

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 14, Número 1, jan-abr de 2020
Submetido em: 17/11/2019
Aprovado em: 11/02/2020

Leslie e Ofelia, meninas que ousam sair do quarto: espaço, feminilidade e corpo em *Ponte para Terabítia* e *O labirinto do fauno*¹

*Leslie and Ofelia, girls who dare to walk out of the bedroom: space, femininity and the body in *Bridge to Terabithia* and *Pan's Labyrinth**

Karina GOMES BARBOSA²

Resumo

Este artigo investiga os modos pelos quais a tecnologia de gênero do cinema opera em produtos culturais que veiculam representações de meninas desafiadoras das narrativas da contenção patriarcal e de feminilidade hegemônica. Para tanto, parte de uma análise cultural crítica de inflexão feminista das protagonistas dos filmes *Ponte para Terabítia* e *O labirinto do fauno*, Leslie e Ofelia, respectivamente, cotejando os estudos feministas de inflexão culturalista, sobretudo, assim como teorias do cinema. O trabalho busca refletir acerca de representações cinematográficas que articulam o ser-menina com uma temporalidade, mas também com os espaços percorridos pelas personagens. Em ambos os filmes, o dispositivo pedagógico cinematográfico oferece lições para esses corpos que ousam ocupar espaços que não lhes pertencem.

Palavras-chave: Meninas. Espaço. Corpo. Feminilidade. Cinema.

Abstract

This article investigate the ways in which technology of gender operates in cultural products that convey representations of girls who challenge the narratives of patriarchal restraint and hegemonic femininity. In order to achieve this, we employ a feminist critical cultural analysis of the protagonists of the films *Bridge to Terabithia* and *Pan's Labyrinth*, Leslie and Ofelia, respectively, using the feminist studies of culturalist inflection, as well as cinema theories. I aim to reflect on cinematic representations that articulate girlhood with a sense of temporality, but also with the spaces covered by the characters, also trying to understand how these bodies occupy such spaces. In both movies, the cinematic

¹ Este artigo se origina do projeto de pesquisa “Quem é essa menina?”, parcialmente financiado com recursos da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). O projeto investiga representações, afetos e narrativas de meninas no audiovisual contemporâneo.

² Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Temporalidades da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Imagem e Som pela UnB. E-mail: karina.barbosa@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1860-3622.

pedagogical device offers lessons for these bodies that dare to occupy spaces that do not belong to them.

Keywords: Girls. Space. Body. Femininity. Cinema.

Prólogo

Convido Cecilia, minha filha de sete anos, para assistir comigo a Ponte para Terabítia. “Você vai estudar esse filme, mamãe?”

As meninas

No tortuoso caminho para tornar-se mulher (cis)³, há uma menina. Essa figura, categoria social extremamente contingente, limiar e difusa, tem sido abordada e dissecada por diversos campos do conhecimento, como a medicina, a psicanálise e a educação, desde que a infância emergiu como construção social (primeiramente como infância masculina e, possivelmente desde a psicanálise, também como infância feminina), uma etapa da vida distinta da vida adulta, povoada por sujeitos demandantes de proteção, cuidado e domesticação, mas ao mesmo tempo, ou sob ponto de vista distinto, seres de direitos, protocidadãos com demanda de tutela. Ao lado disso, a menina vem sendo representada pela cultura, da pintura à escultura, passando pela fotografia, pela literatura e pelo audiovisual. A cultura ocidental produz uma infinidade de sentidos sobre a menina e sobre o ser-menina. Nos estudos feministas, em geral, a menina costuma ser pensada como potência da mulher; como porvir; como algo a ser superado; pensa-se a menina/na menina apenas em relação ao sujeito que ela pode-vir-a-ser, pode tornar-se. As meninas são, assim, uma temporalidade subalterna dos sujeitos femininos⁴ nos estudos de gênero. Faz pouco mais de duas décadas que os *girlhood studies*⁵ vêm se debruçando, especialmente no ambiente anglo-saxão, sobre o assunto, com inflexão culturalista e

³ As dificuldades e experiências no caminho de uma mulher trans, por exemplo, possivelmente são distintas e envolvem interseções de transfobia, entre outras opressões.

⁴ Ao lado da velhice, ainda que nas últimas décadas a velhice feminina esteja emergindo como objeto de estudo de maneira mais consistente.

⁵ Trata-se de um corpo de estudos em torno das meninas ou garotas, estabelecido por volta do final da década de 1980, tendo entre pesquisadoras expoentes Angela McRobbie (1991), Claudia Mitchell (2016) e Lyn Mikel Brown (2008). Desde 2008, o periódico acadêmico interdisciplinar *Girlhood studies: an interdisciplinary journal* reúne as discussões do campo.

multidisciplinar, voltando sua abordagem sobretudo à adolescência feminina. Uma das premissas dos *girlhood studies* é situar historicamente as meninas e garotas. “Para os primeiros vislumbres da infância e da adolescência femininas na modernidade, precisamos pensar sobre a rede de instituições e discursos públicos e populares que separaram as meninas e garotas como um grupo nos termos geracionais e de gênero que reconhecemos hoje”⁶, percebendo que tanto a ideia da menina/garota⁷ quanto sua cultura e seu estudo emergem de maneira conjunta como discursos na vida moderna, conforme explica Catherine Driscoll (2008, p. 14). O campo articula infância e estudos feministas, com esses sujeitos em primeiro plano em relação à vida adulta e às vidas das mulheres, em consonância com discursos contemporâneos de relevo como os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU). Leva também em conta interseccionalidades de raça, etnia, sexualidade, entre outras. Não à toa, recentemente os *black girlhood studies* vêm ganhando corpo, bem como reflexões sobre infâncias e adolescências femininas fora do Norte Global, em pesquisas que enfocam as especificidades do ser-menina no Sul Global.

