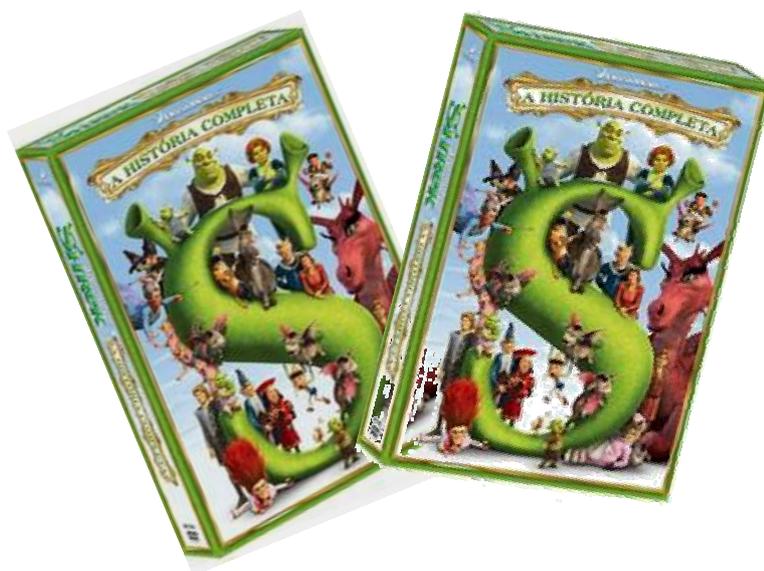


**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE DOUTORADO**

MYRNA WOLFF BRACHMANN DOS SANTOS

**UM OGRO HUMANIZADO: SEXUALIDADE E NORMALIZAÇÃO NOS
PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DA PERSONAGEM SHREK**



**CAMPO GRANDE/MS
2012**

MYRNA WOLFF BRACHMANN DOS SANTOS

**UM OGRO HUMANIZADO: SEXUALIDADE E NORMALIZAÇÃO NOS
PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DA PERSONAGEM SHREK**

Relatório de Tese apresentado para exame de defesa, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Educação, submetido à Comissão Julgadora do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos do Nascimento Osório.

**CAMPO GRANDE/MS
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária: Rosilene de Melo Oliveira CRB 2582

S237o Santos, Myrna Wolff Brachmann dos.
Um Ogro humanizado: sexualidade e normalização nos processos de
subjetivação da personagem Shrek/ Myrna Wolff Brachmann dos Santos.
-- 2012.

220 p. : il. ; 30 cm.

Orientador: Antônio Carlos do Nascimento Osório
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,
Programa de Pós-Graduação em Educação.
Inclui bibliografia.

1. Subjetivação. 2. Shrek (filme). 3. Sujeito. 4. Cinema. 6. Animação.
I. Osório, Antônio Carlos Nascimento. II Título. III. Título: sexualidade e
normalização nos processos de subjetivação da personagem Shrek

CDD 791.43019

MYRNA WOLFF BRACHMANN DOS SANTOS

**UM OGRO HUMANIZADO: SEXUALIDADE E NORMALIZAÇÃO NOS
PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO DA PERSONAGEM SHREK**

Relatório de Tese apresentado para exame de defesa, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Educação, submetido à Comissão Julgadora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul no Programa de Pós-Graduação em Educação/PPGEdu/CCHS.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antônio Carlos do Nascimento Osório
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Marcos Villela Pereira
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Soraia Napoleão Freitas
Universidade Federal de Santa Maria

Prof^a. Dr^a. Constantina Xavier Filha
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof^a. Dr^a. Sônia da Cunha Urt
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Campo Grande, MS, _____ de _____ de 2012.

Ao IBC e nesse nome a todos aqueles que olharam (mesmo anonimamente) por mim e meus irmãos nas necessidades mais básicas de educação, alimentação, vestuário; nos dias difíceis em tempos de sertão: “Descobri com alegria seu nobre ideal” que triunfou afinal! “Oh IBC abençoado tens o nosso amor [...] [Àquela] terra tão querida, Deus no seu querer, nos concedeu tão bela vida e nosso IBC”.

À Nelci Maria, minha mãe, exemplo de dedicação, fonte de compreensão e incentivo; à meu pai, em memória.

Ao Wagner, meu esposo, verdadeiramente companhia e dedicação; ao Isaac, nosso filho (e aos que virão), a quem desejo que persiga suas próprias conquistas.

