

NOT THAT KIND OF GIRL: ESTILO E AUTORIA DE LENA DUNHAM NA SÉRIE GIRLS

NOT THAT KIND OF GIRL: THE STYLE AND AUTHORSHIP OF LENA DUNHAM IN THE SERIES GIRLS

Bárbara Fernandes Vieira de Souza 1

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar as marcas de autoria e estilo de Lena Dunham na série *Girls* (HBO, 2012-2017). A pesquisa utiliza o aporte teórico metodológico do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996), em que os conceitos fornecem ferramentas para compreensão da construção social da autoria localizada em campos de disputas. Para observação das marcas estilísticas, os apontamentos do historiador do cinema americano David Bordwell (2008, 2013) oferecem ferramentas para a identificação das marcas de estilo de Dunham na série *Girls*. A análise tem como foco a personagem Hannah Horvath, interpretada por Dunham, a partir de dois marcadores que representam os principais aspectos da construção audiovisual da história da personagem, sendo Hannah a personagem que expressa esses temas de forma mais consistente e destacada ao longo da série. As temáticas escolhidas foram as mais recorrentes no decorrer dos episódios e também nas obras anteriores de Dunham. São elas: (1) corpo e sexualidade e (2) relações de amizade. Através da análise da série, das obras anteriores e do próprio discurso da autora, observamos que ela leva para as personagens que interpreta muitos aspectos da própria trajetória, o que se mostra evidente na construção da personagem Hannah em *Girls*.

Palavras-chave: Cinema e televisão. Ficção televisiva. Séries televisivas.

Abstract: The article analyzes Lena Dunham's authorship and style in the television series *Girls* (HBO, 2012-2017). The research uses the theoretical and methodological contribution of French sociologist Pierre Bourdieu (1996), whose concepts provide tools for understanding the social construction of authorship in disputed fields. In observing stylistic marks, the contributions by film scholar David Bordwell (2008, 2013) offer tools for the identification of Dunham's characteristic style in *Girls*. The analysis encompasses the main character Hannah Horvath, played by Dunham, and focuses on two markers that represent the main aspects of the audiovisual construction of the character's story, with Hannah being the character that expresses these themes in a more consistent and prominent way throughout the series. The themes chosen were the most recurrent throughout the episodes and also in Dunham's previous works. They are: (1) body image and sexuality and (2) friendship. Having analyzed the series, Dunham's previous works and the author's own discourse, we have observed that Lena Dunham lends the characters she interprets many aspects of her own life, a stylistic mark highlighted in portrayl of Hannah in *Girls*.

Keywords: Film and television. Television fiction. Television series.

Introdução

“Eu acho que posso ser a voz da minha geração. Ou pelo menos uma voz de uma geração”. A frase dita pela protagonista Hannah Horvath no episódio piloto da série de comédia *Girls* (HBO, 2012-2017), em uma conversa com seus pais sobre seu futuro profissional, poderia ter sido dita pela própria intérprete da personagem, Lena Dunham, criadora e *showrunner* (roteirista principal e produtora-executiva) da série, a qual leva às telas o universo pessoal e profissional de quatro jovens mulheres na faixa dos 20 anos vivendo na cidade de Nova York.

Diretora, produtora, roteirista e protagonista de projetos que vão de webséries (*Tight Shots*, 2007, e *Delusional Downtown Divas*, 2009) a longas-metragens (*Creative Nonfiction*, lançado em 2009, e principalmente *Tiny Furniture*, de 2010) e autora do livro *Not that kind of girl: A young woman tells you what she's learned*, lançado em 2012 (publicado no Brasil em 2014 com o título *Não sou uma dessas: uma garota conta tudo que “aprendeu”*), Dunham aborda, em todas as suas obras, o período de transição entre uma adolescência tardia e o princípio da vida adulta de jovens cujas ambições transitam principalmente nos meios artísticos e recorre a aspectos de sua própria trajetória para a construção ficcional de suas produções.

A exposição de elementos biográficos e pessoais de Dunham em todas as obras que realiza, e especialmente na série *Girls*, instigou a investigação de um certo modo de contar histórias e de colocá-las em cena, por meio da linguagem audiovisual, característico do fazer cinematográfico e televisivo da diretora, roteirista e atriz, o qual nos evidencia uma forte voz autoral dela no desenvolvimento de seus projetos criativos. Dessa forma, o objetivo deste artigo é analisar as marcas de Lena Dunham em *Girls*, buscando identificar seus traços autorais e de estilo a partir de sua trajetória como roteirista, diretora e escritora¹.

Realizamos um estudo da construção social da autoria e de como ela é compreendida e construída na produção de séries televisivas. Tendo em vista que as construções sociais e as atribuições das funções associadas à autoria se constituem de diversas formas no meio televisivo, e para que se possa examinar as marcas atribuídas a Lena Dunham, é preciso esclarecer a estrutura social das posições disponíveis nos campos e as possibilidades, as tensões, as negociações bem como os capitais que ela precisa articular em seu campo de atuação.

Girls (assim como a figura de Lena Dunham) conquistou grande reconhecimento nas instâncias críticas. Quando a série chegou à televisão dos Estados Unidos, veio acompanhada por uma onda de campanha publicitária por parte da HBO e elogios da crítica por ser uma “voz” singular e pelo destemor de representar jovens mulheres. Na época do lançamento, a obra foi comparada pela crítica com *Sex and the City*, porém Hannah e as amigas estão longe do *glamour* e das carreiras bem-sucedidas de Carrie e de suas amigas. *Girls* não fala a respeito do triunfo sobre a adversidade, mas a centralização insistente do fracasso e desapontamento. Dunham sugere que ela não está em busca de respostas, mas, em vez disso, traça trajetórias que falam de ansiedades contemporâneas e do destino daqueles cujo privilégio não vai garantir nenhuma certeza no que diz respeito às suas responsabilidades enquanto adultos.

Segundo a crítica de televisão Emily Nussbaum (2012) *Girls* apresenta uma narrativa ousada e relevante, trazendo às telas jovens mulheres cheias de defeitos e problemas. A forma como o corpo feminino é apresentado na série é também um aspecto marcante, pois a maneira como Lena Dunham escolhe colocar os corpos em cena, principalmente a personagem que interpreta, destaca quadris fartos, cabelos mal penteados e rostos quase sempre sem maquiagem. A imagem corporal da protagonista Hannah nunca esteve dentro dos padrões sociais de beleza, e ela é sem dúvida a personagem que mais aparece nua na série, seja em relações sexuais, seja em situações corriqueiras. Em *Girls*, a nudez é colocada buscando um efeito de naturalização, e não com o propósito de chocar.

Tendo em vista o objetivo da pesquisa, este artigo utiliza o aporte teórico metodológico do sociólogo Pierre Bourdieu (1996) para refletir sobre os conceitos de campo, trajetória e *habitus*, os quais nos fornecem ferramentas para compreensão da construção social da autoria localizada em campos de disputas – neste caso, o campo de produção de séries televisivas dos Estados Unidos. Para observação das marcas estilísticas, utilizamos os apontamentos do

1 O presente artigo foi desenvolvido a partir da dissertação de mestrado defendida pela autora.

historiador do cinema David Bordwell (2008, 2013), cujos estudos da arte cinematográfica nos fornecem ferramentas para a identificação das marcas de estilo de Lena Dunham na série *Girls*.