No campo da comunicação, tem havido pouco interesse sobre a menina, apesar da proliferação incessante de discursos acerca da menina e para ela, na mídia (não necessariamente os mesmos discursos): revistas, telenovelas, desenhos animados, filmes, músicas, livros, aplicativos; sem contar a imensa indústria do consumo e da publicidade engendrada em torno desses e de outros produtos como brinquedos, maquiagem, beleza, higiene e vestuário. Vinculada à ideia de menina (ou de *certa* ideia de menina) circula uma série de discursos, bem como uma rede de consumo e sociabilidades economicamente relevantes. Driscoll (2008, p. 15) comenta sobre uma rede de interpretações culturais de ideais populares que circulam por meio da arte, do comentário social e da cultura popular. Na mesma linha, Lyn Mikel Brown (2008, p. 7) argumenta

⁶ Tradução livre de: “For the first glimpses of modern girlhood we need to think about the web of institutions and public and popular discourses that separated girls as a group in the generational and gendered terms we recognize today”.

⁷ Como o vocábulo *girl*, em inglês, tem em português o duplo significado de menina e garota, incorporo ambos à tradução quando me refiro a *girl*. O vocábulo *girlhood* não tem tradução literal óbvia, podendo significar tanto mocidade, quanto infância feminina, adolescência feminina ou meninice, visto que em inglês *girl* é capaz de incorporar tanto o sujeito feminino criança quanto adolescente. Por isso, opto por utilizar, em alguns trechos, *ser-menina* para me referir à *girlhood*.

que qualquer esforço em relação às meninas precisa levar em conta o universo fragmentado e dinâmico da cultura popular e as “maneiras astutas pelas quais formata os desejos das meninas por amor, felicidade, visibilidade e poder”⁸. Contemporaneamente, a menina é enunciada como discurso, ao passo que esses mesmos discursos e essas representações se endereçam às meninas (a nem todas, certamente, pois os enunciados promovem apagamentos e exclusões, interseccionados por opressões de raça, classe, etnia, sexualidade) a fim de ensiná-las e incentivá-las (coagi-las?) a consumirem tais discursos e produtos relacionados a determinadas sociabilidades, partícipes em culturas infantis gendradas midiaticizadas e fortemente consumistas – não à toa, classificadas por Joe Kincheloe e Shirley Steinberg (2001) como culturas infantis do consumo. Nesse contexto, está a cultura de meninas, que é compreendida como um campo de representações conformado por uma série de poderes, que constituem uma gama variada de experiências femininas, nas quais as meninas têm poder (DRISCOLL, 2008, p. 23). O ser-menina, para Angela McRobbie (1991, p. 16), é articulado em e por meio de uma série de instituições e formas culturais, como escola, família e a mídia.

Ao associar menina e infância, estou dialogando com o imaginário hegemônico que vincula a ideia de menina à inocência, virgindade, pureza, brincadeira – ainda que esse conjunto não conforme as únicas imagens sobre as meninas, como muitas representações culturais deixam claro⁹. E tal diálogo não é isento de tensões. A rede de saberes-poderes que atua sobre/acerca da menina age sobre esses corpos muito cedo. Para a medicina, por exemplo, ainda um feto, a menina é enunciada a partir de um ultrassom em que o médico, frequentemente, a descreve em cor de rosa. Ao longo da vida, o corpo continua um dos signos mais fortes do que é ser-menina, e transformações corporais demarcam as fronteiras dessa experiência: a menarca, o crescimento das mamas e a

⁸ Tradução livre de: “the clever ways it shapes girls’ desire for love, happiness, visibility and power”.

⁹ Como as interseções de raça e etnia também deixam claro, enquanto as imagens angelicais são oferecidas prioritariamente às meninas brancas, as “outras” – latinas, negras, pobres, indígenas, trans – são meninas a serem protegidas, corrigidas e salvas pelas garotas poderosas anglo-saxãs (FRASER, 2013).

pubescência costumam delimitar o fim da infância e o início da adolescência¹⁰. Deixar de ser menina é iniciar o percurso de disponibilidade do corpo feminino para o homem¹¹ – logo, para o casamento heteronormativo – e, em seguida, para a maternidade – para a reprodução da força de trabalho, por fim (FEDERICI, 2017). Além dos saberes médico-biológicos, e conectada a eles, uma série de delimitações jurídico-institucionais atua sobre a menina. Para as leis brasileiras e organismos internacionais como a Unesco, a infância vai até os 11 anos e a adolescência se inicia aos 12¹². Nesse sentido, o imaginário de menina está inevitavelmente conectado também a um tempo, a uma etapa da vida. A ideia de ciclo, de geração, ajuda a determinar a cultura das meninas, delimitando-a – mas não é capaz de dar conta dela. Ao me voltar para a cultura das meninas, penso, em conformidade com Driscoll (2008, p. 16), em performances de um gênero¹³ que produzem as identidades da “menina”, ou “um conjunto de gêneros e das práticas de distinção e negociação entre eles”¹⁴, que produzem modos de ser uma menina por meio de uma série de tecnologias de gênero (LAURETIS, 1994), prioritariamente voltados a construir performances de feminilidade. Na visão de Lauren Berlant (2008), a feminilidade tem a ver com um conjunto de práticas discursivas e formações estéticas de expectativas afetivas, que se repetem ou operam com pequenas variações que, não obstante, mantêm conexão e inteligibilidade, permitindo seu reconhecimento como um gênero do discurso. De acordo com Jessica Lauretree Willis (2009), a agência das meninas não pode ser completamente compreendida fora de sua relação com discursos amplos como a feminilidade. Ao mesmo tempo, diz, as ideias acerca da feminilidade estão em interseção com discursos sobre raça, classe, sexualidade, nacionalidade, religião, cidadania,

¹⁰ Mesmo continuando como um evento marcante (LOURO, 2000), essa demarcação corporal do fim da infância feminina tem perdido contornos progressivamente, à medida que a menarca chega cada vez mais cedo. A menstruação hoje começa, em muitos casos, por volta dos 9 anos. Assim, o sangue, que já foi um signo biológico preciso do fim da infância feminina, não pode mais ser considerado sozinho como tal, mas atua em conjunto com uma série de marcas corporais que podem incluir o aumento da estatura, as mudanças hormonais, o surgimento de acne ou o alargamento dos quadris.

¹¹ Com a ressalva de que em muitos países, incluindo o Brasil, o casamento infantil ainda é uma prática recorrente, ou seja, o corpo da menina já é posto à disposição do patriarcado.