Ao Ewaldo e à Thais pela amizade e pelo apoio indiscriminados.

Agradeço:

- à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de estudos, que permitiu uma dedicação mais incisiva à pesquisa.
- ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFMS, àqueles que batalham por ele existir e que dedicam seus esforços pelos seus bons resultados;
- em especial ao Professor Dr. Antônio Carlos do Nascimento Osório, que mais que incentivador, impele a nós, seus alunos, a pensar, a buscar alternativas, a construir soluções, de pesquisas e de vida... É aquele que acredita em seus alunos e como um experiente navegador compartilha o leme, sempre alternando o comando, mas impedindo que a embarcação fique “a ver navios”.
- ao Professor Dr. Marcos Villela Pereira, pela profundidade e praticidade permeadas por agudeza nas contribuições.
- à Professora Dr^a. Soraia Napoleão Freitas, pelo cuidado e olhar perspicaz, por não deixar passar minúcias e certos deslizes, contribuindo com um redigir mais atento.
- à Professora Dr^a. Constantina Xavier Filha, por ser sempre receptiva as minhas buscas e tentativas; pelo incentivo de outrora, pelo companheirismo de sempre, e pelas contribuições singulares nesta pesquisa.
- à Professora Dr^a. Sônia da Cunha Urt, que desde o início mostrou-se aberta a esta pesquisa, sugerindo e participando interessadamente.
- sob o nome da Prof^a. Dr^a. Alda Maria do Nascimento Osório, uma professora especial, agradeço todos os meus professores e professoras, todos que, de uma maneira ou de outra, contribuíram com o processo de minha formação, e também com o da realização desta pesquisa.
- aos amigos e amigas do Grupo de Estudos e de Investigação Acadêmica nos Referenciais Foucaultianos (GEIARF), sobretudo pela amizade, mas também pelos debates, conflitos e reflexões. Em especial, Aracy, Marina, Eli, pela companhia, pelos abraços e pela cumplicidade; a Rose pela experiência sempre compartilhada; ao Silvío Lobo, pela amizade dispensada; Ao Daniel, pelos muitos socorros e gentilezas e especialmente pelas traduções; e ao Miguel, pelas risadas e abraços e pela oportunidade oferecida.

a Jaqueline Mesquita, que sempre dedica seus esforços em razão do cumprimento de regras, de prazos e com isso conduziu-nos em algumas obrigações; mas principalmente pelo seu abraço gostoso em momentos de outras necessidades.

a Rosemeire Ziliane, pela especial dedicação e carinho, pelas idéias e trocas e mesmo pelo tempo que dispensou tão espontaneamente a mim e a este trabalho.

ao Robson, pela amizade e companheirismo, pela companhia nas viagens, pelos pães de queijo e pelos vinhos e, com ele, a todos os colegas de Pós-Graduação.

ao IBC, e nesse nome a todos aqueles, conhecidos e anônimos, que no início de minha formação (e dos meus irmãos) apostaram “grandemente” naqueles pequeninos, observando-lhes as necessidades mais elementares, de vestuário, de alimento, e principalmente, de educação.

a Thais, que foi ombros, ouvidos, carinho e colo, companhia e diversão; ao Jefferson, pelo riso; ao Wagner, pelo amor; ao Isaac, pela existência; a Nelci, mãe querida, por tudo (já que não dá para listar ou descrever toda sua dedicação e amor); ao Ewaldo, pela cumplicidade; a Mariana, por acreditar; a Viviane e Josedilce por serem mãezonas de meu filho tantas vezes; e ao Juliano, um paizão-amigo; a Daniela uma irmã querida, com suave presença num momento tão difícil de dependência; a Livia pela cumplicidade; a Salete, por ser parte dessa ideia desde o projeto inicial, por acreditar que era possível e incentivar-me a buscá-lo (e pelas traduções); a Sandra pela amizade terna, pelo incentivo e amor; a Paula, Elaine, Selma e Iraci, pelas companhias alegres e afetuosas; a Néia, por sempre me apoiar independentemente de minhas necessidades; ao “Mano”, por me transportar; a tia Marlene, por ouvir-me tantas vezes; a Aracy, por toda dedicação, cumplicidade e companheirismo; a Mahyra, pelas lições, abraços e incentivo e por nos oferecer um modo diferenciado de ser feminina...

a todos que de maneiras diversas provocam um riso, acolhem-nos em algum momento, dividem problemas e nos ajudam a encontrar soluções...

a Deus, por ser Rocha Eterna, Refúgio e Fortaleza...

