

MUITAS FORMAS DE AMAR: A NOÇÃO DE AMOR NOS FILMES INFANTIS

ZANONI, Heitor Tavares^{1*)}

FERREIRA, Eliane Schmaltz^(**)

Resumo

Partiu-se do pressuposto de que toda sociedade passa pela divisão dos indivíduos na categoria gênero. Assim, tanto homens quanto mulheres são socializados de maneira que se enquadrem dentro de padrões, que definem seus princípios, suas maneiras de agir e de pensar, controlando impulsos e disciplinando desejos. Este estudo visa compreender a maneira como os filmes infantis colaboram na construção das identidades de gênero em crianças. O amor, e as relações amorosas, aparecem como uma das manifestações das configurações de gênero. O material utilizado são cinco filmes, divididos em dois momentos históricos: 1930 a 1950, que representam as primeiras produções cinematográficas voltadas para o público infantil; e década de 2000, que representa os filmes que fazem sucesso na atualidade. As obras selecionadas foram: *Branca de Neve e os Sete Anões* (1939), *Cinderela* (1950), *A Bela Adormecida* (1959), *Shrek* (2001) e *Encantada* (2007). Notou-se que os filmes, nas décadas de 1930 a 1950, disseminam padrões idealizados de gênero e relacionamentos românticos heterossexuais. Porém, os filmes lançados na década de 2000 apresentam novas configurações, oferecendo para as crianças personagens mais complexos e que vivenciam problemas do cotidiano contemporâneo. Considerando as análises de filmes feitas neste estudo, concluiu-se que as crianças podem, assimilando as novas configurações de gênero disseminadas, desenvolver uma personalidade apta ao convívio com as diferenças existentes, em todos os âmbitos da sociedade, aceitando mais facilmente as sexualidades diversas e considerando-as como possíveis.

Palavras-chave: Gênero. Amor. Filmes Infantis. Sociologia das Emoções.

Abstract

¹ *)Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Uberlândia, término no 2º semestre de 2010. Atuou como professor substituto do Instituto de Ciências Sociais (INCIS), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Aluno do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Mestrado) da Universidade Federal de Uberlândia.

(**)Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (1988), graduação em História pela Universidade Federal de Uberlândia (1974), mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (1992) e doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2001). Professora Associada IV do Instituto de Ciências Sociais (INCIS) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em Sociologia da Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: cotidiano e gênero, relações sociais e ecologia, ONGs e terceiro setor, gênero e sociabilidade.

We started from the assumption that every society goes through the division of individuals in gender category. Thus, both men and women are socialized in ways that fit within the standards, which define their principles, their ways of acting and thinking, controlling impulses and desires disciplining. This study aims to understand how the children's movies collaborate in the construction of gender identities in children. Love, and love relationships, appear as one of the manifestations of gender configurations. The material used are five films, divided into two historical moments: from 1930 to 1950, representing the first film productions geared for children, and 2000s, representing the films that are successful today. The works selected were: Snow White and the Seven Dwarfs (1939), Cinderella (1950), Sleeping Beauty (1959), Shrek (2001) and Enchanted (2007). It was noted that the films in the decades from 1930 to 1950, spread idealized patterns of gender and heterosexual romantic relationships. However, the films released in the 2000s have new settings, offering children more complex characters and experiencing contemporary everyday problems. Considering the analysis of films made in this study, it was concluded that children can assimilate the new settings widespread gender, personality able to develop a relationship with the differences existing in all spheres of society, more easily accepting and diverse sexualities considering them as possible.

Keywords: Gender, Love, Kids Movies, Sociology of Emotions

Introdução

Toda sociedade passa pela divisão dos indivíduos na categoria gênero. Assim, tanto homens quanto mulheres são socializados de maneira que se enquadrem dentro de modelos determinados, que definem seus princípios, suas maneiras de agir e de pensar e sua postura no mundo em contato com os demais. Uma vez que o padrão esteja estabelecido e identificado, o indivíduo busca adequar-se a ele, controlando impulsos, disciplinando desejos, padronizando comportamentos.

Elizete Passos² aponta que o que realmente define o “ser homem” e o “ser mulher” não são suas características biológicas, mas sim as características adquiridas culturalmente e socialmente e transmitidas por meio das variadas formas de educação, que fornecem modelos com os quais as pessoas se identificam. Passos resume o processo de construção da identidade de gênero da seguinte maneira:

Essa aprendizagem dá-se por várias vias, entre elas, pelos agentes socializadores (pais, educadores, meios de comunicação de massa), pelo material didático usado nas escolas, filmes e programas de televisão, entre outros. Através do processo de imitação e de identificação, os indivíduos vão aprendendo uma prática e, ao mesmo tempo, introjetando sentidos e significados, passando a aceitar, rejeitar ou

² PASSOS, E. S. A construção da identidade de gênero. In: _____. *Palcos e Plateias: As representações de gênero na Faculdade de Filosofia*. Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher – NEIM FFCH/UFBA, 1999, p. 91 – 125.

acomodar-se aos princípios do grupo, situações que servem para estabelecer vínculos entre eles e definir papéis.³

Segundo a autora, as sociedades têm expectativas sobre seus membros, e desenvolvem determinados padrões e rotinas a serem seguidos, para categorizá-los. Por isso ela mostra que a identificação está ligada a uma ideologia, ou seja, “um corpo coerente de imagens, idéias e ideais compartilhados que serve para dar uma orientação coerente ao homem”⁴. Assim, como ressalta Oliveira⁵, a “ideação” que cada indivíduo faz de si mesmo não pode estar muito distante da mistura sócio-histórico-cultural da qual ele sempre fez parte. Essa mistura lhe garantiu certa configuração, certa identidade, sem a qual o indivíduo não passaria de mera abstração. Da mesma forma, a maneira como o indivíduo é pensado e visto pelo coletivo também se baseia na mistura da qual esse coletivo faz parte. Essa mistura vai sendo alimento de outras gerações e se torna presente nos atos e nas formas de comunicação.