¹² A Unesco tem trabalhado com a nomenclatura de primeira infância para crianças de 0 a 6 anos; adolescência entre 12 e 14 anos e jovens de 15 aos 17 anos (ainda que a adolescência siga entre 11 e 17 anos). Essa subdivisão opera especialmente na esfera de políticas públicas direcionadas e indicadores voltados a cada faixa etária.

¹³ *Genre*, em lugar de *gender*.

¹⁴ Tradução livre de: “a set of genres and the practices of distinguishing and negotiating between them”.

geografia. Assim, meninas agem no escopo das estruturas constrangidas que moldam suas existências cotidianas, e “negociam discursos de feminilidade enquanto tomam decisões sobre como interagir com os outros no mundo social”. (WILLIS, 2009, p. 97). O cinema é uma dessas estruturas, tecnologia de gênero que ao mesmo tempo produz imaginários sobre as meninas e normas disciplinares para as meninas, tanto diegeticamente quanto a partir dos atos culturais e de consumo associados a ele, como produtos licenciados, *spin-offs*, sequências, animações, ressignificações, *mash-ups*. Isso ocorre com especial ênfase na indústria hollywoodiana, onde esta prática social (TURNER, 1997) em seu momento pós-clássico comporta um conjunto de práticas industriais e de estilo (BORDWELL, 2006), aliadas a sofisticadas redes de consumo, de desenvolvimento avançado. Na contemporaneidade midiaticizada, o cinema perde seu lugar de protagonismo no cenário audiovisual, competindo com uma série de dispositivos e produtos que circulam mundialmente, em muitos casos, mas continua proeminente como instituição pedagógica e disciplinar e cenário para circulação dessas representações, desses sentidos produzidos acerca do ser-menina, por meio da linguagem e dos códigos audiovisuais (HALL, 2016). Assim, como uma tecnologia de gênero, o cinema é um dos *loci* privilegiados de construção de corpos gendrados e regulador de performatividades de gênero (BUTLER, 2019) hegemônicas desde a infância, fazendo parte do que é ensinar as meninas (e mães e pais de meninas) a, justamente, *como* serem meninas (e, logo, gerando exclusões do que *não é* uma menina), por meio da repetição de imagens, normas e também das interdições discursivas. Investigar os modos pelos quais a mídia executa essas performances, repete essas normas, parece-me um passo fundamental para compreender o ser-menina contemporâneo, levando em conta, ainda, tratar-se de produtos audiovisuais produzidos no Norte Global para consumo, também, no Sul Global.

Neste artigo, parto desses pontos de ancoragem para pensar em certas performances de gênero das meninas circuladas pelo audiovisual contemporâneo que tentam escapar daquela feminilidade ou ir em outra direção. Para isso, penso a menina em termos que se coadunam ao pensamento de McRobbie (1991), do ser-menina como um tempo, mas também em sua relação com o espaço, sem deixar de levar em conta as interseções de poder que atravessam tais representações. Busco realizar uma análise cultural crítica de inflexão feminista dos filmes *Ponte para Terabítia* (2007) e *O labirinto*

do fauno (2006), a fim de articular a performance de gênero das protagonistas Leslie e Ofelia, respectivamente, ao espaço na/da infância para entender como a tecnologia de construção de gênero no cinema resulta nessas representações. Trata-se de dois filmes sobre meninas que estão no limiar instável entre a infância e a adolescência (estão *crecendo*), o que reforça que a infância das meninas não é apenas um tempo, e, ainda como tempo, tem suas fronteiras cambiantes. Apenas um deles é para meninas, visto que *O labirinto do fauno* tem, no Brasil, classificação indicativa de 16 anos, enquanto *Ponte para Terabítia* é livre. São representações, portanto, que circulam em públicos distintos, mas que reverberam culturalmente *certas ideias* acerca do ser-menina.

Chego aos dois filmes a partir de uma cartografia inicial de produções cinematográficas sobre infância e adolescência protagonizadas por meninas em buscas livres na base de dados Imdb.com (considerada a mais completa do audiovisual comercial), como parte do projeto de pesquisa “Quem é essa menina?”, que investiga representações e afetos do ser-menina no audiovisual contemporâneo. Ambos nos interessam justamente por levantarem questões que são caras aos *girlhood studies*, como a contenção e a esfera privada. É a partir desse encontro entre os objetos empíricos e o embasamento epistemológico que surgem os eixos da análise, a saber: o quarto, a floresta e o corpo. O procedimento metodológico se ancora na análise fílmica (AUMONT; MARIE, 2004) para decompor e recompor as produções a fim de propor novas visões sobre o produto, informadas pelo conhecimento situado dos estudos feministas, dos *girlhood studies*.

Figura 1 – Leslie chega à nova escola, e Ofelia, ao carro



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Ponte para Terabítia conta a história de Jess Aarons (Josh Hutcherson), menino de uma família com problemas financeiros e único entre quatro irmãs. Ele deseja um par de tênis novos para ganhar a corrida da escola, que acaba perdendo com a chegada da nova aluna Leslie Burke (AnnaSophia Robb). Leslie é independente, esperta, inteligente e ágil. Aos poucos, ela e Jess, ambos excluídos das turmas “descoladas” e das personalidades dominadoras da escola, se tornam amigos – primeiro no ônibus escolar, depois no caminho de casa. Leslie recebe pouca atenção dos pais, que são escritores, e passa seus dias junto ao amigo e, eventualmente, à família dele. Juntos, constroem um refúgio na floresta onde são rei e rainha e enfrentam criaturas mágicas, fugindo de

situações de *bullying* na escola, violência familiar, desatenção dos pais, e descobrindo o primeiro amor.

Em *O labirinto do fauno*, Ofelia (Ivana Baquero) é órfã de pai, um alfaiate. Sua mãe se casou com um oficial franquista para quem o marido morto costurava as roupas e, na trama, está na reta final da gravidez. As duas se mudam para o campo com o capitão Vidal, onde ele combate as milícias que lutam contra o regime ditatorial na Espanha de 1944. Sozinha e amedrontada, Ofelia passeia pelo bosque local, onde conhece o fauno, que lhe dá três tarefas para que ela retorne a seu verdadeiro lar, o submundo, onde seria rainha. À medida que realiza as tarefas, o combate entre franquistas e rebeldes se intensifica, e a gravidez da mãe avança e se complica, terminando em um parto onde apenas o irmão da menina sobrevive, e Ofelia deve enfrentar seu padrasto para salvá-lo.