A análise aqui empreendida tem como foco a personagem Hannah Horvath, interpretada por Lena Dunham, embora algumas características das outras personagens também sejam mencionadas. Através da análise da série, das obras anteriores de Dunham e do próprio discurso da autora, observamos que ela leva para as personagens que interpreta muitos aspectos da própria trajetória, o que se mostra evidente na construção da personagem Hannah. Analisamos a protagonista a partir de dois marcadores que representam os principais aspectos da construção audiovisual da história da personagem, sendo Hannah a personagem que expressa esses temas de forma mais consistente e destacada ao longo da série. As temáticas foram escolhidas por serem as mais recorrentes no decorrer dos episódios e também nas obras anteriores de Lena Dunham e são: (1) corpo e sexualidade e (2) relações de amizade.

A metodologia deste artigo está em conformidade com as pesquisas de autoria no audiovisual desenvolvidas no grupo de pesquisa Laboratório de Análise de Televisão - A-TeVê (PósCom/UFBA). Seguindo algumas das teses mais recentes desenvolvidas no âmbito do A-TeVê (SCALDAFERRI, 2014; GALVÃO, 2015; ANEAS, 2016; BIANCHINI, 2018), conciliamos o estudo de autoria e trajetória social nos campos de produção cultural inspirado pela abordagem sociológica de Bourdieu (1996), desenvolvido no contexto do campo da telenovela brasileira por Souza (2003, 2004a, 2004b, 2014), com a análise do estilo proposta por Bordwell (2008, 2013). Segundo o autor, o estilo pode ser considerado “[...] o resultado das escolhas feitas pelo(s) cineastas(s) em circunstâncias históricas específicas” (BORDWELL, 2013, p. 17). Nesse sentido, Bordwell nos inspira a entender as marcas de estilo associadas aos ofícios dos profissionais que assumem a função de autor, os que detêm o poder das decisões, em uma experiência singular de produção de um filme ou de uma série ficcional televisiva.

Autoria e estilo: perspectiva de análise

Não é de hoje que se percebe uma busca por entender o lugar da autoria nos campos artísticos e culturais. É comum pensar na figura do autor como um criador, alguém que dá vida a algo inerte, atribuindo, desse modo, uma ideia romantizada de “mito criador” (Bourdieu, 1996) que durante muitos anos esteve associada a essa figura. Quando pensamos os campos das artes plásticas ou da literatura, o título de autor é normalmente atribuído a quem produz a obra, seja pintando um quadro ou escrevendo um livro. Nos filmes e nas séries televisivas, no entanto, as obras são resultado de um trabalho coletivo, o que tensiona a atribuição da autoria a uma única pessoa, principalmente quando pensamos que muitas dessas produções ocorrem dentro de uma lógica que é perpassada por vinculações e pressões de ordem econômica.

Segundo Aneas (2016), tanto na crítica quanto na pesquisa acadêmica sobre cinema, as discussões a respeito da noção de autor se estabeleceram como um amplo campo de estudos, “com prolongamentos que chegam ao campo da televisão e se ramificam para reflexões sobre autoria em produtos específicos como telenovelas, documentários e videoclipes” (p. 79).

A análise sociológica orientada pelas noções de Bourdieu (1996) compreende a autoria a partir das condições tanto de produção quanto de criação e recepção das obras, bem como da experiência estética que a obra desperta. O que essa indicação inspira é o estudo articulado entre as características internas dos produtos audiovisuais e os processos contextuais e produtivos das obras, tendo em vista a posição delas e de seu autor no interior da lógica do campo de produção estudado. Segundo Souza (2014) e Hesmondhalgh (2006), a abordagem teórico metodológica de Pierre Bourdieu é importante pela habilidade do sociólogo em aplicar conceitos e identificar as homologias estruturais entre contextos produtivos diferentes. Tais reflexões direcionadas a produtos de vários campos e subcampos de produção cultural permitem a possibilidade de definir posições autorais mesmo referindo-se a obras da produção massiva – na pesquisa em questão, a produção de séries televisivas. Para isso, faz-se necessário apropriar-se de conceitos centrais do sociólogo para a compreensão da construção do lugar da autoria nas produções culturais. Desse modo, compreendemos a noção de autoria também a partir dos

conceitos bourdieusianos de campo, trajetória e *habitus*. É seguindo tal premissa que pensamos o lugar autoral de Lena Dunham, considerando o campo de produção em que ela está inserida, sua trajetória social nesse campo e suas marcas autorais e estilísticas na série *Girls*.

Os estudos de Bourdieu sobre o campo literário nos oferecem uma importante ferramenta metodológica para o entendimento do espaço em que Dunham e a série *Girls* estão localizadas, permitindo a análise da autora e da série a partir dessa perspectiva e possibilitando uma melhor compreensão da obra, sem reduzi-la. Segundo Bourdieu (1996), somente a análise do campo no qual se constitui o projeto pode levar à compreensão verdadeira da fórmula geradora que está no princípio da obra e do trabalho, objetivando, no mesmo movimento, essa estrutura geradora e a estrutura social da qual é produto. Conhecer o espaço em que a obra está inserida é uma perspectiva a partir da qual se forma um ponto de vista singular sobre esse espaço, permitindo a compreensão da singularidade dessa posição e daquele que a ocupa.

De acordo com Souza (2014), o conhecimento do analista sobre o campo no qual as instâncias autorais estão inseridas permite alcançar o sentido da autoria no espaço social estudado e a localização das experiências autorais. Tais experiências são particulares de cada campo de produção e dependem tanto do estado do campo como do lugar em que o agente está situado. Nesse sentido, pensar a ideia de campo é pensar de forma relacional, é compreender o fenômeno em constante movimento e em seu aspecto intrinsecamente social.

Para Bourdieu (1996), o campo se configura como uma rede de relações objetivas entre posições, ou seja, cada posição dentro do campo é objetivamente definida a partir da sua relação com outras posições. Sendo assim, uma posição se estabelece e se situa com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades do campo. A posição de dominação ou de subordinação, a de complementaridade ou de antagonismo; cada uma dessas posições será definida a partir da relação com as outras.

Desse modo, localizar uma obra e suas instâncias autorais no interior de um campo significa conhecer os princípios de existência e hierarquização em que a obra, os agentes e as instituições desse microcosmo estão posicionadas. A análise permite compreender a lógica das lutas por definições legítimas e pelos capitais que regem esse universo, bem como supor a estrutura das relações objetivas entre as posições ocupadas pelos agentes. O que esse ponto de vista convoca é que consideremos cada campo com uma história particular que guarda algum grau de autonomia que determinará suas regras e apostas específicas. Tal entendimento permite observar de que lugar falam os agentes, uma vez que essa posição é decisiva para compreender o espaço em que eles estão inseridos, as possibilidades que se apresentam e as suas tomadas de posição.

Segundo Bourdieu, um campo é um universo em que suas transformações e os agentes e obras não podem ser explicadas por fatores estranhos à sua própria lógica. Em seus estudos sobre o campo literário, Bourdieu afirma que o campo exerce um efeito de refração, em que somente aqueles inseridos em sua lógica são capazes de compreender suas especificidades:

[...] portanto, apenas conhecendo as leis específicas de seu funcionamento (seu “coeficiente de refração”, isto é, seu grau de autonomia) é que se pode compreender as mudanças nas relações entre escritores, entre defensores dos diferentes gêneros (poesia, romance e teatro, por exemplo) (BOURDIEU, 2008, p. 61).