A “ideação” que o indivíduo faz de si mesmo é construída por meio da relação dialética entre a base cultural historicamente elaborada e as relações estabelecidas com o outro. Nas relações com o outro, a identificação é construída no processo que oscila entre momentos em que o indivíduo se percebe igual ao outro e momentos em que ele se nota como diferente. Assim, segundo Passos, “A alteridade é peça central no processo de identificação, porque se apresenta como modelo a ser seguido ou evitado por outras pessoas; aquilo com o que se quer, ou não se quer parecer. [...]”⁶. Nessa perspectiva, a identidade assume caráter dialético, e só pode ser entendida e explicada como devir, processo, pressupondo, porém, em alguns aspectos, a permanência.

Dessa maneira, ser diferente é ser desviante, desacreditado. Para esse caso, Passos propõe duas sugestões: ou a não aceitação social impõe que a pessoa se “corrija”, se adeque aos padrões, para que faça parte da “normalidade padronizada”; ou a não aceitação social pode se tornar um alibi, quando o indivíduo se utiliza dessa condição para justificar a incompetência, a preguiça, a falta de coragem e de vontade de se posicionar diante do mundo.

Apesar de tudo isso, a autora mostra que as identidades de gênero têm sofrido um processo de resignificação nos últimos tempos. Ela ressalta:

³ PASSOS, 1999, p. 94.

⁴ OLIVEIRA, 1976, p. 37 apud PASSOS, 1999, p. 99.

⁵ OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

⁶ PASSOS, 1999, p. 100.

Tendo explicitado a estrutura e as matrizes da identidade de gênero, mesmo sabendo que ela levará tempo para ser superada e substituída, vale lembrar que tanto o conceito de homem quanto o de mulher já se encontram em processo de resignificação. A identidade feminina está em questão há mais tempo, pois o movimento feminista incumbiu-se de desmistificá-la e relacioná-la com sua historicidade. Também os homens, de forma mais imperativa a partir da última década, estão discutindo sua identidade e seus papéis. Apesar do descompasso quanto ao início dessas discussões, começa-se a esclarecer que homens e mulheres não são inimigos, nem sua relação é de oprimido e opressor, ao contrário, tanto uns quanto outros são oprimidos por um modelo político e social e precisam, juntos, conquistar sua autonomia.⁷

Tendo em vista esta discussão, propõe-se aqui trabalhar a articulação entre filmes infantis e a construção das identidades de gênero em crianças. A pretensão é perceber a forma como a categoria gênero é trabalhada nesses filmes, e como isso pode influenciar as crianças que os assistem. Mais especificamente, far-se-á uma análise crítica das relações amorosas e das noções de amor com as quais os filmes infantis trabalham, considerando as relações de amor e de afetividade como uma das manifestações das relações de gênero nas sociedades. O objetivo principal é flagrar as configurações de gênero disseminadas pelos filmes infantis por meio de um aspecto específico que aparece em todos eles: as relações amorosas.

Nos filmes *Branca de Neve e os sete anões* (1939), *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959), nota-se que as princesas possuem personalidades passivas e são reconhecidamente ingênuas e indefesas. Aqui será mostrado com mais detalhes o modo como essas características são explicitadas ao longo da narrativa e como elas são contrapostas à identidade valente e viril dos príncipes.

Por outro lado, os filmes da década de 2000, aqui representados por *Shrek* (2001) e *Encantada* (2007), trazem em seus enredos novas configurações de gênero, que desconstruem a noção de amor idealizado e os padrões heterossexuais preestabelecidos de comportamento, tanto dos personagens masculinos quanto dos personagens femininos.

Como justificativa a esse fenômeno, Sônia Salomão Khéde⁸ elucida que o texto busca se comunicar com o leitor por meio de sua identificação com os personagens, considerando que essa identificação pressupõe, ainda, uma coparticipação. Assim, o leitor deverá se esforçar no sentido de preencher os vazios significativos que a obra apresenta em sua configuração do real. Levando essa argumentação para a análise de filmes, considera-se importante que o

⁷ PASSOS, 1999, p. 123.

⁸ KHÉDE, S. S. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

espectador assimile as inovações e se esforce para suprimir os antigos padrões, que não condizem com a sua realidade.

A tensão que está posta é entre os padrões que devem ser mantidos e os modelos que devem inovar a construção das identidades de gênero em crianças. Khéde percebe, na literatura infanto-juvenil, que a modernidade contribuiu para fragmentar o indivíduo, que já não é mais visto como ser global e pleno. Assim, vive-se uma crise de representação, que gerou uma crise de identidade manifesta por meio dos personagens. Eles, representando essa fragmentação e essas crises, não possuem mais contornos nítidos e predefinidos. Tais personagens contemporâneos vivem situações críticas e fragmentárias, e nem sempre são verdadeiros agentes, muitas vezes estando submetidos às forças sociais.

Metodologia

A primeira fase da pesquisa constituiu-se em um detalhado levantamento bibliográfico, feito em diversas fontes atualizadas. Foram consultados e trabalhados livros, artigos e periódicos que tratam das temáticas de amor, gênero, mídia, cultura e personalidade.

Na segunda fase realizou-se um estudo qualitativo, baseado na elaboração de um quadro teórico e de um controle metodológico da técnica de coleta de dados, enquanto procedimento mais geral. Foi necessário selecionar aspectos qualitativos dos filmes, inspirados nos estudos de autores, e evitando generalizações, pois as análises não têm a intenção de produzir um retrato das décadas estudadas, em termos de configuração de gênero, restringindo-se, portanto, aos casos específicos dos filmes analisados.

A coleta de dados foi realizada através da observação analítica e crítica dos filmes selecionados, buscando apreender os aspectos que explicitam as noções de amor e as configurações de gênero abordadas pelos mesmos. Em seguida, foi possível comparar as análises realizadas para tecer a conclusão referente às inovações nas noções de amor trabalhadas pelos filmes.

Para a análise de filmes, é necessário ter muita cautela. Por isso, após estudar diferentes métodos de análise, foi possível elaborar um método próprio para esta pesquisa. O filme é um universo amplo, que engloba diversos aspectos da vida social, sendo difícil analisá-lo em sua totalidade; daí a importância de saber recortá-lo. Deve-se ter em mente qual será o aspecto que o pesquisador quer enfatizar, o que ele quer mostrar.