O quarto

A questão do espaço tem sido de importância fulcral para as mulheres, há séculos. A partir da consolidação da família patriarcal nuclear burguesa (FRASER, 2013), o raio de ação feminino foi sendo reduzido cada vez mais. Enquanto as mulheres proletárias saíam de casa para trabalhar, circulando na esfera pública por necessidade (mas como coadjuvantes na construção dessa esfera), as mulheres burguesas e de extratos mais altos estavam restritas ao lar, à esfera privada: à casa, aos cuidados com o marido e com os filhos. Mesmo confinadas à esfera doméstica, não eram senhoras absolutas desses espaços, sobre os quais não tinham autonomia de ocupação ou independência. Não é à toa que Virginia Woolf (1990, p. 128) decreta que a independência (literária, no caso a que se referia) da mulher estava vinculada a uma renda própria e a “um teto todo seu”, um espaço autônomo: “é necessário ganhar quinhentas libras por ano e ter um quarto com fechadura na porta se vocês quiserem escrever ficção ou poesia”.

Se a mulher não possuía esse espaço no início do século XX, que dizer das meninas, durante as décadas seguintes? Em seu diagnóstico preciso da *girlhood* da classe trabalhadora britânica, nos anos 1970/1980, McRobbie (1991, p. 14) fala de fantasias narrativas que têm lugar em espaços privados e inacessíveis. Desnorteadas diante de um mundo masculino, que as força a crescer para entrar na roda da domesticidade maternal heteronormativa, as meninas inglesas permanecem em um mundo inescrutável para pais,

professores, jovens trabalhadores, assim como para meninos. Essas narrativas podem ser interpretadas como maneiras de ganhar tempo do mundo real e dos encontros sexuais – uma maneira de evitar o crescimento, negociadas dentro do panorama da cultura pop. Tratam-se de espaços seguros, ou seja, uma subversão daqueles espaços aos quais a mulher é confinada: em busca de fugir desse destino biológico, as meninas se refugiam nos quartos construindo, por meio de ligações umas com as outras, fantasias de segurança que as separam do mundo das culturas juvenis masculinas e da cultura adulta. Não se trata, porém, de um espaço conciliado. McRobbie (1991, p. 37) reforça que as meninas estão fortemente conectadas à família e ao espaço próximo, carecendo “do conhecimento social e expertise que derivam da capacidade de visitar e explorar diferentes partes da cidade sozinhas à maneira dos garotos”¹⁵. Elas não têm direito à amplitude do espaço ocupado logo cedo pelos meninos: não podem andar pela cidade, flunar, conhecer; não é seguro. Assim, estão ao mesmo tempo protegidas e presas em espaços seguros: casa, escola, clube. Esta é a primeira pista de que Leslie e Ofelia constroem suas relações com o espaço de maneiras distintas daquelas impostas às meninas: em *Ponte para Terabítia*, o quarto de Leslie não é mostrado em nenhuma cena do filme (enquanto o quarto de Jess é cenário constante); já Ofelia, quando se muda para a casa de campo do padraсто franquista, dorme no quarto com a mãe grávida. Quando a mãe adoece e a menina tem de deixar a companhia dela, as empregadas ajeitam um quarto escuro, às pressas, tirando o pó, removendo coisas e empilhando móveis em um canto, num espaço aparentemente abandonado, para Ofelia dormir. Se Leslie possui esse espaço subjetivo, ao mesmo tempo protegido e prisão, a narrativa fílmica não o considera importante para mostrá-lo; e Ofelia, desposuída de quarto todo dela, ajeitada de improviso num espaço que nem a acolhe nem a prende, se esgueira pela casa à noite quando tem de realizar as tarefas do fauno, escondendo o livro sob tábuas do assoalho.

A ocupação que ambas fazem do mundo, logo, não se dá apenas marcadamente pelo espaço doméstico, como diagnostica McRobbie (1991), seguida por Driscoll (2008), quando fala das culturas do quarto (*bedroom cultures*) ou culturas domésticas (*domestic*

¹⁵ Tradução livre de: "the social knowledge and expertise which derives from being able to visit and explore different parts of the city by themselves in the way boys can".

cultures) de meninas. Para a autora, as práticas e formas culturais posicionavam as meninas em relação ao território que podiam ocupar, como modos de estar no mundo. Modos espacialmente contidos no desenho do quarto (DRISCOLL, 2008, p. 21). A título de exemplo, podemos evocar outras narrativas fílmicas protagonizadas por garotas, como *Sexta-feira muito louca* (2003), *De repente 30* (2004) e *Meninas malvadas* (2004), para percebermos o quanto o quarto da menina tem importância na construção de sua identidade nesse conjunto representacional.

Os quartos compõem os espaços subjetivos nos quais as meninas podem expressar suas subjetividades e, ao mesmo tempo, se proteger das ameaças da masculinidade e da sexualidade. Esses mesmos quartos configuram as prisões a que as meninas estão relegadas diante da impossibilidade de explorar o mundo, flunar pela cidade. A diferença da presença parcial de um quarto improvisado, sujo e escuro, no caso de Ofelia, para quarto nenhum, no caso de Leslie, tem a ver com as temporalidades diegéticas das tramas: *Ponte para Terabítia* se passa nos dias de hoje, enquanto a ação de *O labirinto do fauno* ocorre na Espanha franquista. À parte a distância temporal, algo em comum acontece às meninas: elas não têm um quarto onde se proteger – e, ao mesmo tempo, quarto nenhum é capaz de contê-las. Quando Leslie e Ofelia são despossuídas tanto do aconchego quanto da prisão, quando não têm este *teto todo delas*, que espaço ocupam?

A floresta

Driscoll (2008, p. 22) argumenta que a cultura dos quartos tem perdido importância na contemporaneidade – daí Ofelia ainda ter *algum* quarto destinado a ela, e Leslie não ter nenhum quarto mostrado, porque isso não é mais importante –, mas a ideia da contenção continua a ter grande ênfase nas narrativas e formas culturais sobre/para as meninas. A autora chama tal ênfase, conjuntamente, de “disciplinas corporais e de encarnação”. A abrangência dessa contenção constitui um dos eixos da feminilidade que, para Driscoll, são narrativas de contenção ideológica. E a feminilidade ainda é prevalente em subculturas jovens de meninas, conforme McRobbie (1991), e nas narrativas e produtos culturais acerca das meninas.