... meu sincero Muito Obrigada!!!

Um trabalho, quando não é ao mesmo tempo uma tentativa de modificar o que se pensa e mesmo o que se é, não é muito interessante.

[...]

Ora, trabalhar é tentar pensar uma coisa diferente do que se pensava antes.

(Michel Foucault, 2004b)

RESUMO

Este relatório de pesquisa constitui uma exposição do estudo dos quatro filmes de animação da série Shrek – **Shrek** (2001), **Shrek 2** (2004), **Shrek Terceiro** (2007), **Shrek para Sempre** (2010) – realizado com o objetivo de descrever e analisar os processos de subjetivação que produzem a personagem Shrek. Os estudos de Michel Foucault foram tomados como referencial teórico-metodológico destacando-se as noções de sexualidade, normalização e subjetivação. Os filmes, destacados em sua capacidade pedagógica, oferecem e propõe alternativas de subjetivação, além de modelos e exemplos de modos de ser, pensar e agir. Diversos elementos que compõem os filmes foram trazidos ao texto e analisados segundo os processos de subjetivação da personagem analisada. Foram percorridos os momentos em que o ogro é apresentado como anormal e monstruoso, passando pelos mecanismos que amenizam a sua feiúra, docilizando sua imagem, conferindo-lhe a característica de possuidor de sentimentos, ao se sentir rejeitado ou com medo, ao ser capaz de amar e de chorar, entre outros processos, que vão caracterizando-o como humanizado, até, por fim, ser apresentado como herói no ato mesmo em que salva a sua família e com isso salva a si mesmo. Defende a ideia de que a personagem do ogro sofre um processo de subjetivação, que o torna mais ou menos normalizado, no qual se destaca o uso da sexualidade exercida por Shrek em conformidade com as normas sociais que a regem. Ao sujeito espectador, infante (ou não), os filmes da série Shrek oferecem uma ideia de humanização, de família, de felicidade, e ainda de conformação às normas que regem socialmente o uso da sexualidade. Os processos que tornam a personagem de Shrek normalizada, bem como, e de certa forma, humanizada, são tratados como ofertas exemplares e modelares de como cuidar de si, de como existir, de como agir de modo mais ou menos ajustado às normas, de como pensar sobre si e transformar-se a si mesmo. São, em suma, possibilidades múltiplas de subjetivação oferecidas aos sujeitos espectadores.

Palavras-chave: filmes de animação, sexualidade, subjetivação, normalização.

ABSTRACT

This research report constitutes an exposition of the study of the four Shrek computer animated movies -**Shrek** (2001), **Shrek 2** (2004), **Shrek the Third** (2007), and **Shrek Forever After** (2010) - which was carried out in order to describe and analyze the subjectivation processes which produce the character Shrek. The studies of Michel Foucault were used as a theoretical and methodological reference concerning the notions of sexuality, standardization and subjectivity. The movies featured in their pedagogical skills propose alternative for subjectivity, as well as models and examples of ways of being, thinking and acting. Several elements that make up the films were brought into the text and analyzed according to the subjective processes of the analyzed character. We explored the scenes where the ogre is presented as abnormal and monstrous, through the mechanisms that mitigate his ugliness, “sweetening” his image, giving it the characteristic of possessing feelings as feeling rejection and fear, being able to love and to cry, among other processes, characterizing him as humane, until, finally, he is presented as a hero in the very act of saving his family and saving himself. The point of view undertaken is that the character of the ogre undergoes a process of subjectivation, which makes him more or less standard, which emphasizes the use of sexuality exercised by Shrek in accordance with social norms. To the spectator, whether infant (or not), the Shrek movie series offers an idea of humanization, of family, of happiness, and even of conforming to the rules socially governing the use of sexuality. The processes that make the character Shrek standard, and somehow humanized, are treated as exemplary, and offer examples of how they must care for themselves, how to exist, and act more or less adjusted to the standards of how to think about yourself and become yourself. There are, in short, multiple possibilities of subjectivity offered to the viewers.

Keywords: computer animated movies, sexuality, subjectivation, standardization.