Os elementos de análise dos filmes foram reunidos em uma ficha, elaborada para retirar os dados de cada filme, obtendo assim, de maneira mais sistemática, as informações necessárias para a análise. Cada filme foi assistido duas vezes, para que as informações fossem colhidas de forma mais ampla e coerente. Na primeira vez, focou-se as relações de amor e de afetividade mais diretas que o filme expõe, e na segunda vez o foco foi sobre as configurações de gênero que essas relações implicam.

O material utilizado nessa pesquisa se compõe de cinco filmes infantis, já listados anteriormente, escolhidos segundo dois critérios: a) sucesso de críticas recebidas; b) sua importância sócio-histórico-cultural. As produções cinematográficas foram divididas em dois momentos históricos distintos: décadas de 1930 a 1950, que representam as primeiras produções cinematográficas voltadas para o público infantil; e década de 2000, que representa os filmes que fazem sucesso na atualidade e que são constantemente assistidos pelas crianças e também pelos adultos.

Breve histórico dos filmes infantis

No primeiro momento em que foi concebida a ideia de que era possível criar filmes de animação (até então só existiam desenhos animados em episódios), as pessoas envolvidas direta ou indiretamente com os recursos midiáticos tiveram impressões diferentes: uma parcela considerava um absurdo elaborar filmes para crianças, pois não ofereceriam lucros para compensar a produção, mas a outra parcela (uma minoria) acreditava que a empreitada era ousada, mas poderia dar certo.

A ideia inicial de produzir longas-metragens para crianças foi dada por Walter Elias Disney, mais conhecido como Walt Disney. Um incorrigível sonhador e visionário, ele sempre oferecia ideias muito além de sua própria época, seja em termos de produção cinematográfica ou em termos de administração de empresas.

Na época em que Disney pensou em montar um longa-metragem de animação, ele não era o homem rico de que a maioria das pessoas tem conhecimento. Para conseguir dinheiro para a produção, foi necessário hipotecar a sua casa e fazer um empréstimo, oferecendo como garantia a apólice de seu seguro de vida. O resultado foi o clássico filme *Branca de Neve e os sete anões*, o primeiro desenho animado exibido como filme, e um dos maiores sucessos de bilheteria de todos os tempos. O filme demorou três anos para ficar pronto e, várias vezes,

precisou ser refeito, pois Disney era bastante perfeccionista. O orçamento inicial foi de quinhentos mil dólares, mas chegou a um milhão e setecentos mil dólares.

Depois de algumas outras produções, apenas em 1950 é que foi lançado outro filme de grande sucesso. *Cinderela* lembra bastante *Branca de Neve e os sete anões*, pois ambos os filmes foram baseados em contos de fadas clássicos. Porém, a produção de 1950 tem mais graça e humor, e, se por um lado, os personagens Cinderela, Madrasta e Príncipe são mais realistas, por outro as irmãs, a Fada Madrinha, o Rei e o Duque são verdadeiras caricaturas. Percebe-se que essa combinação de realidade com caricatura deu certo. Essa produção foi reprisada no cinema nos anos de 1957, 1965, 1973, 1981 e 1987, e foi relançada em vídeo em 1988 e 1995.

A década de 1950 foi rica em produção para Disney, mas foi só em 1959 que a empresa lançou *A Bela Adormecida*. Essa foi a produção mais cara dos estúdios Disney, chegando a atingir o valor de seis milhões de dólares. Como diferencial, este filme apresentou novas técnicas de produção, como o som estereofônico e o desenho estilizado e angular. Porém, os críticos não o aprovaram, e o sucesso só veio quando a produção foi reprisada em 1970, 1979 e 1986.

Walt Disney era uma pessoa considerada perfeccionista, moralista e sentimental. Porém, isso não o livrou das críticas de estudiosos e de intelectuais das áreas do comportamento humano, como psicólogos, sociólogos e antropólogos. Eles pretendiam entender os simbolismos que eram encontrados nas produções de Disney, por exemplo a ausência de casamentos nas histórias, o estereótipo dos eternos namorados, a questão da orfandade dos personagens principais, etc. As críticas não ficaram restritas a estudiosos norte-americanos, sendo feitas também em outros países, como é o caso dos chilenos Ariel Dorfman e Armand Mateelart (que julgavam que os produtos da Disney executam uma espécie de “lavagem cerebral” no público infanto-juvenil, por todo o mundo)⁹, e do escritor brasileiro Orlando de Miranda (que considerou que o mundo criado pela Disney deixa de representar as fantasias infantis para expressar as próprias aspirações e valores de seus produtores adultos)¹⁰.

Quase três décadas depois da morte de Walt Disney, em 1995, outra produtora de filmes infantis foi lançada no mercado, fazendo concorrência à Walt Disney Company: a

⁹ DORFMAN; MATTELAR, 1976, apud NADER, 2009, p. 214.

¹⁰ MIRANDA, 1978, apud NADER, 2009, p. 214.

DreamWorks SKG. Três figuras renomadas do mundo do cinema investiram nesse projeto: Steven Spielberg, David Geffen e Jeffrey Katzenberg. A partir dos anos 2000 a DreamWorks passou a ganhar destaque.

Logo após a Disney lançar o filme *Atlântida, o reino perdido* (2001), apostando em enredo original que não envolve eixo central romântico, focando mais em perseguições e aventuras, a DreamWorks lançou *Shrek*. Se, por um lado, o filme da Disney foi um verdadeiro fracasso de bilheteria, *Shrek* fez enorme sucesso entre as crianças, e até mesmo entre os adultos. Dirigido por Andrew Adamson e Vicky Jenson, *Shrek* faz uma inteligente paródia às produções da empresa Disney, adotando inovadores efeitos visuais, e criando anti-heróis.

Sendo assim, a Disney também inovou suas versões dos contos de fadas, produzindo *Encantada* (2007), a história de uma princesa nos moldes das clássicas que, por acidente, passa a habitar o mundo real, no momento histórico atual. O filme mostra a desconstrução dos personagens clássicos dentro de uma sociedade constituída em outros padrões de conduta e de relacionamento.

