalidades importantes, como raça, classe, sexualidade e deficiência, que atravessam o imaginário da marca e do filme. Além disso, não investigamos de forma aprofundada a recepção cultural da obra por diferentes grupos sociais, o que poderia enriquecer significativamente a compreensão do impacto político e pedagógico do filme.

Diante disso, sugerimos que futuras pesquisas explorem mais a fundo as relações entre Barbie e as estéticas transfeministas, especialmente no que diz respeito às representações de corpos não hegemônicos e à crítica ao modelo biomédico de feminilidade. Também seria relevante investigar como o filme dialoga (ou silencia) as experiências de mulheres racializadas e periféricas e explorar a recepção do filme por sujeitos trans e não binários, cujas experiências de corpo e identidade femininas muitas vezes escapam à normatividade imposta pelo *mainstream* cultural. Por fim, sugerimos um exame mais detalhado do potencial do cinema como ferramenta de pedagogia política — mesmo que ambivalente — na disputa por sentidos sobre os corpos, o gênero e o feminismo no século XXI.

Em última instância, este estudo buscou contribuir para uma reflexão crítica sobre como o cinema contemporâneo, através de uma personagem tão emblemática como Barbie, que pode tanto subverter quanto reforçar as representações de gênero e os discursos de controle sobre o corpo feminino, oferecendo novas perspectivas para o entendimento das relações de poder e das formas de subjetivação no capitalismo tardio. O filme *Barbie* (2023) é, portanto, um convite a repensar as potências e limitações do feminismo, apontando para as tensões entre emancipação e normatização, em um cenário de consumo cultural, que deseja transformar as narrativas de identidade feminina.

REFERÊNCIAS

AVILDSSEN, John G. **Rocky**. [S.l.]: United Artists, 1976.

BADHAM, John. **Os Embalos de Sábado à Noite** (Saturday Night Fever). [S.l.]: Paramount Pictures, 1977.

BANET-WEISER, Sarah. **Empowered**: Popular Feminism and Popular Misogyny. Durham: Duke University Press, 2018. Disponível em: <https://www.dukeupress.edu/empowered>. Acesso em: 17 abr. 2025a.

BANET-WEISER, Sarah. **Authentic™**: The Politics of Ambivalence in a Brand Culture. New York: New York University Press, 2018b.

BORDO, Susan. **O peso do corpo: feminismo, cultura ocidental e corpo feminino**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

BROWN, Raymond E. **A Bíblia e a Tradição Cristã**: Interpretações Teológicas do Gênesis. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COCHRANE, Kira. **All the Rebel Women**: The Rise of the Fourth Wave of Feminism. London: Guardian Books, 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2013/dec/02/all-rebel-women-kira-cochrane-review>. Acesso em: 17 abr. 2025.

62

COPPOLA, Francis Ford. **O Poderoso Chefão** (The Godfather). [S.l.]: Paramount Pictures, 1972.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 7. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GEBARA, Ivone. **Romper o silêncio**: uma fenomenologia feminista do mal. Petrópolis: Vozes, 2000.

GEBARA, Ivone. **Teologia ecofeminista**: ensaio para repensar o conhecimento e a religião. São Paulo: Loyola, 2002.

GERBER, Robin. **Barbie and Ruth**: The Story of the World's Most Famous Doll and the Woman Who Created Her. New York: Harper Business, 2009.

GERWIG, Greta. **Barbie**. [S.l.]: Warner Bros. Pictures, 2023.

GILL, Rosalind. Mediated Intimacy and Postfeminist Masculinity. In: GILL, Rosalind; SCHARFF, Christina (orgs.). **New Femininities**: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity. London: Palgrave Macmillan, 2011. p. 165–178.
Disponível em: https://doi.org/10.1057/9781137294523_11. Acesso em: 18 abr. 2025.

GILL, Rosalind. Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. **European Journal of Cultural Studies**, v. 10, n. 2, p. 147–166, 2016. Disponível em:
<https://doi.org/10.1177/1367549413510413> . Acesso em: 18 abr. 2025.

hooks, bell. **Black Looks**: Race and Representation. Boston: South End Press, 1992.
Disponível em:
https://monoskop.org/images/8/88/Hooks_Bell_Black_Looks_Race_and_Representation_1992.pdf. Acesso em: 18 abr. 2025.

KIMMEL, Michael. **Guyland**: The Perilous World Where Boys Become Men. New York: Harper, 2008.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de André Telles. Petrópolis: Vozes, 2011.

LORD, Mary. **Forever Barbie**: The Unauthorized Biography of a Real Doll. New York: William Morrow, 2004.

PEERS, Alexandra. Barbie as art: from marginal to mainstream. In: LORD, M.G. **Forever Barbie**: The Unauthorized Biography of a Real Doll. New York: William Morrow, 2004. p. 9-14.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Renata Moraes. São Paulo: n-1 edições, 2022.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie**: Sexo, drogas e biopolítica. Tradução de Edmundo Barreiros. São Paulo: n-1 edições, 2023.

RAND, Erica. **Barbie's Queer Accessories**. Durham: Duke University Press, 1995.

ROBERTS, Shari. Barbie and feminist pedagogies: dolling up the body. **Gender and Education**, v. 32, n. 1, p. 103-116, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09540253.2019.1694352>. Acesso em: 17 abr. 2025.

ROGERS, Susan. **Barbie Culture**. London: SAGE Publications, 1999.

ROVERI, Naira. Barbie: uma leitura da boneca enquanto objeto de consumo. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 5, n. 13, p. 35-50, 2008. Disponível em: <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/205>. Acesso em: 17 abr. 2025. SONTAG, Susan. Notes on Camp. In: SONTAG, Susan. **Against Interpretation and Other Essays**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

STEINBERG, Shirley. The merchandising of Barbie. **Taboo: The Journal of Culture and Education**, v. 5, n. 1, p. 119-135, 2001. Disponível em: <https://journals.library.ualberta.ca/taboo/index.php/taboo/article/view/4824>. Acesso em: 17 abr. 2025.

TARAN, Laura. Feminismo da quarta onda: novas frentes de resistência. **Revista Feminismos**, v. 10, n. 2, p. 45-68, 2019.

WOLF, Naomi. **The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women**. New York: William Morrow and Company, 1991.

Recebido em: 23/05/2025

Aprovado em: 15/10/2025