RÉSUMÉ

Ce rapport constitue une exposition de l'étude des quatre longs métrages d'animation de la série Shrek – **Shrek** (2001), **Shrek 2** (2004), **Shrek le troisième** (2007), **Shrek 4, Il était une fin** (2010). Proposé avec l'objectif de décrire et d'analyser les procédures de subjectivation par rapport au personnage Shrek. Les études de Michel Foucault furent utilisées comme source théorique-méthodologique à l'égard de la notion de sexualité, de normalisation et de subjectivation. Les films, détachés dans leur domaine pédagogique, offrent et proposent des alternatives de subjectivation, en sus de modèles et des exemples de façon d'être, de penser et d'agir. Divers éléments qui composent les films furent mis dans le texte et analysés selon le processus de subjectivation du personnage principal. Ont été parcourus les moments dans lesquels l'ogre est présenté comme anormal et monstrueux, en passant par les mécanismes qui suavisent sa laideur et adoucissent son image. En lui donnant un caractère sentimental quand il ressent le rejet et la peur, en démontrant sa capacité d'aimer et de pleurer, entre autres stratégies qui caractérisent son humanité jusque, enfin, être présenté comme le héros au moment qu'il sauve sa famille et surtout, quand il sauve à lui même. Défend l'idée que le personnage Shrek souffre un processus de subjectivation dès qu'il devient plus au moins normalisé, quand est mise en évidence la sexualité de l'ogre en corformité aux normes sociales qui la définit. Au sujet, spectateur, enfant (ou pas), les films de la série Shrek offrent une idée d'humanisation, de famille, de gaieté, et en plus, de concordance aux règles qui déterminent socialement l'usage de la sexualité. Les procédures qui standardisent le personnage Shrek, ainsi que l'humanisent, sont traité comme des exemples e des modèles de surveiller à soi même, d'existence, d'agir de façon plus au moins ajustée aux normes, de penser à soi même et de se transformer. Sont, notamment, des possibilités multiples de subjectivation offerts aux sujets spectateurs.

Mots-clés: Film d'animation, sexualité, subjectivation, normalisation.

RESUMEN

Este relatorio de investigación constituye una exposición del estudio de cuatro películas de animación de la serie Shrek- **Shrek** (2001), **Shrek 2** (2004), **Shrek Tercero** (2007), **Shrek para siempre** (2010) – realizado con el objetivo de describir y analizar los procesos de subjetivación que producen el personaje Shrek. Los estudios de Michel Foucault fueron utilizados como referencias teóricas y metodológicas destacándose las nociones de sexualidad, normalización y subjetivación. Las películas destacadas en su capacidad pedagógica ofrecen y proponen alternativas de subjetivación, además de modelos y ejemplos de maneras de ser, pensar y actuar. Diversos elementos que componen las películas fueron traídos al texto y analizados según los procesos de subjetivación del personaje analizado. Fueron recorridos los momentos en que el ogro es presentado como anormal y monstruoso, pasando por los mecanismos que amenizan su fealdad, dulcificando su imagen, confiriéndole la característica de poseedor de sentimientos, al sentirse rechazado o con miedo, al ser capaz de amar y de llorar, entre otros procesos, que van caracterizándolo como humano, hasta, finalmente ser presentado como héroe en el momento que salva a su familia y con eso se salva también a si mismo. Defiende la idea de que el personaje del ogro sufre un proceso de subjetivación, que lo vuelve más o menos normalizado, en lo cual se destaca el uso de la sexualidad ejercida por Shrek en conformidad con las normas sociales que la rigen. Al sujeto espectador, infante (o no), las películas de la serie Shrek ofrecen una idea de humanización, de familia, de sociedad, de felicidad y aún de conformación a las normas que rigen socialmente el uso de la sexualidad. Los procesos que vuelven el personaje de Shrek normalizada, así como, y de algún modo humanizada, son tratados como maneras ejemplares y modelares de cuidar de si mismo, de como existir y de como actuar de modo más o menos ajustado a las normas, de como pensar y cambiar a si mismo. Son en, suma, posibilidades múltiples de subjetivación ofrecidas a los sujetos espectadores.