A clássica noção de amor: idealização e romantismo heterossexual

Um aspecto interessante para a discussão de gênero nos filmes infantis é a noção de amor que perpassa pelas histórias e seus respectivos personagens. Maria Celeste Mira¹¹ relaciona a construção da identidade feminina ao romance e ao melodrama. Ela considera que o romance é a primeira forma narrativa em que os personagens são pessoas comuns, buscando o realismo e permitindo a identificação entre leitoras e personagens. Embora a autora não trabalhe com a construção da identidade de gênero nas crianças, pode-se perceber que o amor romântico é um aspecto importante nessa construção, pois existe a disseminação da ideia de que as mulheres devem ser românticas e as histórias de amor dos filmes infantis atraem a atenção das crianças, pois elas identificam-se com as personagens dos filmes e com as situações do enredo, embora nesses filmes falte o realismo apontado por Mira, já que o fator fantástico tem papel preponderante.

¹¹ MIRA, M. C. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. *Cadernos Pagu*. Universidade Estadual de Campinas. Edição 21, 2003, p. 13 – 38.

O importante apontado pela autora é que a maioria dos filmes de Hollywood (e podemos estender isso para os filmes infantis, de maneira geral) giram em torno de um relacionamento amoroso, heterossexual e romântico. Dessa forma, as crianças são capazes de relacionar essas situações de relacionamento amoroso com sua realidade e, lamentavelmente, considerar como normal apenas os relacionamentos heterossexuais e românticos, discriminando as demais formas de sexualidade.

Geralmente, nos filmes infantis lançados entre as décadas de 1930 e 1950, a ideia de amor vem acompanhada por um romantismo extremo, em que o casal passa a se amar a partir do primeiro contato. Além disso, existe o interessante simbolismo do sonho. Nas três histórias aqui analisadas, as princesas sonham com seus respectivos noivos antes mesmo de conhecê-los e já sentem-se apaixonadas por eles, apenas pelo contato surreal do sonho. Na primeira cena em que Branca de Neve aparece, humildemente lavando a escada do castelo, ela idealiza seu futuro, conversa com as pombas brancas, e canta:

Quem quiser realizar / Aquilo que sonhou / Basta repetir o que você falou / Um dia eu serei feliz / Sonhando assim / Aquele com quem eu sonhei / Eu quero para mim¹²

O mesmo acontece quando a Princesa Aurora, em *A Bela Adormecida*, está na floresta, conversando com os animais e cantando, até que Felipe aparece. A música que a princesa canta é a seguinte:

Aonde / Aonde / Aonde eu irei encontrar um alguém / Que me queira, me adore / Alguém que me faça feliz / Aonde / Aonde / Aonde eu irei encontrar esse alguém / Que um dia me encontre / E que o meu amor seja um só¹³

Com a música, é possível perceber que a princesa espera depender de um homem para ser feliz; é o homem que lhe trará a felicidade. Além disso, ela canta que espera que o homem a encontre, e não o contrário; assim, a posição dela é passiva, pois fica apenas na expectativa de que seu amor verdadeiro venha ao seu encontro sem que ela precise se esforçar para isso.

Logo em seguida, Aurora conta aos animais que sonhou com alguém, um príncipe que nas palavras dela “[...] é alto, simpático e tão romântico [...]”¹⁴. Nesse ínterim, ela canta a música que descreve seu sonho:

Foi você / O sonho bonito que eu sonhei / Foi você / Eu lembro tão bem você na linda visão / E me fez sentir / Que o meu amor nasceu então / E aqui está você / Somente você / A mesma visão / Aquela do sonho que sonhei¹⁵

¹² *Branca de Neve e os sete anões*, 1937.

¹³ *A Bela Adormecida*, 1959.

¹⁴ *A Bela Adormecida*, 1959.

¹⁵ *A Bela Adormecida*, 1959.

Em *Branca de Neve e os sete anões*, a idealização do homem perfeito é compartilhada até mesmo pelos anões, que aspiram (consciente ou inconscientemente) a ser esse homem. Isso está evidente no seguinte diálogo, em que Branca de Neve conta sua história para eles:

Branca de Neve: Bem, era uma vez uma princesa.
Mestre: Essa princesa é você?
Branca de Neve: Ela se apaixonou.
Atchim: E isso foi difícil?
Branca de Neve: Foi até muito fácil. Qualquer um veria que aquele príncipe encantado era o único para mim.
Mestre: E ele era forte e bonito?
Atchim: Era grande e alto?
Branca de Neve: Não existe outro como ele. Em lugar algum do mundo.
Dengoso: Ele disse que a amava?
Feliz: E roubou um beijo?
Branca de Neve (canta): Era o meu romance / E eu não resisti / Um sonho que eu sonhei / Há de acontecer / No castelo que eu imaginei / E depois ele um dia há de vir / O meu eterno amor / Um dia encontrarei / E feliz eu irei / Viver com esse amor / O sonho que sempre sonhei¹⁶

Essa idealização também é disseminada nesse filme pela velha vendedora de maçãs (a Madrasta disfarçada) que instrui a princesa a respeito dos homens e do amor. O diálogo é bastante convincente e se desenvolve como transcrito abaixo:

Madrasta: A torta de maçã é que faz os homens ficarem com água na boca.
[...]
Madrasta: E porque você foi tão boa para a vovozinha, eu vou contar um segredo a você: esta aqui não é como as outras, é uma maçã miraculosa.
Branca de Neve: Miraculosa?!
Madrasta: É. É só prová-la e todos os seus sonhos se realizarão.
Branca de Neve: Verdade?
Madrasta: É, querida. Agora faça um pedido, e dê uma dentada.
[...]
Madrasta: Haverá alguma coisa que seu coração deseje? Talvez você ame alguém.
Branca de Neve: É, eu amo alguém.
Madrasta: Eu sabia, eu sabia. (risos) A vovó conhece o coração das moças. Agora pegue a maçã e faça um pedido.
Branca de Neve: Eu desejo, desejo...
Madrasta: Sim, fale. Ande.
[...]
Branca de Neve: ...Que ele me leve, então, para o seu castelo onde viveremos felizes para sempre.
Madrasta: Ótimo! Isso! Agora prove!
[...]
Madrasta: Não deixe o desejo esfriar!¹⁷

A bruxa é a responsável por despertar o desejo sexual da princesa. Uma vez que esse desejo é expresso, a princesa comete a transgressão (que está intimamente ligada ao desejo) e morde a

¹⁶ *Branca de Neve e os sete anões*, 1937.