Tais perspectivas são importantes para a compreensão do campo de produção de séries televisivas, as quais não podem ser limitadas a seus objetivos financeiros, já que a produção e a circulação ocorrem no interior de uma lógica que é tanto econômica quanto artística, em uma dinâmica que valoriza tanto o reconhecimento dos pares e dos críticos quanto o sucesso de público e o retorno monetário dos investimentos.

A teoria dos campos de Bourdieu (1996) auxilia na compreensão dos processos de criação, produção, consumo e reconhecimento das séries, uma vez que localiza as obras e as instâncias autorais dentro de um espaço social, reconhecendo os princípios de existência e de hierarquia em que estão localizadas, bem como os agentes e as instituições envolvidas, per-

mitindo observar as tensões que se estabelecem entre as instâncias envolvidas na produção de séries e como isso se reflete na feitura e na própria compreensão da autoria dessas obras. Segundo o autor, o campo é um microcosmo social que possui regras e leis específicas, relacionado a um espaço social mais amplo e aos efeitos frequentes de outros campos.

Em cada campo específico, há a determinação da posição social dos agentes no qual as lutas atribuem, validam e legitimam o poder simbólico, determinando quais valores e rituais de consagração o constituem, assim como os critérios de valor e de julgamento das obras. Nesse sentido, Bourdieu (1996) introduz a ideia de espaço das obras, para discriminá-las e compará-las com outras, sendo possível observar as homologias entre as posições dos agentes dispostas no campo, bem como as tomadas de posição efetuadas pelos autores que ocupam tais posições observadas nas obras que criaram. Toda obra tende a ser examinada, de certa maneira, na comparação com outras, a um conjunto delas associada ao seu campo de produção original ou a outros campos, de modo que nenhuma obra existe fora das relações de interdependência que promovem a ligação entre outras produções existentes. Nesse sentido:

A percepção exigida pela obra produzida na lógica do campo é uma percepção *diferencial*, distintiva, comprometendo na percepção de cada obra singular o espaço das obras compossíveis, logo, atenta e sensível às *variações* com relação a outras obras, contemporâneas e também passadas (BOURDIEU, 1996, p. 280, grifo do autor).

Todo campo é marcado por forças e lutas para conservar ou transformar capitais e posições, o que nos possibilita compreendê-lo como um lugar de disputa, de tensão e de tomada de posição. Segundo Bourdieu (1996), não há como tratar a produção cultural como totalmente independente dos agentes, nem das instituições que atualizam e permitem sua existência, como também não é possível ignorar as conexões sociológicas existentes. As estratégias de composição das obras são fruto da dinâmica das relações entre os agentes, dos conhecimentos acumulados por eles e das escolhas que fizeram segundo os modos de se situarem em seus campos de referência. Tais escolhas estilísticas são feitas a partir de conhecimentos prévios e de problemas já vistos e solucionados em outras experiências de confecção de obras as quais o autor tomou como referência.

Analizamos essas escolhas a partir das noções de estilo e de esquemas estilísticos abordada por David Bordwell (2008, 2013), tendo em vista o modo como o pesquisador examina o lugar das escolhas do diretor autor das obras cinematográficas, sua feitura e condições de criação, bem como as escolhas feitas por eles, as quais deixam marcas expressivas próprias nos filmes. A abordagem de análise das marcas estilísticas do autor aqui explorada é, em suma, tributária da perspectiva que considera as obras artísticas como soluções para problemas tratados pelos agentes responsáveis pelas decisões que demarcam a composição dessas obras. A perspectiva está em consonância com os estudos de história da arte realizados por Gombrich (1984) e Baxandall (2006) os quais denominam essa perspectiva como paradigma problema/solução.

Tal paradigma orientou a análise da série *Girls* de modo a identificar as marcas autorais de Lena Dunham, que associa referências estilísticas oriundas dos campos cinematográfico, literário e televisivo. Nesse sentido, utilizamos o aporte teórico metodológico de Bordwell para entender as marcas de estilo da autora, pois *Girls* remete tanto a sua função de diretora autora quanto a de roteirista autora e de produtora. Essa versatilidade gerou a necessidade de privilegiar a análise do percurso criativo de Dunham mais próximo da série selecionada, ou seja, o espaço onde ela foi reconhecida como autora e que serviu de referência decisiva para a série: sua posição no campo do cinema independente estadunidense dos anos 2000 e no estilo *mumblecore*.

O *mumblecore* integra uma linha de cinema independente dos Estados Unidos, produzida a partir de meados dos anos 2000. Embora não tenha sido concebido como um movimento artístico com posicionamentos estéticos e políticos definidos e defendidos publicamente por seus autores, nem mesmo como uma aspiração cinematográfica comum, o

conjunto de produções realizadas por estes jovens atores, diretores e roteiristas compartilha de certas características temáticas, narrativas e estilísticas que surgem, em parte, da revolução digital e das possibilidades de visibilidade permitidas pela internet, espaço onde essas obras de orçamento limitado conquistaram destaque.

Produzidas, dirigidas, atuadas e roteirizadas em sua maioria por jovens universitários ou recém-graduados, o termo foi cunhado pela primeira vez no festival South by Southwest (SXSW), em uma referência à precariedade da captação do áudio nas produções, por isso o *mumble*, do verbo murmurar. Inicialmente, os diretores associados ao movimento negaram o status, por considerar suas produções livres de expectativas e limites técnicos ou estéticos pré-determinados. Foi a imprensa e a crítica que reforçaram a categorização, atribuindo ao movimento a ideia de renovação do cinema independente americano. Porém, mesmo que cada cineasta apresente diferentes formas narrativas, e se aventure em histórias diferentes, há em comum nessas produções, segundo Koresky (2011), a irrevogável identificação de uma geração não somente perdida – no sentido de não saber que caminhos seguir – como também agonizantemente apática. Segundo Nepomuceno (2014), as obras no *mumblecore* são comédias dramáticas cheias de cenas desconcertantes, construídas a partir de pequenos dramas diários.

Um aspecto significativo do movimento é o acúmulo de capital cultural, econômico e social dos cineastas, todos com formação superior, pertencentes a classe média, e os atores “não-profissionais” são geralmente os outros colegas do meio artístico ou os próprios diretores, que se inspiram e trabalham de forma colaborativa. E os filmes retratam tais questões, apesar de construídos sobre diferentes formas narrativas, apresentam o mesmo ponto de partida, ao abordar parte da vida cotidiana de jovens entre os vinte e alguns anos, de classe média, recém-formados em carreiras artísticas e que desenvolveram seus primeiros trabalhos ainda na universidade e a partir daí buscaram novos métodos de produção. São filmes que chamaram a atenção não somente por transgredir as formas tradicionais de produção e difusão das obras cinematográficas, com novas maneiras de produzir e distribuir cinema, mas também por apresentarem o retrato de uma geração que parece encontrar nessas produções a melhor construção de suas complexidades, angústias e neuroses.