Para as pesquisadoras dos *girlhood studies*, diante de tantas limitações impostas pelo patriarcado para que os corpos infantis e adolescentes femininos ocupem espaços do mundo, as meninas constroem espaços subjetivos e percorrem territórios próprios (MCROBBIE, 1991). Mas Ofelia e Leslie realizam duas operações complementares e contraditórias: elas constroem tais espaços subjetivos, e desafiam a contenção que recai sobre os corpos das meninas, transformando *Ponte para Terabítia* e *O labirinto do fauno* em narrativas, de alguma maneira, divergentes daquelas de contenção; e, ao fazerem isso, as próprias Leslie e Ofelia buscam escapar das performances de feminilidade.

Figura 2 – Leslie se balança na corda sobre o rio, e Ofelia desce as escadarias do submundo



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Os territórios próprios de ambas possuem similaridades: é no bosque que Ofelia conhece o fauno. É para lá que foge, onde se refugia, quando quer escapar do ambiente opressivo fomentado pelo padrasto e do distanciamento da mãe. Andando pelo bosque, Ofelia explora lugares antigos, percorre com as mãos os troncos das árvores, vê pequenas fadinhas voando em sua direção. O encantamento da menina pela vida selvagem é mostrado logo no início do filme, quando Ofelia, no caminho para a casa do capitão, desce do carro e caminha, sozinha, atrás de um inseto voador – que se revela uma fada – sem dar atenção à mãe que a chama. O bosque de Ofelia pode ser encantador, como nessa sequência, ou assustador, como quando a menina precisa descer para o interior de uma árvore e enfrentar um sapo gigante que envenena o tronco, quando foge do ser mágico que busca devorá-la ou quando desce uma escada em espiral e conhece o fauno, no que parecem ser ruínas. Mas ela não se acovarda diante do ambiente aparentemente hostil, marcado pela paleta dominada por tons verdes-amarronzados e, nas cenas noturnas, pela escuridão. Ao contrário, conquista o território a cada travessia, que é sempre feita para baixo, para o reino do submundo onde ela é a princesa prometida.

Leslie também se encanta pela floresta. Ela caminha com Jess e o convence a adentrar o espaço. A cada passeio, a menina vai mais longe, desafiando os limites impostos pela sociedade a quem perambula ali. A última fronteira é um rio, que Leslie atravessa agarrada numa corda, em um sumário das diversas tentativas. Ela também não se acovarda diante dos fracassos iniciais. Atravessar o rio é aventurar-se; é a abertura à errância e ao desconhecido. É o desafio à norma patriarcal que diz às meninas: fiquem em casa. Por isso, quando atravessa o rio, do outro lado da floresta, Leslie começa a construir seu reino junto com Jess: Terabítia. Leslie nunca tem medo do que está do outro lado. Quando *trolls*, esquilos mágicos, pássaros encantados (como harpias) e diferentes tipos de animais ameaçam o reino, a menina o defende com poderes especiais e incentiva Jess a liberar seu potencial. Em Terabítia, não há escuridão, mas a chuva surge como elemento da natureza que ameaça (e destrói momentaneamente).

A floresta, o bosque, são ecos distantes, vestígios dos espaços comunais da Idade Média, onde agricultores cultivavam suas terras e celebravam festas (FEDERICI, 2017). Esses espaços eram estigmatizados pelos poderes patriarcais – Estado, Igreja – que perseguiram as mulheres no processo histórico de caça às bruxas. O sabá, a suposta

reunião satânica das bruxas, repleta de dança e sexo, ocorreria no bosque, assim como ocorriam de fato as reuniões secretas de camponeses que planejavam revoltas (FEDERICI, 2017). Entendo a entrada de Ofelia e Leslie nesse ambiente secreto da floresta, apartado da sociedade patriarcal, da cidade, da casa, e marcado por travessias espaciais, como uma viagem ao território selvagem de Elaine Showalter (1994); uma viagem literal, que percorre espaços físicos e cria territórios próprios, mas também metafórica: “Aquele espaço proibido fora da borda e para além da convenção, o espaço em que reinventamos linguagem, cruzamos fronteiras, imaginamos possibilidades, e as colocamos em ação criativa”¹⁶, de acordo com Lyn Mikel Brown (2008, p. 6).

Showalter (1994, p. 48) comenta que o território selvagem “espacialmente (...) significa uma área só de mulheres, um lugar proibido para os homens”. Mas, para ela, a zona selvagem é necessariamente imaginária, pois “os homens não sabem o que há no selvagem”. Falando do feminismo francês dos anos 1970, Showalter aponta que, nessas narrativas, bem como em ramos da ficção especulativa norte-americana dos anos 1980, a escritora está fora dos limites do patriarcado, e produz enredos em que “a escritora/heroína, frequentemente guiada por outra mulher, viaja para o ‘país natal’ do desejo liberado e da autenticidade feminina; cruzar para o outro lado do espelho, como *Alice no País das Maravilhas*, é geralmente um símbolo da passagem” (Showalter, 1994, p. 49). Essa posição teórica considera a existência de um continente escuro¹⁷, como chama Hélène Cixous (2017), representado na linguagem fílmica pela mata, pelo bosque.

Elas voltam de longe: de sempre: “fora”, das terras onde as bruxas se manifestam em vida; debaixo, aquém de sua “cultura”; *de suas infâncias* que eles têm tanta dificuldade em fazê-las esquecerem, que eles condenam ao *in pace*. Emparedadas as meninas dos corpos “mal educados” (CIXOUS, 2017, p. 132, grifos originais).

Importante considerarmos, porém, que Showalter aponta o idílio dessa posição e prefere pensar que a mulher escreve a partir de duas vozes: parte dentro da cultura

¹⁶ Tradução livre de: “That forbidden space outside the border and beyond convention, the space where we reinvent language, cross boundaries, imagine possibilities, and put them into creative action”.