¹⁷ *Branca de Neve e os sete anões*, 1937.

maçã. Esse é o momento em que ela atinge o despertar sexual e pode, enfim, concretizar seu amor romântico idealizado.

Enquanto as princesas e os príncipes vivem romances idealizados de paixão à primeira vista, os reis (seus pais) consideram os sonhos e o desejo da conquista da felicidade por meio do amor, verdadeiras tolices. Esse aspecto se torna claro, primeiramente, em *Cinderela*, quando o Rei, indignado por seu filho não conseguir escolher uma esposa, reduz o amor a um encontro entre duas pessoas de sexos opostos, em um momento especial; não precisa que haja sentimento de ambos os lados. Além disso, para ele, o casamento é a oportunidade/necessidade que o homem tem para ficar sossegado. Ou seja, depois do casamento o homem não terá mais preocupações na vida:

Rei: Meu filho vem evitando a responsabilidade do trono! É tempo de casar e de ficar sossegado!

Grão-Duque: Claro, Majestade! Mas sejamos pacientes.

Rei: Sou paciente! Mas dia a dia eu vou envelhecendo e eu gostaria de conhecer meus netinhos.

Grão-Duque: Eu compreendo, senhor.

Rei: Não! Não, você não sabe o que é ver seu único filho crescer, crescer, e ficar homem feito.

[...]

Grão-Duque: Não, não, Majestade. Talvez se o deixássemos em p...

Rei (interrompendo): Deixar em paz?! Com suas ideias românticas?!

Grão-Duque: Mas, senhor, em questões de amor...

Rei (interrompendo): Amor... Rá! Basta um rapaz conhecer uma jovem em momento especial. Então, nós arranjaremos o momento!¹⁸

O mesmo acontece em *A Bela Adormecida*, em que Humberto (pai do Príncipe Felipe) considera uma tolice quando seu filho diz que conheceu sua futura noiva em um sonho. Fica claro que sonho e passionalidade são características femininas e que os homens precisam ser mais racionais. A insatisfação de Humberto se faz evidente no excerto a seguir:

Não, não, não faça isso comigo! Largar o trono, o reino, por uma... por uma... por uma ninguém! Não pode! Não deixarei! Você é príncipe e só vai se casar com uma princesa!¹⁹

Porém, essa concepção dos reis não é tida como um padrão, já que a masculinidade e a feminilidade idealizadas estão a cargo dos príncipes e das princesas, respectivamente. Assim, as ideias de desvalorização do amor romântico que os reis representam são transmitidas com certo sarcasmo e, no final do filme, quando acontece o final feliz, essas ideias se mostram equivocadas.

¹⁸ *Cinderela*, 1950.

¹⁹ *A Bela Adormecida*, 1959.

No momento do baile, em *Cinderela*, é muito importante o trecho em que o Grão-Duque narra o encontro do príncipe com a donzela:

Bem, se me permite Majestade, eu bem que avisei! Mas Vossa Majestade com as suas ideias românticas... (risos) Sem dúvida, o senhor viu um quadro admirável: o jovem príncipe cumprimentando os presentes, de repente ele para, ele olha, e aí ele a vê, tal qual no sonho. Quem ela é ou de onde veio, nem ele o sabe, nem o importa, porque seu coração lhe diz que ela é a jovem destinada a ser sua noiva. Ah, mas isso só em contos de fadas senhor! Mas na vida real... oh, não! Isso teria de falhar.²⁰

O interessante desse excerto é que o funcionário do rei o narra com determinado desprezo, pois não crê que esses encontros românticos possam acontecer na vida real. Porém, enquanto ele tem esse diálogo com o soberano, a cena, no baile, acontece da mesma forma como ele descreve, transmitindo a noção de que, embora as pessoas não acreditem no amor romântico, ele existe e pode acontecer.

Mais um aspecto da noção de amor a ser destacado, que é comum às três histórias, é o final feliz. Tanto príncipes quanto princesas sonham em viverem felizes eternamente, embora as mulheres expressem isso mais abertamente do que os homens. Porém, o interessante é que essa felicidade eterna está vinculada ao amor e à pessoa do cônjuge. Ou seja, a ideia transmitida é que só é possível ser feliz se encontrar o amor verdadeiro e idealizado. Assim, amor, pessoa amada, e felicidade são três variáveis que se complementam e precisam estar ligadas umas às outras ao longo das histórias.

Segundo Mira, quando as mulheres consomem romances e melodrama, seja em forma de livros, filmes ou novelas, elas pretendem consumir, na verdade, a experiência romântica, e o que elas querem na verdade é passar pelas situações de amor e conquista do ente amado pelas quais passam os personagens das histórias. Segundo a própria autora, a “expectativa da felicidade amorosa romântica torna-se parte da construção da identidade feminina”²¹. A partir desse ponto de vista, considera-se que as crianças também pretendem viver contos de fadas na vida real, e por isso aceitam tão facilmente os padrões de gênero impostos por eles. É nesse sentido que Mira mostra que as narrativas românticas penetram no cotidiano das mulheres e acabam constituindo um estilo de vida padronizado e moldando o senso de identidade que as mulheres elaboram sobre si mesmas (e a expectativa de viver uma experiência romântica e ser feliz faz parte dessa construção da identidade feminina).

Amor contemporâneo: a realidade dentro da fantasia

²⁰ *Cinderela*, 1950.

²¹ MIRA, 2003, p. 27.

Em *Shrek*, existe constantemente a crítica à visão idealizada de amor romântico. Na análise desse filme, cabe a concepção de Bruno Bettelheim²² sobre o ciclo do noivo-animal. Segundo o autor, nos contos de fadas o parceiro sexual é vivenciado de início como um animal (ciclo que ficou conhecido como ciclo do “noivo-animal” ou “marido-animal”)²³, o que sugere que para viver feliz e ter um bom casamento é necessário sofrer uma drástica mudança de atitudes. Shrek sofre esse tipo de mudança, pois precisa aprender a lidar com seus próprios sentimentos para assumir, enfim, um relacionamento sério com Fiona. Mas, nesse filme, está presente também a “noiva-animal”, pois Fiona também se transfigura em fera, embora não pareça repugnante por causa disso.