Segundo Johnston (2016), ainda que o termo esteja atribuído ao som, há outras características não-sonoras que configuram o *mumblecore* como uma estética que busca construir um efeito naturalista, sem um acabamento visual apurado, contrastando com a estética de filmes de grande orçamento da indústria de Hollywood. Se há algo estilisticamente comum nos filmes do *mumblecore* é que não há espaço para a perfeição estética construída nas obras de grandes orçamentos da indústria hollywoodiana. É uma geração que vive na fronteira entre o industrial e o caseiro, o pessoal e o coletivo, o clássico e o moderno. Alguns diretores parecem procurar nos filmes algo de específico que não tem espaço no cinema industrial americano, nem mesmo no cenário independente. Alguns diretores adaptam os filmes como demonstração de um estilo de vida, o qual contrasta a serenidade do filme cotidiano a um olhar assinalado em relação ao mundo, que o limita e o ressignifica em planos fixos e enquadramentos de precisão geométrica (Andrade, 2011).

Uma das características mais evidentes do momento histórico marcado pelo *mumblecore*, seja em relação à temática ou em relação ao estilo, é que os filmes são marcados por relações pessoais, mais precisamente pelas limitações emocionais dos personagens nestas relações. De acordo com Andrade (2011), no *mumblecore*, muito mais do que explorar a beleza, poética ou terrível das relações, o que parece premente é partir de um lugar onde a imperfeição é um dado, não para problematizar ou glorificar, mas para criar a partir dela. Para Couvering (2007), de modo geral, é possível dizer que os filmes identificados como parte desse conjunto são reproduções radicalmente naturalistas dos amores e da vida de artistas de vinte e alguns anos.

Ainda sobre a abordagem teórico metodológica da pesquisa, Bordwell (2008), ao falar sobre o ofício do cineasta autor na produção cinematográfica, segue na mesma perspectiva de Bourdieu ao afirmar que as obras de arte carregam vestígios das decisões do agente responsável por ela, e em todo processo de escolha, o artista será guiado pelo ofício que dominou, pelo que aprendeu ao longo da sua trajetória, pelos modelos já conhecidos, pelos erros e pelas

soluções já encontradas, ou seja, por toda experiência adquirida. Em sua abordagem analítica do estilo cinematográfico, o autor trabalha com o paradigma problema/solução, constructo que auxilia na compreensão dos desafios que se colocam para o cineasta autor na feitura de uma obra cultural e artística, bem como na identificação das respostas encontradas por seus realizadores.

O paradigma problema/solução implica agentes sociais: um ou mais indivíduos que enfrentam um problema e tentam superá-lo. Em nossa área de interesse, os agentes são os diretores. Já que os agentes sociais existem em estado de liberdade, pode-se sempre escolher fazer isto ou aquilo ou outra coisa, ou escolher fazer uma coisa de um jeito ou de outro: o problema e a solução encontram-se dentro de um conjunto de possibilidades do qual os agentes tiram suas escolhas (BORDWELL, 2008, p. 326).

Pensar o paradigma problema/solução nos permite focar em aspectos que são específicos do estilo cinematográfico e reconhecer que padrões de problema e de solução podem estar interligados mutuamente com fatores tanto tecnológicos quanto econômicos e culturais. De acordo com o autor, toda solução irá excluir alternativas e certas possibilidades. Em cada escolha estilística, a abordagem que o diretor escolhe elimina as alternativas, mas as soluções podem fazer parte também de importantes tradições cinematográficas, ou seja, de soluções já consolidadas e aprendidas por esses diretores.

No desenvolvimento da investigação histórica dos processos artísticos e culturais, não podemos deixar de observar as questões a partir da perspectiva dos agentes sociais, sendo esses agentes os indivíduos inseridos no contexto, tendo em vista as suas possibilidades de ações diante de problemas a serem superados. Os agentes sociais têm liberdade de escolha, uma vez que o problema e a solução estão dentro de um conjunto de possibilidades e tomadas de decisão em que podem assumir tais escolhas. Desse modo, podem compreender os problemas, testar outras soluções, sendo tais problemas e soluções também compartilhados pela comunidade de agentes. Uma vez feita a escolha, o agente é guiado pelo que conhece, pelos modelos que domina, pelos hábitos e pelas soluções já internalizadas de problemas anteriores.

Associando um papel à compreensão que o artista tem da tarefa, a estrutura de problema/solução reconhece diversas razões para que o agente possa atuar. O paradigma problema/solução nos oferece, segundo Bordwell (2008), uma maneira forte e confiável de explicar a ação humana consequente. Sabendo que os problemas surgem a todo momento e podem ser concebidos de inúmeras maneiras, estar à frente no que se refere a problemas e soluções pode ser eficaz nas resoluções das situações que podem surgir. A compreensão da solução dos problemas implica que cada questão pode ser respondida de diversas formas, e assim trazer muitas compensações. Algumas dessas soluções são favorecidas pela tradição, herdada por um conjunto de práticas do ofício do artista que é internalizada ao longo do tempo e que se torna, segundo o autor, parte dos padrões estilísticos.

Para Bordwell (2008), os cineastas pensam seus problemas e soluções também ao longo de linhas rivais, e a estrutura do problema/solução permite que haja a possibilidade de tendências variáveis coexistirem no mesmo período. O modelo de problema/solução apresentado pelo autor nos convida a reconstruir decisões que agentes munidos do poder de autor tomaram e as possíveis repercussões de suas ações para mobilizar forças concretas a favor da estabilidade ou da mudança. Por fim, Bordwell (2013) ressalta que o modelo de problema/solução não tem uma garantia e exatidão de uma mudança generalizada. Porém, é possível que uma solução permaneça por muitos anos, se mantendo regularmente a outras mais complexas.

O campo da atuação do agente pode ser compreendido como uma situação em que certos problemas são colocados, para os quais eles precisam encontrar soluções. Os artistas novos enfrentam um desafio ainda maior, pois para se destacar geralmente precisam inovar, formular suas próprias questões, empreender e tentar apresentar algo de novo diante do que já foi produzido e muitas vezes percebendo um problema que ainda não tinha sido notado.

Segundo Bourdieu (1996), a iniciativa de mudança no campo cabe quase por definição

aos recém-chegados, aos mais jovens e mais desprovidos de capital específico em um espaço onde para existir é necessário se diferenciar e afirmar sua identidade e diferença na busca por reconhecimento. A eles cabe a necessidade de demarcar-se para existir, afirmando sua diferença em relação aos outros no campo. Os recém-chegados ao campo costumam ser os agentes com a ousadia e as disposições necessárias para apresentar tomadas de posição (visíveis nas marcas estilísticas das obras) que se relacionam com uma certa tradição já estabelecida no campo por meio de refutações, sátiras, críticas, oposições ou qualquer outra ordem de ação que levante tensões em relação ao que é considerado de vanguarda no espaço social de produção. Essas novas gerações de artistas e produtores costumam entrar na disputa pelo capital simbólico que está concentrado no subcampo de produção restrita do campo, onde as novas tendências habitualmente se estabelecem a partir do reconhecimento dos pares.