¹⁷ Penso na proximidade da mulher com a natureza não em termos de uma essência feminina, como foi proposto nos anos 1970, mas a partir das experiências históricas das mulheres e dos significados culturais da floresta como zona selvagem.

patriarcal, parte fazendo emergir o que era silenciado – os quartos onde são contidas, as florestas onde se libertam. Por isso, Leslie diz a Jess: “A gente precisa de um lugar melhor que a escola. E se tivesse um reino mágico?”.

Para além de um território próprio, Leslie e Ofelia também constroem espaços subjetivos nesses territórios naturais, fuga dos espaços institucionais de vigilância e disciplina, como a casa e a escola. Eles surgem de aberturas em rochas que se tornam escadas; retângulos desenhados a giz na parede que viram portas para um jantar opulento; rios que separam a floresta humana da floresta mágica; casas na árvore que se tornam palácios; pontes para reinos governados por um menino, sua irmã e um cachorro. Tais espaços subjetivos são povoados por seres fantásticos: um fauno, fadas, sapo gigante, *trolls*, pássaros colossais, e dão prova do encantamento do mundo que emerge do cotidiano (opressivo, no caso de ambas). Penso em encantamento como “a irrupção da dimensão mágica numa sociedade regida pela racionalidade e cujas imagens de mundo são sistemáticas e racionalizadas”; a emergência do extraordinário no/do ordinário (GOMES BARBOSA, 2014, p. 299-300). Essas subjetividades atravessadas pelo encantamento operam como proteção diante de um mundo opressor, ainda que as aventuras vividas por Ofelia e Leslie não sejam desprovidas de tensão, pelo contrário. Mas ambas escolhem enfrentar *este* mundo encantado em lugar *daquele*, desencantado, onde a racionalidade masculina impera e onde são oprimidas.

Tais espaços são, assim, erguidos a partir da imaginação das meninas que os encantam. Essa imaginação emana, em muito, das leituras. Quando Ofelia encontra em seu quarto um pequeno ser voador mandado pelo fauno, mostra-lhe a figura de uma fada no livro. Logo o animal se transforma na fada. Terabítia e seus seres mágicos também emanam, em parte, das páginas desenhadas por Jess e das histórias que as ilustrações contam. Como espaços subjetivos da infância – não só das meninas – os livros são rechaçados por alguns adultos. A mãe de Ofelia lhe diz que ela é grande para acreditar em fadas, enquanto o pai de Jess o repreende pela atenção dedicada ao desenho. A imaginação, os livros e a floresta constituem esse espaço encantado onde as meninas podem se refugiar da desatenção dos pais e do *bullying*, no caso de Jessie, ou da opressão do padrasto, no caso de Ofelia.

Para Silvia Federici (2017, p. 272), a relação estabelecida entre seres humanos e natureza se consolida a partir do cartesianismo e sua crença em um mundo “natural, carente de poderes ocultos”, que subsidiava uma construção do sujeito guiado pela disciplina e pelo autocontrole. Nesse processo, “as mulheres foram expropriadas de um patrimônio de saber empírico, relativo a ervas e remédios curativos, que haviam acumulado e transmitido de geração a geração”, e um conhecimento científico que a autora chama de indisputável emerge (FEDERICI, 2017, p. 364). Um conhecimento fundado no patriarcado, que exclui saberes que não interessam ao capitalismo e à perpetuação do controle dos corpos das mulheres pela medicina, pelo estado, pela igreja, pela lei, pelo marido, pelo pai.

Assim, quando Leslie e Ofelia constroem e percorrem tais espaços subjetivos, desafiam a herança do cartesianismo, propondo vivências possíveis às meninas em territórios próprios, atravessados pelo encantamento, construídos e geridos sob leis distintas daquelas patriarcais, que as sufocam e confinam. Elas negociam espaços pessoais e de lazer (MCROBBIE, 1991) próprios, distintos da cultura masculina. Interessante ainda pensar que em momento algum nos dois filmes tais espaços são sugeridos como imaginários ou inventados. Eles constituem, efetivamente, espaços diegéticos tão reais quanto os espaços considerados como tais pela sociedade patriarcal.

O corpo

Leslie e Ofelia resistem à contenção do patriarcado ao percorrer territórios proibidos às meninas, mas seus corpos também são *loci* de resistência imagética e narrativa à contenção. Leslie é apresentada pela câmera como excêntrica logo em sua primeira aparição. Usa roupas coloridas, descoladas, diferentes; gosta de listras, insígnias, broches, camisetas retas e jaquetas. Os tênis são pesados, e não há predominância de rosa ou lilás, bem como de signos considerados femininos, como laços, corações, unicórnios. Os cabelos são curtos, em uma des(re)construção despenteada do típico corte Chanel. Este corpo de menina também não é sexualizado pela câmera, que não assume posição de *voyeur* em relação à personagem, evitando a escopofilia típica das imagens masculinas (MULVEY, 1983).

Leslie, portanto, não é um objeto para o espectador masculino, assim como Ofelia não o é. A menina também não usa cor de rosa, e seus vestidos são simples, sem estampas, dentro da escala cromática de todo o filme, de verdes e marrons. Ofelia protege o corpo com um pacote de livros que carrega nas cenas iniciais da chegada à casa. Os livros são importantes; são outro território subjetivo que Ofelia percorre, fugindo da realidade opressiva da casa; são, também, uma proteção do corpo dela contra este mundo, contra a violência de Vidal. Não à toa, a menina os carrega no ventre, protegendo o corpo infantil das marcas da vida adulta no corpo das mulheres, com a gravidez da mãe. Por isso, a câmera os mostra em close. Livros não constituem signos tradicionais de feminilidade, e a menina é questionada pela mãe ou ridicularizada por ser uma leitora voraz.