As histórias em que aparece a temática do noivo-animal, em sua maioria, passam a noção de que a mulher é que deve se resignar e adaptar-se às condições impostas, uma vez que não deve rejeitar a fera, mas sim aceitá-la. Só a aceitação pode transformar o monstro em homem. A inovação que *Shrek* proporciona é a possibilidade de a aceitação acontecer às avessas, uma vez que é a mulher que aceita a condição de viver como fera e se transfigura em nome de um amor sem idealizações.

Outro aspecto importante da noção inovadora de amor que o filme aponta é quando o Espelho Mágico é usado como um apresentador de programa de auditório, e apresenta as candidatas a noivas para Lord Farquaad. O Espelho valoriza as características femininas das princesas, mostrando que são, também, fonte de desejo sexual, sem mencionar o aspecto do amor. A forma realista com que descreve as princesas deixa clara a falta de idealização:

Lord Farquaad: Você dizia...

Espelho Mágico: Eu dizia que não é rei ainda... Mas pode se tornar um. Só precisa se casar com uma princesa.

Lord Farquaad: Continue.

Espelho mágico: Então, vamos! Sente-se e relaxe, milord. Porque chegou a hora de conhecer as candidatas a noivas de hoje. E aqui estão! A Candidata número 1 é uma moça que foi presa em um reino muito distante. Gosta de sushi e banhos quentes. Seus hobbies incluem cozinhar e limpar para suas duas irmãs más. Uma salva de palmas para Cinderela. A Candidata número 2 é uma garota de capa da Terra da Fantasia. Embora viva com outros sete homens, ela não é fácil. Basta beijar seus

²² _____. O ciclo do noivo-animal dos contos de fadas. In: _____. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Tradução Arlete Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 317 – 349.

²³ Idem, 1980. Esse ciclo também acontece, embora menos frequentemente, com mulheres e, nesses casos, é denominado de ciclo da “noiva-animal”, resgatada, portanto, pela devoção do homem. A diferença é que, quando o homem é animal, ele é repugnante e animalesco, e a mulher deve romper com a visão do sexo como animalesco e repugnante; já quando a mulher é um animal ela não tem nada de repugnante, mas é delicada e graciosa, como cisnes ou corvos.

lábios congelados para descobrir que moça cheia de energia ela é! Vamos, aplausos para Branca de Neve! Por último, mas também especial, a Candidata número 3 é uma ruiva ardente de um castelo guardado por um dragão, cercado por lava. Mas não deixe que isso te esfrie! Ela é um estouro! Gosta de pinhas coladas e passear no meio da chuva! Esperando que a salvem, Princesa Fiona! Então, será a Candidata número 1, a número 2, ou a Candidata número 3?²⁴

Bem diferente dos filmes das décadas de 1930 a 1950, o resgate da princesa nesse filme é combinado por meio de um acordo. Shrek resgata a princesa e, depois, Lord Farquaad lhe devolve seu pântano, que foi invadido por criaturas mágicas refugiadas. O resgate perde o caráter de passionalidade, como prova do amor do homem, e ganha um caráter mais racional e prático.

A história ganha outro ritmo a partir do momento em que Shrek não mata o dragão para salvar a princesa. Ele aproveita o balançar da cauda da fera para ser arremessado para dentro do quarto onde Fiona está aprisionada. Segundo os padrões clássicos, todo homem de valor precisa passar pelas provações da masculinidade, para chegar ao amor e à sexualidade. Porém, Shrek dispensa a provação.

Quando Shrek chega ao quarto da princesa, ela está acordada e se assusta, pois ele chega pelo teto. Mas, como crítica à passividade clássica, ela se deita e finge dormir, depois, é claro, de arrumar sua roupa e segurar um buquê de flores. Porém, essa passividade é quebrada quando ela faz um biquinho com a boca, “esperando” (quase implorando) que seu príncipe lhe dê um beijo de amor verdadeiro e rompa com sua maldição. Shrek não corresponde ao romantismo de Fiona quando, ao invés de beijá-la, ele a sacode para que ela acorde. O diálogo é muito interessante, pois a princesa não admite que os rituais de romantismo sejam dispensados:

Shrek: Acorda!

Fiona: O que?!

Shrek: Você é a Princesa Fiona?

Fiona: Eu sou sim. Aguardando um cavaleiro corajoso que venha me salvar.

Shrek: Ah, legal. Agora vamos!

Fiona: Esperei, cavaleiro! Encontramo-nos, finalmente! Não deveria este ser um momento maravilhoso, romântico?

Shrek: É. Desculpe madame, não temos tempo!

Fiona: Espere! O que está fazendo? Vós devíeis me tomar em vossos braços, pular pela janela, e descer por uma corda até a vossa bela montaria.

Shrek: Teve muito tempo para planejar isso, não teve?

Fiona: Hum hum. Mas nós devemos viver este momento. Você poderia recitar um poema épico para mim, ou um cançãoeiro, um soneto, uma estrofe, qualquer coisa!

Shrek: Eu acho que não!

²⁴

Shrek, 2001.

Fiona: Bom, pelo menos posso saber qual é o nome do meu campeão?
 Shrek: Ahn, Shrek.
 Fiona: (lhe entregando um lençinho) Sir Shrek, rezo para que aceites esse favor como prova de minha gratidão.
 Shrek: (enxugando o suor com o lenço e o devolvendo para ela) Valeu!
 (Urro de dragão)
 Fiona: Você não matou o dragão?
 Shrek: Está na minha lista! Agora vamos!
 Fiona: Mas não está certo. Você devia ter entrado com a espada numa mão, e na outra o estandarte. Foi o que todos os outros fizeram!
 Shrek: É. Logo antes de ficarem torrados!
 Fiona: Isso não vem ao caso! Espera, para onde vai? A saída é por lá!
 Shrek: Bom, eu quero tirar o meu da reta!
 Fiona: Mas que tipo de cavaleiro é você?
 Shrek: Um tipo único.²⁵

Burro também vive sua história de amor e sua possibilidade do despertar sexual. O dragão, que é fêmea, se apaixona por ele. Este poderia ser um simbolismo da mulher feia, fora dos padrões de idealização. Porém, esse casal tão distinto, um dragão e um burro (uma mulher feia, e um homem infantil e submisso) vive um romance fora dos padrões idealizados, pois o homem, ainda despreparado, é sempre assediado pela mulher; é sempre a dragão quem toma a iniciativa das situações.