O espaço dos possíveis se apresenta como espaço de possibilidades, mas possibilidades finitas, ponto que é salientado por Bourdieu e Bordwell: quando falam de possibilidades, se referem àquelas que se apresentam para os agentes em determinado período, as que são possíveis de serem realizadas no campo naquele momento. Bordwell (2008) afirma que toda escolha acontece dentro de uma rede de limitações, assim como Bourdieu (1996) ressalta que o que é possível ser realizado no campo vai depender de inúmeros fatores, como o momento histórico, a disposição dos agentes e as potencialidades do campo para receber o que o agente se propõe a realizar. Bordwell (2008) afirma também que fatores sociais e culturais influenciam a obra de arte de inúmeras maneiras, e assuntos e temas surgem de forma direta ou indireta do meio cultural. Segundo o autor, os fatores sociais e culturais podem ser considerados como pré-condições para obras de arte. Se não houvesse o capitalismo, não haveria indústria cinematográfica francesa e, desse modo, importantes artistas franceses não teriam existido. Porém, não foi o capitalismo quem criou os filmes, no mesmo sentido que os diretores, produtores e equipe criaram. Desse modo, o capitalismo seria a pré-condição para a causa. Semelhante a esse pensamento, Bourdieu (1996) fala que devemos considerar a lógica específica do campo enquanto espaço de posições e tomadas de posição atuais e potenciais, no qual é possível compreender a maneira em que as forças externas exercem influência sobre o campo no momento da produção da obra.

Bordwell, assim como Bourdieu, reforça o lugar do analista, e como este se posiciona diante das situações, preocupando-se com o modo como o pesquisador deve proceder e com a consciência que ele precisa ter dos referenciais teóricos dos quais se apropria para interpretar e resolver os problemas que surgem no campo e também para o modo como o agente chega a esses fenômenos. Isso é possível observando as práticas e as obras que estes agentes realizaram e buscando compreender no detalhe os processos e as circunstâncias de trabalho de cada autor, bem como a importância de que esses processos sejam compreendidos.

Female Author: autoria e estilo de Lena Dunham em Girls

Não há nada mais corajoso para mim do que uma pessoa anunciar que sua história merece ser contada, sobretudo se essa pessoa é uma mulher. Por mais que tenhamos trabalhado muito e por mais longe que tenhamos chegado, ainda existem muitas forças que conspiram para dizer às mulheres que nossas preocupações são fúteis, que nossas opiniões não são relevantes, que não dispomos do grau de seriedade necessário para que nossas histórias tenham importância. Que a escrita pessoal feminina não passa de um exercício de vaidade e que nós deveríamos apreciar esse novo mundo para mulheres, sentar e calar a boca (DUNHAM, 2014, p. 17).

Exibida pela HBO, *Girls* retrata a vida de quatro jovens adultas lidando com os desafios de se tornar quem elas acreditam que devem ser, em meio a muitas falhas e más decisões. Ao desenvolver o conceito da série, Dunham afirma que buscou trazer as experiências dela e de outras amigas mulheres que ela acreditava ainda não ter visto na ficção seriada televisiva dos

Estados Unidos, pelo menos não em uma forma em que ela conseguia se identificar. O fato de ter conseguido se estabelecer como uma produtora audiovisual prodigiosa ainda com pouca idade pode ser um elemento a favor de Dunham na construção ficcional de uma geração que, como ela mesma afirma, foi criada com a expectativa de um futuro promissor, mas que termina a faculdade e chega a um mercado de trabalho em recessão. “*Esses jovens sentem que eles merecem algo que o mundo não está dando para eles*” (GIRLS..., 2013a), afirma a criadora. Trata-se, evidentemente, de uma fração privilegiada dessa geração que vivenciou a adolescência e o início da vida adulta nos anos 2000 e 2010, o que, mais uma vez, remete à experiência de vida da própria Lena Dunham, criada no meio artístico de Nova York. Para além da questão profissional, o lado emocional e afetivo das personagens tem papel central na série.

Ao falar sobre a necessidade de se contar as próprias histórias e sobre a importância de lutar para dar voz a autoras mulheres, frequentemente ignoradas ou preteridas em seus meios sociais, Dunham coloca em destaque as próprias experiências, demarcadas ao longo de suas obras.

[...] eu quero contar minhas histórias, e mais do que isso, *preciso* fazê-lo para manter minha sanidade mental: histórias sobre o despertar para o meu corpo feminino adulto e sobre sentir nojo e pavor. Sobre ter minha bunda apalpada num estágio, precisar provar meu valor numa reunião cheia de cinquentões e ir a um evento de gala com o antissocial mais ranzinza que já se viu. Sobre me permitir ser tratada pelos homens de formas que eu sabia que eram erradas. Histórias sobre minha mãe, minha avó, sobre o primeiro cara que amei e que virou semigay e sobre a primeira garota que amei e que virou minha inimiga (DUNHAM, 2014, p. 17-18).

Esse ímpeto de autoescrutínio para a criação de narrativas ficcionais é uma das marcas autorais de Lena, e dedicamos os itens a seguir à identificação da forma como esse processo se expressa nas escolhas do estilo audiovisual e de um certo modo de abordar os temas na série *Girls*.

Corpo e sexualidade

Um dos modos como a autoria de Lena Dunham se expressa é por meio da forma em que coloca os corpos, especialmente o dela própria, em cena. O corpo da autora é posicionado e utilizado de maneira estética e política na série *Girls*: a exibição do corpo nu é frequentemente utilizada sem propósitos sensuais, em situações corriqueiras e/ou com a intenção de criar um efeito de naturalidade da forma como Hannah lida com seus atributos físicos.

O corpo de Hannah é frequentemente mostrado ao longo dos episódios quase sempre com pouca maquiagem no rosto e sem retoques no corpo; segundo Dunham, é uma escolha para mostrar sua personagem de forma “real”. Longe de tentar expressar figuras delineadas e idealizadas, mais próximas do padrão de beleza predominante na sociedade, Dunham explora as imperfeições de suas personagens, principalmente de Hannah, por meio da exposição completa de seus atributos físicos. Esse traço já estava presente nas obras anteriores da autora, e em *Girls* essa tendência se exacerba.

Segundo Palazzo (2013), existem características culturais ocidentais que definem um corpo feminino a ser desejado, dentro de um padrão de corpo jovem, rosto harmonioso, seios e quadris em proporção ideal. Nesse sentido, o corpo de Hannah transgredir por não se preocupar em preencher os requisitos dos paradigmas da sociedade. A nudez dela representa as mulheres cujos corpos não se encaixam nos requisitos de beleza ideal padronizada. Ainda de acordo com Palazzo (2013), para ser possível repensar a nudez feminina representada no espaço da televisão, é necessário reconstruir conceitos e recriar estruturas de pensamento, compreendendo que a representação do corpo feminino depende de fatores como a reconstrução de valores e sentidos sob a perspectiva de gênero. Desse modo, mostrar a nudez como algo que faz parte das práticas humanas e da sexualidade implica deixar para trás a ideia de corpos

idealizados e normatizados por paradigmas patriarcais, dando espaço para desconstruir uma cultura opressora que coloca o corpo feminino objetificado e disponível apenas para o agrado do olhar masculino.