Os dois produtos contêm, cada, uma sequência que demonstra como a mídia participa ativamente do processo de inserção dos corpos na cultura gendrada (LOURO, 2000) e, ao mesmo tempo, como o cinema atua como uma tecnologia de construção dos gêneros. Em *O labirinto do fauno*, há um jantar importante oferecido pelo capitão Vidal a membros da elite local, para o qual a mãe de Ofelia lhe dá um vestido novo, verde escuro e engomado, com avental branco e fitas no cabelo para combinar – à moda de uma Alice. A menina se prepara e é elogiada pelas empregadas da casa quando desce as escadas. Mas, antes de comparecer à festa, precisa cumprir a primeira tarefa proposta pelo fauno: eliminar o sapo e pegar uma chave. Ciente do signo de feminilidade que porta – literalmente, veste – ela tira o vestido, pendura-o num galho e entra no tronco com anágua. A câmera mostra o vestido balançando ao vento, uma fita voando. Para a surpresa dela, quando retorna à superfície, no fim de tarde, o vestido não está no galho. Ofelia olha em volta, em pânico, e encontra um trapo sujo no chão, aos pés da árvore. A roupa está manchada com a mesma lama que a cobre. Começa a chover. O território em que ela é livre é o mesmo espaço que lhe dá um aviso: as normas que agem para disciplinar os corpos e normalizá-los na moldura heteronormativa são naturalizadas, percebidas como a realidade, e estão impregnadas, mesmo que se tente escapar delas (LOURO, 2000). Quando volta para a casa, tarde, a mãe diz que a filha a magoou, enquanto a menina se lava na banheira. “Às vezes, acho que você nunca aprenderá a se comportar”.

Figura 3 - Leslie e Ofelia em seus vestidos



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

Leslie, por outro lado, não tenta escapar, mas brinca com essas normas, já reconhecendo o poder delas sobre os sujeitos. Jess a convida para ir à igreja. Ela aceita. Ele brinca dizendo que tem de usar vestido. “Eu tenho vestido”, ela retruca. Em seguida, há a sequência do culto dominical. A câmera em *contra plongée* localiza a família de Jess, no meio da qual um floco de neve/uma menina alva de roupas claras sobressai. Primeiro, vemos o rosto dela, com os cabelos penteados impecáveis, presos com presilha. A câmera percorre seu corpo, mostrando um vestido de mangas compridas azul bebê e gola elaborada, com um colar sobre ele, até se demorar nos pés, onde um coturno preto demarca a negociação de feminilidade performada. No plano seguinte, Jess olha para baixo e sorri. Eles estão na igreja frequentada pela família dele. Na saída da cerimônia,

Leslie veste um sobretudo branco por cima da roupa elegante, evidenciando seu conhecimento das normas e de como elas agem em determinados espaços, além de marcar o contraste com as roupas coloridas ou escuras que usa no resto do filme. Em aviso ou negociação, é como se a materialidade fílmica das sequências estivessem a nos dizer, a partir desse texto cultural que são os corpos (BORDO, 1993) de Ofelia e Leslie: eis aí *quase* uma menina. Mais que isso: tais corpos também são *loci* de processos de gendramento, segundo Lauretree (2009, p. 101). Na visão da autora, tais corpos, como casas, são *habitados* e, por isso, “carregam e comunicam ideias culturalmente simbólicas sobre gênero e sexualidade (...)”¹⁸. Nesses corpos-casa que as meninas habitam, para Lauretree, agência é, contemporaneamente, uma palavra-chave. Leslie e Ofelia corroboram esse argumento: suas narrativas são conduzidas pela agência delas. Nesse processo em que os sujeitos fílmicos femininos deixam a posição de passividade atacada pela teoria feminista do cinema, alguns aspectos de feminilidade são desafiados, outros permanecem estáveis.

O quarto escuro

No conto *Aqueles que abandonam Omelas*, Ursula K. Le Guin ([1973] 2019) nos apresenta uma criança que é presa e maltratada num quarto escuro. Ela está lá para que as coisas possam continuar a ser como são na maravilhosa cidade de Omelas. A criança é contida para a manutenção do *status quo*. A narrativa se aproxima bastante daquilo que os filmes aqui discutidos fazem com Ofelia e Leslie: diante da ameaça que seus corpos livres, percorrendo espaços proibidos, representam, elas precisam ser contidas. Precisam ser contidas porque buscam romper o *status quo*, rejeitam a feminilidade hegemônica e, ao fazerem isso, ameaçam a manutenção da ordem patriarcal segundo a qual os corpos das meninas são preparados para o uso heteronormativo da reprodução da força de trabalho. Rejeitam ainda a ordem histórica que segrega as crianças (FOUCAULT, 1987), construindo para estas espaços de proteção em relação ao mundo adulto, mas também um universo autônomo, fortemente restrito à esfera privada (o quarto, a escola, o espaço do brincar). Ao relegar as crianças à esfera privada (sobretudo as

¹⁸ Tradução livre de: "carry and communicate culturally symbolic ideas about gender and sexuality".

meninas, com vidas mais contidas que os meninos), delimitam-se as diferenças etárias e demarcam-se as diferenças daqueles que antes eram conhecidos como “pequenos adultos”.

Se a contenção dos quartos não é mais suficiente para prender as meninas; se, na verdade, Ofelia e Leslie são despossuídas de seus quartos e não se prendem a outros espaços de confinamento; se ambas entram na floresta; então, é necessário que a materialidade fílmica desse dispositivo pedagógico que atua para construir e ensinar o gênero e suas performances ofereça uma amarga lição a essas meninas: elas devem morrer. E as mortes são mais uma prova das restrições materiais impostas às meninas (MCROBBIE, 1991, p. 36).

Ponte para Terabítia nos apresenta a seguinte sequência: um dia, Jess não vai à beira do rio encontrar Leslie, ele vai ao museu a convite da professora de música por quem é apaixonado. Choveu, e o rio está enchendo. Jess volta para casa, para encontrar um ambiente de consternação. Contam ao menino que a corda se rompeu, Leslie foi levada pela correnteza. O mesmo passe de mágica que Leslie usou para criar Terabítia é o logro que a elimina do quadro. Ela esvanece no ato final da produção, restando como vestígio na corda rompida, lembrança materializada no chão que Jess toma para si. Até mesmo no reino de Terabítia ela é substituída pela pequena irmã do menino, May Belle, a quem ele convida para reinar com ele. May Belle não ameaça a ordem patriarcal porque é uma princesa mais tradicional: brinca de bonecas Barbie (algumas das quais dadas por Leslie, que não gostava delas), ainda que as transforme a um visual menos padronizado, usa vestidos e laços. Se a estratégia em um produto é apagar Leslie, em *Labirinto do fauno* a morte de Ofelia é reiterada: a cena que abre a narrativa, a menina deitada no escuro, ensanguentada, é retomada na penúltima sequência do filme, em que, após a morte da mãe, o fauno lhe dá a terceira tarefa: salvar a vida do irmão ou reassumir seu lugar no reino do submundo. Ofelia escolhe salvar o irmão, mas é assassinada pelo padrasto. No desfecho, ela se torna princesa do submundo ao lado de sua família. Morta, ela pode, enfim, reinar – e assumir seu lugar, de princesa, na ordem patriarcal.