No final do filme, uma fala de Burro representa a desmistificação do amor romântico. Para os filmes clássicos, o amor é um destino e uma obrigação; é uma certeza. Mas, para os contemporâneos, o amor é uma possibilidade. A seguinte fala de Burro para Shrek deixa isso explícito: “(...) e o que ela fez foi gostar de você, talvez até te amar.”²⁶ Ou seja, primeiro vem o sentimento de gostar e, depois, como consequência, vem o amor, que é apenas uma possibilidade.

Em *Encantada*, a idealização do amor tem como principal simbolismo o beijo, pois ele significa a concretização do sentimento amoroso. Quando Giselle, construindo uma escultura de Edward – seu grande amor –, se esquece de colocar lábios na obra, os animais não entendem a importância dos lábios, mas Giselle explica-lhes que sem os lábios não há o famoso “beijo de amor verdadeiro”. O diálogo cantado é o seguinte:

Giselle: Ah... eu não acredito!
 Pip: Espera aí! Qual é o problema?
 Giselle: Hum... esqueci de desenhar os lábios.
 Veado: Ele tem que ter lábios?
 Giselle: É claro! Quando encontra alguém que é feito para você... (cantando) precisa ter coragem, saber o que fazer...

²⁵ *Shrek*, 2001.

²⁶ *Shrek*, 2001

Coelho: Vocês puxam a cauda um do outro?
Passarinho: Vocês comem sem colher?
Giselle: Não. (cantando) Algo bem mais doce, que todo mundo quer...
Em meus sonhos / Dou um beijo de amor / Em um príncipe encantador / É o que faz
o final feliz / Da história / E é por isso que os lábios são / Uma porta para o coração/
Só o verdadeiro beijo diz / Se achou a pessoa que sempre quis.²⁷

Como nos filmes das décadas de 1930 a 1950, neste também aparece o aspecto do sonho. Além disso, o príncipe é seduzido pela voz da princesa, e segue a voz até, enfim, encontrar a donzela pela primeira vez. Assim como ela, ele também busca a maturidade e não quer mais ficar só, caçando ogros. Com toda certeza o príncipe não conquistaria o amor da donzela se não a salvasse de um apuro; é a provação da masculinidade. Mas, impressionantemente, é a donzela que consegue afastar o ogro ameaçador que a persegue e cai, desastrosamente, em cima do cavalo do príncipe. Isso vai delineando a verdadeira personalidade que os personagens assumirão no decorrer da história: o príncipe é ingênuo e covarde, e a princesa é desastrada.

A idealização clássica do amor tem seu primeiro encontro com a concepção contemporânea no seguinte diálogo:

Robert: Isso acontece muito com você? Você vive caindo?
Giselle: Bom... geralmente alguém vem e me segura. Mas não se preocupe. Eu tenho certeza de que Edward já está me procurando. Garanto que pela manhã ele vai chegar e me tirar dessa terra estranha. Vai me levar para casa, e nós dois vamos trocar um beijo de amor verdadeiro.
Robert: De amor verdadeiro.
Giselle: É a coisa mais poderosa que existe no mundo inteiro.
Robert: Sei.
Giselle: Se eu achasse um lugar onde pudesse descansar esta noite...
Robert: Que tipo de lugar?
Giselle: Ah, não sei. Talvez uma relva aqui perto, ou uma árvore oca.
Robert: Uma árvore oca?
Giselle: Ou uma casa cheia de anões. Dizem que são hospitaleiros.²⁸

É importante o momento em que Robert, um homem maduro e desiludido que habita o mundo real contemporâneo, explica como funcionam os relacionamentos em sua concepção. O diálogo decorre da seguinte maneira, gerando estranhamento na donzela:

Robert: As pessoas normais costumam se conhecer antes de se casar. Saem juntas.
Giselle: Saem?
Robert: É. Marcam um encontro. Vão a um lugar especial, como um restaurante, um cinema, um museu, ou apenas saem e conversam.
Giselle: E falam sobre o que?

²⁷ *Encantada*, 2007.

²⁸ *Encantada*, 2007.

Robert: Sobre os dois. Você fala de você, dos seus interesses, do que você gosta, não gosta, conversa.
Giselle: Você tem ideias tão estranhas sobre o amor.
Robert: A gente faz aquilo que tem que fazer. A gente sai, a gente almoça, e se casa.
Giselle: Ah, você esqueceu do “felizes para sempre”.
Robert: Não, esquece o “feliz para sempre”. Isso não existe.
Giselle: É claro que existe.
Robert: Giselle, desculpe discordar, mas se um casamento dura já é considerado um sucesso. Esquece a felicidade!²⁹

Pode-se perceber que no mundo real o amor é tratado como uma obrigação, uma convenção social, quando Robert diz “A gente faz aquilo que tem que fazer”. Diferentemente, nas histórias clássicas, o amor está mais ligado ao destino.