Podemos associar essa escolha estética de mostrar o corpo que não busca uma perfeição hollywoodiana clássica às produções anteriores de Lena Dunham no estilo *mumblecore*, e tal concepção “natural” é levada para a série e principalmente para a personagem Hannah. Um aspecto a ser destacado na transição de Dunham entre a feitura de obras independentes e de baixo orçamento, associadas ao estilo *mumblecore*, e a produção de *Girls* no canal premium HBO é a atualização em termos de qualidade estética da imagem de seus produtos audiovisuais. Com um orçamento mais robusto e um certo padrão de qualidade estabelecido pela HBO no campo das séries estadunidenses, os elementos visualmente mais “pobres” do *mumblecore* foram deixados de lado, e a ideia de desnudamento das inseguranças e das falhas de uma juventude ainda sem um caminho definido se mantém pela construção imagética de situações por vezes constrangedoras e humilhantes em que os personagens se encontram.

É interessante notar que a nudez não é automaticamente associada com relações sexuais na série (embora essas cenas sejam muito exploradas, já que as personagens mostram seus corpos em diversos contextos diferentes, inclusive em atividades corriqueiras como na banheira ou sentadas no vaso sanitário. “Sempre me interessei pela nudez, de uma forma que eu descreveria como mais sociológica do que sexual. Quem deveria estar nu, e por quê?” (DUNHAM, 2014, p. 127).

No caso de Hannah, particularmente, a exibição do corpo de Lena busca um efeito de naturalização da figura feminina, apresentada de formas que não buscam destacar sensualidade, mas sim retratar uma jovem e seu corpo da forma como ele é, inclusive em suas imperfeições.

De acordo com Dunham (2014), a forma de sua mãe, a fotógrafa Laurie Simmons, lidar com a naturalidade da própria nudez em autorretratos registrados e revelados em filmes fotográficos desde antes do nascimento de Lena, na década de 1970, ajudou a estabelecer o quadro de referência dela mesma, enquanto autora: “[Minha mãe] sentia que, ao documentar o próprio corpo, preservava a sua história. Linda. Nua. Imperfeita. Sua experiência privada abriu caminho para a minha versão pública” (2014, p. 129).

Para além da exposição do corpo por meio da nudez, Dunham também explora a caracterização física de sua personagem sem o uso excessivo de recursos estéticos que favoreçam sua imagem, como maquiagem, figurino e penteado. O figurino ajuda a demarcar as especificidades e possibilidades narrativas da história; segundo Bordwell e Thompson (2013), ele pode ser utilizado para funções causais e motivacionais na narrativa. Ao longo da série, Hannah é mostrada na maioria do tempo de cabelos desgrenhados, rosto com aspecto natural e roupas que nem sempre favorecem seu corpo. Na faixa de comentário em áudio do episódio *The Return* (t01e06²), Lena e o produtor Judd Apatow (ambos roteiristas do episódio) discutem a constituição estética de Hannah e destacam como a ausência de uma aparência bem composta é um indício da própria desordem e turbulência interna da personagem, mostrada como alguém incapaz de ter controle sobre a própria vida – e sobre o próprio corpo (*GIRLS...*, 2013a). Esses traços acompanham Hannah até o fim da série.

Um outro aspecto a ser observado na apresentação do corpo de Lena em *Girls* está relacionado aos efeitos físicos da ansiedade agravada de Hannah, aspecto elaborado na série a partir, mais uma vez, da própria experiência de Dunham com Transtorno Obsessivo-Compulsivo (TOC) e depressão (MULLER, 2017). A doença emerge na narrativa durante a segunda temporada, quando Lena consegue fechar um contrato para escrever um e-book. No episódio *It's Back* (t02e08), é revelado que Hannah sofre de TOC e deixou de tomar sua medicação para se sentir inspirada a escrever. Nos dois segmentos seguintes, a ansiedade e o estresse crescentes em função da cobrança para cumprir prazos, além do afastamento do ex-namorado Adam e da amiga Marnie, fazem com que Hannah descenda em uma espiral de comportamentos cada vez mais prejudiciais para sua saúde – entre os sintomas, está a necessidade de repetir certas

2 Este código é utilizado ao longo do artigo para fazer referência à temporada (“t”) e ao número do episódio (“e”) do segmento mencionado.

ações oito vezes.

No que se refere à sensualidade da personagem, mesmo quando o objetivo de Hannah na narrativa é ser sensual, o modo como a personagem procura se apresentar como sexy é posto em cena com toques de humor, acentuando a característica desajeitada da protagonista.

Ao ser questionada a respeito das cenas de sexo e exposição do corpo mostrado de forma pouco atraente, Dunham afirma que seu objetivo na série (e em suas obras no geral) é buscar apresentar relacionamentos humanos de maneira que ela acredita estar aproximada da realidade, ou ao menos de modo próximo a como ela vivencia a realidade. A autora relata alguns detalhes de como estabeleceu essa relação com o uso do corpo e do sexo em cena desde sua primeira experiência com um longa-metragem, em *Creative Nonfiction*:

Fico nua na televisão. Muito. Começou na faculdade. Influenciada por atores que personificavam o espírito do desespero sexual que eu tentava cultivar, me inseri no elenco. [...] Meu corpo era só uma ferramenta para contar uma história. Nem era eu, mas um manequim vestindo calcinhas do tempo da vovó que eu tinha empregado cuidadosamente. Não parecia elegante, bonita ou habilidosa. Era o sexo como eu conhecia (DUNHAM, 2014, p. 126).

Ao longo da série, assim como nos extras das coleções em DVD e nos comentários de Lena Dunham é possível observar a autonomia da criadora a respeito do modo como pensa e busca colocar em cena a sexualidade de sua personagem, muito próximo do sexo que ela conhece e vivencia, mas que ela não reconhecia na ficção seriada televisiva. Esse aspecto se aproxima das narrativas do *mumblecore*, onde as relações entre jovens e as suas impossibilidades e constrangimentos refletem no modo como os corpos dos personagens se comportam diante da câmera.

A construção das relações sexuais de Hannah em sua maioria enquadra tais experiências pelo viés do desconforto e do embaraço – a protagonista dificilmente é representada tendo em vista efeitos voyeurísticos na audiência. Em *Girls*, o sexo não é posto em cena por si só, e menos ainda para a apreciação prazerosa, pelo contrário. Ao falar sobre o corpo feminino em *Girls*, Palazzo (2013) afirma que, na perspectiva de que gênero produz significado a partir do corpo físico, o discurso televisivo em torno do sexo pode ser visto como marcador identitário. A distribuição de imagens e discursos acerca do sexo gera corpos sexuais que produzem diferenças, pontos de oposição e padrões de vivências e subjetividades.

A abordagem do sexo representado por Lena às vezes aparenta ser fria e impessoal, um reflexo do distanciamento emocional dos personagens que estão vivenciando a relação sexual. As relações amorosas e sexuais conflitantes e as questões emocionais dos personagens são elementos importantes da construção do *mumblecore*. Tal traço é evidente na relação de Hannah com o namorado Adam, especialmente durante a primeira temporada.

As cenas de sexo são desajeitadas, e a construção do envolvimento sexual entre os personagens, longe de apelar ao prazer voyeurístico de quem está assistindo à interação, mostra situações inusitadas e muitas vezes desconfortáveis, algo que também é característico nas obras do *mumblecore*.