Figura 4 - O vestígio de Leslie na corda, e o sangue de Ofelia como rastro



Fonte: Montagem elaborada pela autora.

As mortes de Leslie e Ofelia representam, ainda, a imensa carga de branquitude imersa na heteronormatividade que recai sobre as meninas. Uma leitura possível desse conjunto representacional é que das meninas brancas se tem uma gama maior de expectativas às quais elas precisam corresponder. Se, de fato, Leslie e Ofelia são meninas (ou *quase* meninas), as narrativas e a materialidade fílmica em que estão inseridas apontam para a incapacidade contemporânea de conter as meninas nos quartos escuros de Omelas. Como este quarto já não é factível, as narrativas cinematográficas de *Ponte para Terabítia* e *O labirinto do fauno* contêm a feminilidade branca ao apresentar as possibilidades de ruptura atreladas às lições que recebe quem as comete. Desse modo, Leslie e Ofelia deixam de parecer sujeitos possíveis, representações aspiracionais, para

se tornarem advertências pedagógicas dos modos possíveis de ser menina no mundo, dos espaços que se deseja que as meninas percorram: não sujem os vestidos de lama, fiquem longe dos rios, não desçam as ruínas, permaneçam seguras (mantenham-nos seguros).

Ao mesmo tempo, as mortes de Leslie e Ofelia evidenciam quais corpos merecem os *happy endings* dos heróis e heroínas simpáticos (MORIN, 2007). Nem todos estão incluídos na promessa de felicidade doméstica que Edgar Morin anunciava. É preciso que os corpos operem dentro das normas impostas pelo patriarcado para merecerem o final feliz, a “irrupção” de uma felicidade reificada e eternizada pelos rostos congelados antes do “The end”. Os espaços subjetivos que Leslie e Ofelia constroem para resistir à contenção do patriarcado não são suficientes para que permaneçam vivas. Para que uma voz em *off* diga às meninas que “viveram felizes para sempre”, os corpos precisam permanecer na cidade de Omelas, aceitar que algumas serão trancadas num quarto escuro, mortas pelo padrasto ou afogadas num rio. Precisam percorrer os espaços da infância pelos caminhos hegemônicos da feminilidade.

Epílogo

Ao final do filme.

Cecilia, olhos cheios d'água: “Por que ela tinha que morrer, mamãe?”

Não sei, filha.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BERLANT, Lauren. **The female complaint: the unfinished business of sentimentality in american culture**. Durham/Londres: Duke University Press, 2008.

BORDO, Susan. **Unbearable weight: feminism, Western culture, and the body**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1993.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 2006.

BROWN, Lyn Mikel. The girl in girl studies. **Girlhood Studies** n. 1, p. 1–12, (Verão) 2008.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam – os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

- CIXOUS, Hélène. O riso da medusa. In: BRANDÃO et al. (Orgs.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: Edufal, p. 2017, p. 129-155.
- DRISCOLL, Catherine. Girls today girls, girl culture and girl studies. **Girlhood Studies**, n.1, p. 13-32, (Verão) 2008.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- FRASER, Nancy. **Fortunes of feminism: from state-managed capitalism to neoliberal crisis and beyond**. Londres/Nova York: Verso, 2013.
- GOMES BARBOSA, Karina. **Encantamentos de corpo e alma: representações do amor de Jane Austen no audiovisual**. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2014.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio / Apicuri, 2016.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- LE GUIN, Ursula K. **Aqueles que abandonam Omelas**. São Paulo: Morro Branco, 2019.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 7-34.
- MACDOWELL, Paula. Girls' perspectives on (mis)representations of girlhood in hegemonic media texts. **Girlhood Studies** v. 10, n. 3, p. 201-216, 2017.
- MCROBBIE, Angela. **Feminism and youth culture**. From Jackie to Just Seventeen. Houndmills e Londres: Macmillan, 1991.
- MITCHELL, Claudia. Charting girlhood studies. In: MITCHELL, Claudia; RENTSCHLER, Carrie (Orgs.). **Girlhood and the politics of place**. Nova York/Oxford: Berghahn, 2016, p. 87-103.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Volume 1: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 437-453.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.
- STEINBERG, Shirley R.; Kincheloe, Joe L. (Orgs.). **Cultura infantil: a construção corporativa da infância**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

WILLIS, Jessica Lauretree. Girls reconstructing gender: agency, hibridity and transformtions of “femininity”. **Girlhood Studies**, v. 2, n. 2, p. 96–118, 2009.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

Filmografia

DE REPENTE 30 (13 going on 30) [longa-metragem, DVD] Dir. Gary Winick. Revolution Studios/Thirteen Productions, EUA, 2004. 98 min.

MENINAS malvadas (Mean girls) [longa-metragem, DVD] Dir. Mark Waters. Paramount Pictures/M.G. Films/Broadway Video, EUA/Canadá, 2004. 97 min.

O LABIRINTO do fauno (El laberinto del fauno) [longa-metragem, DVD] Dir. Guillermo del Toro. Estudios Picasso/Wild Bunch/Tequila Gang/Esperanto Filmoj, Espanha/México/EUA, 2006. 118 min.

PONTE para Terabítia (Bridge to Terabithia) [longa-metragem, DVD] Dir. Gábor Csupó. Walden Media, Hal Lieberman Company e Lauren Levine Productions Inc., EUA, 2007. 96 min.

SEXTA-FEIRA muito louca (Freaky friday) [longa-metragem, DVD] Dir. Mark Waters. Casual Friday Productions/Gunn Films/Walt Disney Pictures, EUA, 2003. 97 min.