Em seguida Giselle demonstra a Robert o seu ponto de vista, dizendo que a pessoa precisa saber que é amada, e há muitas formas de se demonstrar o amor a cada momento. Assim, ela canta a música mais famosa do filme:

Giselle: Como ela sabe que a ama?
Robert: Ah, não, não canta.
Giselle: Como ela sabe que é sua?
Robert: Tá todo mundo olhando. Não canta! Pra que cantar? Não tem nada a ver cantar, né? Vamos andar, né? Melhor...
Abdullah (Cantor caribenho): Como ela sabe que a ama?
Robert: Sabe essa música também?
Giselle: Como você mostra que a ama?
Abdullah e Giselle: Como ela sabe que / realmente / você a ama? / Como ela sabe que a ama? / Como você mostra que a ama? / Como ela sabe que realmente você a ama?
Giselle: Você não deve nunca ser indiferente / Demonstre o seu amor pra ela não dizer / “Como vou saber que ele me ama?” (Como ela sabe que a ama? Como você mostra que a ama?) / “Como vou saber que é meu?” (Como ela sabe que realmente você a ama?) / Acaso deixa um recadinho pra dizer que pensa em você? / Manda flores quando parece que vai chover? / A cada dia se encontra um jeito novo de dizer / E é assim / Que vai saber que é seu amor
[...]
Abdullah: Mostre que não está sozinha / Não ache que ela adivinha / Faça com que ela sinta e acredite que a ama
Giselle: Todo mundo quer viver e ser feliz pra sempre / Quer saber até que ponto o seu amor é seu / Como vai saber que ele te ama? (Como ela sabe que a ama? como você mostra que a ama?) / Como vai saber que é teu? (como ela sabe que realmente você a ama?) / Acaso te convida pra dançar só pra te abraçar?
Robert: Eu não danço
Giselle: Faz uma canção somente pra você?
Robert: Eu também não canto.
Giselle: Ele vai ter um jeitinho todo próprio de dizer / E é assim / Que vai saber que é seu amor / Que é seu amor / Vai saber assim que ele te ama / vai saber assim que ele é teu / Quando ele usar a sua cor favorita só pra te agradar / Planejar um piquenique a meia luz / Serão unidos pra sempre / Cada dia vai mostrar / E é assim que vai saber / E é assim que vai saber que é seu amor! / É seu amor! / Seu amor!³⁰

²⁹ Encantada, 2007.

³⁰ Encantada, 2007.

Ao longo da música, as imagens mudam de forma e o que seria um passeio no parque tranquilo e sem emoção, torna-se uma grande festa, com casais dançando, figuras de circo, e uma alegria geral. Giselle consegue levar um pouco de fantasia para a realidade.

Conclusão

Khéde³¹ considera que os leitores e espectadores se identificam com os personagens criados pelos autores. As pessoas enxergam nesses personagens parte de suas identidades e de seu imaginário. Presume-se que, por isso, as configurações de gênero estabelecidas e transmitidas pelos filmes infantis tendem a influenciar as crianças, já que as mesmas reconhecem nos personagens pedaços de suas próprias identidades e a concretização de seus anseios e de seu imaginário.

As influências das novas configurações de gênero disseminadas pelas produções cinematográficas visando o público infantil só serão concretizadas quando essa primeira geração, nascida a partir do ano 2000, estiver na puberdade, usufruindo da oportunidade de expressar as configurações de gênero que adotam e/ou aceitam. Enquanto isso, apenas é possível perceber a necessidade de exteriorização dos anseios que elas captam no mundo contemporâneo e que são trabalhados simbolicamente pelos filmes.

Considerando as análises de filmes feitas neste estudo, é possível perceber que as crianças podem desenvolver uma personalidade mais apta ao convívio com as diferenças existentes, em todos os âmbitos da sociedade, aceitando mais facilmente as sexualidades diversas e considerando-as como possíveis. Além disso, cabe perceber que as crianças estão mais críticas quanto à realidade e mais perspicazes para apreenderem aqueles aspectos da mesma que não correspondem à idealização elaborada pelos filmes infantis de décadas anteriores, uma vez que os filmes mais recentes apresentam situações e conflitos que elas vivenciam cotidianamente.

Por isso, conclui-se que os filmes infantis produzidos a partir dos anos 2000 preparam melhor as crianças para a vida real, onde não existem princesas e príncipes padronizados, mas pessoas reais com problemas reais. Partindo disso, será possível que as crianças, com mais consciência e senso crítico, possam fazer um futuro melhor para a sociedade, com menos

³¹ KHÉDE, S. S. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

discriminação e menos opressão àqueles(as) que optam por uma sexualidade que fuja ao padrão heterossexual preestabelecido.

Complementando essa ideia, Giroux³² sugere maneiras para que os trabalhadores culturais, assim como os pais e professores, possam discutir criticamente a influência que os filmes da Disney e, mais genericamente, os filmes infantis, podem ter no ambiente simbólico das crianças. Em primeiro lugar, o autor mostra que a produção cultural da Disney é, também, passível de ser recurso de aprendizado e de contestação. Assim, ele sugere que os filmes animados sejam incorporados às escolas, como objetos de reflexão crítica.

Em segundo lugar, o autor chama atenção para que os pais, professores, e outras pessoas interessadas estejam atentos a todo tipo de mensagem que as produções cinematográficas podem transmitir às crianças. Isso leva, conseqüentemente, a uma atenção redobrada quanto aos significados que os filmes estão produzindo e como esses significados funcionam para determinar padrões para as crianças. Assim, a luta em relação à produção cultural destinada ao público infantil é uma luta também em relação à cidadania, à identidade social e à democracia.

Referências

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: Psicanálise nas Histórias Infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GIROUX, Henry A. A Disneyzação da Cultura Infantil. In: SILVA, T. T.; MOREIRA, A. F. (Org.). *Territórios Contestados: O currículo e os novos mapas políticos e culturais*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 49 – 81.

KEHL, Maria Rita. Prefácio: a criança e seus narradores. In: CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: Psicanálise nas Histórias Infantis*. Porto Alegre. Artmed, 2006, p. 15 – 19.

KHÉDE, Sônia Salomão. As polêmicas sobre o gênero. In: _____. (Org.). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986, p. 7 – 15.

³² GIROUX, H. A. A Disneyzação da Cultura Infantil. In: SILVA, T. T.; MOREIRA, A. F. (orgs.) *Territórios Contestados: O currículo e os novos mapas políticos e culturais*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 49 – 81.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. *Cadernos Pagu*. Universidade Estadual de Campinas. Edição 21, p. 13 – 38, 2003.

NADER, Ginha. *A Magia do Império Disney*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

PASSOS, Elizete Silva. A construção da identidade de gênero. In: _____. *Palcos e Platéias: As representações de gênero na Faculdade de Filosofia*. Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher – NEIM FFCH/UFBA, 1999, p. 91 – 125.