Relações de amizade

Segundo Lena Dunham, as relações românticas têm menos peso em *Girls* do que as de amizade: na faixa de comentário em áudio do episódio piloto, a autora afirma que o verdadeiro romance da série é a relação entre Hannah e sua melhor amiga, Marnie, o que coloca as relações de amizade como aspecto central da obra. O tópico da amizade representa mais uma forma como *Girls* se aproxima do estilo *mumblecore*, onde as produções são marcadas por relações pessoais e pelas deficiências emocionais dos personagens nestas interações. É a partir dessa característica que se constroem as relações de amizade na série. Tal aspecto talvez seja a construção narrativa mais significativa do *mumblecore*, e se estabelece já na premissa

de Dunham para *Girls*.

As três principais amigas de Hannah na série são as personagens Marnie, Jessa e Shoshanna. A melhor amiga e colega de apartamento Marnie Michaels é a principal referência de apoio para Hannah. Ela é a amiga que empresta dinheiro, marca suas consultas médicas e fornece boa parte da mobília do apartamento onde as jovens moram – segundo Jessa, Marnie maternaliza a amiga. Hannah e Marnie estudaram juntas na Oberlin College, em Ohio, e decidiram dividir um apartamento em Nova York após a formatura. Marnie tem uma personalidade controladora e rígida, aspecto que se manifesta também na relação entre as amigas. A personagem é baseada na melhor amiga de faculdade de Lena, Audrey Gelman – a qual participou de projetos anteriores da diretora e roteirista. A obsessão com a carreira profissional e o envolvimento com um artista pretencioso, representado na série pelo personagem Booth Jonathan, são algumas das experiências que Dunham adaptou para a construção ficcional de Marnie. Gelman foi convidada por Lena para participar de *Girls*, mas recusou o papel em função do redirecionamento de sua carreira para o meio político. Ainda assim, a atriz participa de um arco de episódios entre o fim da primeira e início da segunda temporada como Audrey, nova namorada do ex de Marnie, Charlie. Mesmo sendo baseada em uma amizade pessoal de Lena, a construção de Hannah e de Marnie não é sem conflitos. As personagens discutem com frequência e estão sempre projetando um ideal de amizade uma na outra, o qual não acreditam que a outra cumpre. Discussões sobre quem é a melhor amiga para quem são comuns entre as personagens.

Na segunda temporada, Marnie está morando com Shoshanna depois de ter saído do apartamento que dividia com Hannah, e as amigas pouco participam da vida uma da outra. Elas brigam quando a protagonista descobre que Marnie transou (de forma malsucedida) com o ex-namorado da faculdade de Hannah, Elijah (o qual agora mora com Hannah e recentemente se assumiu gay). Orgulhosas, elas fingem estar bem ao longo dos episódios seguintes para não assumir que precisam da presença e do apoio uma da outra. No episódio final da segunda temporada, *Together* (t02e10), Marnie procura Hannah no apartamento que dividiam, mas Hannah se esconde atrás da cama para não ser vista na situação em que está – sofrendo com a crise de Transtorno Obsessivo-Compulsivo. Marnie não encontra a amiga, mas vê o computador de Hannah aberto em cima da cama, onde está escrito “*uma amizade entre duas garotas da faculdade é maior e mais dramática que qualquer romance...*”. “Dramática” é uma definição adequada para a relação entre Hannah e Marnie. A importância de Marnie para Hannah é evidente até os últimos momentos da série: a personagem é a única amiga retratada ao lado de Hannah no episódio final de *Girls*.

Com Jessa, Hannah possui uma relação de mais cumplicidade e menos conflito do que com Marnie – ainda que os desentendimentos estejam presentes ao longo da série. Jessa estudou na Oberlin com Hannah, Marnie e Elijah, mas largou a faculdade depois de sete meses para ir à reabilitação. Depois disso, viajou pelo mundo e voltou para Nova York após achar que estava grávida e precisar do apoio das amigas. Jessa e Hannah têm uma relação de muito afeto e intimidade, e diferentemente da relação com Marnie, ambas se tratam com mais aceitação: as duas sabem que são falhas e respeitam uma a outra. Trata-se de uma relação com pouco julgamento, pois elas consideram que estão fazendo o melhor, mesmo que o melhor de cada uma aparente ser muito pouco. A personagem é interpretada e inspirada na própria Jemima Kirke, amiga de infância de Lena Dunham. Jemima, assim como Jessa, é também britânica, já esteve na reabilitação e passou por um aborto. Ao longo da série, a relação dela com Hannah é marcada pela dificuldade de Jessa em lidar com suas próprias questões, o que reflete nas interações dela com as amigas, principalmente com Hannah e com a prima Shoshanna. Hannah gosta muito de Jessa e tem grande admiração pelo que entende como coragem da amiga, mas que se trata, na verdade, de um comportamento impulsivo e irresponsável.

A relação entre as amigas é abalada quando Jessa começa a evitar Hannah devido a seu envolvimento com Adam durante a quinta temporada. Hannah eventualmente descobre o romance, mas, ao invés de brigar com a amiga e o ex-namorado, ela tem uma reação aparentemente madura, enviando inclusive cestas de frutas para eles. Hannah canaliza a situação entre elas em um texto sobre como perdeu a melhor amiga para o ex-namorado, o qual tem

boas repercussões em um encontro para escritores e rende um artigo publicado no jornal The New York Times.

O penúltimo episódio da série (t06e09, *Goodbye Tour*) é marcado pela reconciliação emocionada das duas, que decidem começar do zero depois de pedir desculpas por tudo que fizeram uma com a outra.

A quarta personagem do quarteto principal, Shoshanna Shapiro, não fazia parte da história central da série no primeiro roteiro escrito por Lena Dunham para o episódio piloto. No entanto, Dunham e os produtores de *Girls* ficaram encantados por Zosia Mamet em seu teste para o papel de prima de Jessa e moldaram a história para acomodar a personagem. Além do vínculo familiar com Jessa, Shoshanna não tem laços profundos de amizade com as outras personagens, apesar de manterem um certo convívio social. O fato de não ser explicitamente inspirada em alguma figura próxima de Lena Dunham pode ter contribuído para essa construção, já que Shoshanna mantém uma jornada bastante singular ao longo da série.

A dinâmica conflituosa e por vezes tóxica da amizade de Hannah com Marnie, Jessa e Shoshanna é exposta em um diálogo do penúltimo episódio de *Girls*. Quando Hannah vai à casa de Shoshanna pedir conselho sobre a possível mudança para o interior (depois de ser ignorada por Marnie o dia inteiro), ela fica chocada ao descobrir que chegou no meio da festa de noivado da jovem, para a qual não foi convidada. Marnie, Jessa e Elijah estão lá, o que apenas piora a indignação de Hannah. Diante do desconforto da situação, Marnie convoca uma reunião das amigas no banheiro, onde Shoshanna compartilha seus sentimentos e a sua escolha se de distanciar da dinâmica cansativa da relação entre as amigas. Ainda assim, as amigas encontram um sentimento de aceitação quando dançam juntas uma última vez. Afinal, como afirmam Hannah e Jessa, elas estavam apenas tentando o melhor que elas podiam.

Considerações Finais

Os traços da trajetória autoral de Dunham ecoam com intensidade em *Girls*. A exposição naturalista de seu corpo, seja em situações sexuais ou não, está presente desde seus primeiros trabalhos e a exposição de sua figura física fora dos padrões convencionais de beleza pontua todas as suas obras. As conflituosas relações de amor e de amizade entre pessoas profundamente imperfeitas e incapazes de superar suas próprias inseguranças e limitações emocionais são marcantes nos longos trabalhos anteriores de Dunham e embalam a trajetória de Hannah e de suas amigas ao longo de todas as temporadas de *Girls*.

Ao analisar a série, nota-se que a autoria de Dunham se mostra evidente na maneira como ela coloca o próprio corpo em cena, por meio de uma nudez que não procura incitar o prazer voyeurístico dos espectadores ou corresponder a padrões socialmente estabelecidos de beleza feminina, mas sim apresentar uma figura corporal mostrada em sua naturalidade, mesmo em situações corriqueiras ou surpreendentes e constrangedoras, com qualidades e imperfeições em suas plenitudes. Dunham também demonstra sua voz autoral no modo como constrói relações sexuais, amorosas e de amizade entre personagens ainda imaturos, confusos com seus desejos e expectativas e lutando para estabelecer ligações significativas apesar de suas falhas e erros. Ao falar sobre *Girls*, Nussbaum (2012) destaca a compaixão da série com a necessidade de se cometer erros, especialmente na faixa etária representada pelas personagens da obra, e esse traço está presente no desenrolar muitas vezes turbulento das relações pessoais de Hannah. Dunham também trata das incertezas e da inadequação profissional de jovens de uma geração privilegiada, recém formados em um contexto de economia em recessão, os quais acumulam uma boa formação acadêmica (especialmente no campo das artes, frequentemente retratado pela autora em suas obras), mas que não têm clareza sobre suas reais habilidades. Com uma ideia pouco acurada da realidade no mercado de trabalho e da “vida adulta”, Hannah ainda sofre para entender que ela realmente precisa de disciplina e esforço para se tornar quem quer ser – uma escritora. Firme em sua crença de que tem direito ao reconhecimento e aos capitais que ainda não conquistou, Hannah é um compossível ficcional menos autoconsciente de Lena Dunham e que não dispõe da disposição e do ímpeto criativo de sua autora – e é, portanto, marcada por sua própria indeterminação.

Tendo em vista a trajetória de Lena Dunham, tanto em sua formação pessoal quanto em sua atuação profissional, especialmente nos espaços do cinema independente e do campo das séries televisivas dos Estados Unidos, podemos afirmar que Lena Dunham é um exemplar significativo de sua geração, uma “filha de sua época” que mergulha em sua própria vivência e em seus próprios desafios e inquietações pessoais no que diz respeito a relações de amor, sexo e amizade para realizar obras de diversos formatos e produtos audiovisuais. O capital simbólico conquistado no campo cinematográfico do cinema independente, associado a uma capacidade de expressar marcas autorais de uma voz singular entre jovens produtores e roteiristas, permitiu que Lena explorasse tópicos controversos e abordagens pouco usuais entre as séries televisivas estadunidenses no que se refere à construção do corpo, da sexualidade e das relações afetivas de suas personagens.

Referências

ANDRADE, F. Geração em mosaico. In: **MUMBLECORE**: a estética do ‘faça você mesmo’. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Cine Olido, Centro Cultural da Juventude, 2011.

ANEAS, T. G. **Estilo e autoria no campo do filme publicitário**: os casos de ‘Cachorro-Peixe’ e ‘Últimos Desejos da Kombi’, da AlmapBBDO. 2016. 383f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2016.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.

BIANCHINI, M. S. **A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de *Arrested Development***. 2018. 219f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2018.

BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, D. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COVERING, A. V. What I meant to say. **Filmmaker Magazine**. New York, 2007. Disponível em: <http://filmmakermagazine.com/archives/issues/spring2007/features/mumblecore.php>. Acesso em: 28 out. 2020.

DUNHAM, L. **Não sou uma dessas**: uma garota conta tudo que “aprendeu”. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.

GALVÃO, E. M. C. V. **O efeito choque e os problemas de afetação do espectador no cinema de Lars Von Trier**. 2015. 298f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2015.

GIRLS. A primeira temporada completa. Criado por: Lena Dunham. Produtores executivos: Judd Apatow, Jenni Konner, Lena Dunham. [s. l.]: Home Box Office Inc, 2013a. 2 DVDs (288 minutos).
GIRLS. A segunda temporada completa. Criado por: Lena Dunham. Produtores executivos: Judd

Apatow, Jenni Konner, Lena Dunham. [s. l.]: Home Box Office Inc, 2013b. 2 DVDs (289 minutos). **GIRLS**. A terceira temporada completa. Criado por: Lena Dunham. Produtores executivos: Judd Apatow, Jenni Konner, Lena Dunham. [s. l.]: Home Box Office Inc, 2014. 2 DVDs (340 minutos). GOMBRICH, E. H. **Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation**. London: Phaidon Press, 1984.

HESMONDHALGH, D. Bourdieu, the media and cultural production. **Media, Culture & Society**, vol. 28, n. 2, p. 211-231, 2006.

JOHNSTON, N. Teorizando o som 'ruim': o que põe o *mumble* no *mumblecore*? **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, vol. 5, n. 1, jan-jun, 2016.

KORESKY, M. What makes her tick? **Reverse Shot**. [s. l.], 2010. Disponível em: http://reverseshot.org/reviews/entry/781/exploding_girl. Acesso em: 28 out. 2020.

MULLER, R. T. Lena Dunham's representations of mental illness. **Psychology Today**. New York, 2017. Disponível em: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/talking-about-trauma/201703/lena-dunhams-representations-mental-illness>. Acesso em: 28 out. 2020.

NEPOMUCENO, T. Mumblecore ou slackettes: o cinema independente do século XXI. **Tag Cultural**. [s. l.], 2014. Disponível em: http://tagcultural.com.br/_new/mumblecore-ou-slackettes-o-cinema-independente-do-seculo-xxl/. Acesso em: 01 fev. 2018.

NUSSBAUM, E. It's different for 'Girls'. **New York Magazine**. New York, 2012. Disponível em: <https://nymag.com/arts/tv/features/girls-lena-dunham-2012-4/>. Acesso em: 28 out. 2020.

PALAZZO, D. V. O corpo feminino na série *Girls*. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10, 2013, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2013. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1381784042_ARQUIVO_O_CORPO_FEMININO_NA_SERIE_DE_TV_GIRLS.pdf. Acesso em: 28 out. 2020.

SCALDAFERRI, D. M. **Estratégias de confecção da imagem e da montagem, do Palace II às Cidades de Deus e dos Homens: questões de estilo e autoria**. 2014. 476 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2014.

SOUZA, B. *Not that kind of girl*: autoria e estilo de Lena Dunham em *Girls*. 2018. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2018.

SOUZA, M. C. J. Reconhecimento e consagração: premissas para análise da autoria das telenovelas. In: GOMES, I.; SOUZA, M. C. J. (org.). **Media e cultura**. Salvador: EDUFBA, 2003.

SOUZA, M. C. J. Analisando a autoria das telenovelas. In: JACOB, M. C. J. (org.). **Analisando telenovelas**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004a.

SOUZA, M. C. J. **Telenovela e representação social**: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela *Renascença*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004b.

SOUZA, M. C. J. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. In: SOUZA, M. C. J.; BARRETO, R. R. **Bourdieu e os estudos de mídia**: campo, trajetória e autoria. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 13-40.

Recebido em 7 de agosto
Aceito em 27 de agosto