Palabras clave: películas de animación, sexualidad, subjetivación, normalización.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1- Shrek- Capa	80
Ilustração 2- Shrek 2- Capa	83
Ilustração 3- Shrek Terceiro- Capa	85
Ilustração 4- Shrek para Sempre- Capa	88
Ilustração 5- Imagens de ogros	116
Ilustração 6- Imagens de gritos de Shrek	118
Ilustração 7- Alerta de Shrek.	120
Ilustração 8- Imagens do banho de Shrek	121
Ilustração 9- Reação de Fiona à imagem de Shrek	122
Ilustração 10- Imagens de Shrek no espelho	123
Ilustração 11- Shrek e Fiona conversam	124
Ilustração 12- Imagens de Shrek e Fada Madrinha discutindo	127
Ilustração 13- Shrek e Burro (Alazão): “bonitões e <i>sexys</i> ”	135
Ilustração 14- Imagens de reações a Shrek transformado	136
Ilustração 15- Garotas disputam Shrek	136
Ilustração 16- Shrek sorrindo	138
Ilustração 17- Shrek chorando	141
Ilustração 18- Imagens do “namoro” de Shrek e Fiona	148
Ilustração 19- Imagens do cortejo de Monsieur Hood	153
Ilustração 20- Shrek e sua família	161
Ilustração 21- Shrek se olha no espelho	163
Ilustração 22- Imagens de Fiona, a guerreira-chefe dos ogros	169
Ilustração 23- Fiona salva Shrek com um beijo	171
Ilustração 24- A família salva por Shrek	174

Imagem da capa: montagem com imagens retiradas da internet.

[Disponível em: <<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://imagens.extra.com.br>>. Acesso em: 12 jan. 2012].

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – ESBOÇO E CONTORNOS DA PESQUISA	15
CAPÍTULO 1 – PARA PENSAR SOBRE COMO SOMOS PRODUZIDOS TAL COMO SOMOS – ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS EM CENA	24
1.1 NORMALIZAÇÃO E SEXUALIDADE: FACES DE ATUAÇÃO DO SABER E DO PODER	25
1.2 SEXUALIDADE E SUBJETIVAÇÃO: O SUJEITO ÉTICO EM DESTAQUE....	31
CAPÍTULO 2 – ESTUDOS E PESQUISAS: CINEMA, EDUCAÇÃO E A PRODUÇÃO DE NÓS MESMOS – UM <i>TRAVELLING</i>	40
2.1 UM POUCO DE HISTÓRIA PARA COMPREENDER CINEMA	43
2.2 CONTORNANDO O FOCO: EVIDENCIANDO OS FILMES	51
2.3 SEXUALIDADE X FILMES: O QUE ALGUMAS PESQUISAS APRESENTAM EM SUAS ANÁLISES	54
CAPÍTULO 3 – EM PRIMEIRO PLANO, A PESQUISA: PROCEDIMENTOS E ESCOLHAS	66
3.1 VENDAGEM, CONSUMO E AS CRIANÇAS	73
3.2 CONHECENDO OS FILMES DA SÉRIE SHREK: SÍNTESES	79
CAPÍTULO 4 – LUZ, CÂMERA, AÇÃO: SHREK E FIONA, DOIS CASOS SINGULARES DA ANIMAÇÃO	92
4.1 FIONA E SHREK SOB OS HOLOFOTES DAS PESQUISAS	95
4.2 O SHREK ANIMAÇÃO DA DREAMWORKS: SHREK, SHREK 2, SHREK 3º, E... SHREK “PARA SEMPRE”?	103
CAPÍTULO 5 – ÚLTIMA TOMADA: “OS OGRAS SÃO COMO CEBOLAS”	112
5.1 SHREK, UM OGRAS	114
5.2 SHREK, UM OGRAS NÃO TÃO OGRAS	130
5.3 O SHREK NORMAL	142
5.4 O SHREK NORMAL, MAS DIFERENTE	157

5.5 O SHREK HERÓI	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS – OU, PARA DIZER SOBRE COMO SOMOS CAPTURADOS TAL COMO SHREK	178
REFERÊNCIAS	187
APÊNDICES	202
APÊNDICE A – Lista de teses e dissertações de Programas de Pós-Graduação em Educação – BDTD/IBICT	203
APÊNDICE B – Carta Apresentação – Solicitação	206
APÊNDICE C – Quantitativo de alunos por turma, escola, e rede de ensino visitadas durante a coleta de dados	207
APÊNDICE D – Produções mais citadas pelos alunos (as), dentre filmes infantis e desenhos animados	208
APÊNDICE E – Alguns dados do processo de organização e realização das sessões de filmes com dezessete crianças	210
APÊNDICE F – Sinopses, citações/comentários e informações técnicas retiradas das capas dos DVDs consultados	213
APÊNDICE G – Objetos forjados tendo os filmes da série Shrek como motivo (pesquisa de imagens – <i>web</i>)	215

INTRODUÇÃO

ESBOÇO E CONTORNOS DA PESQUISA

Para ter mais certeza tenho que me saber de
imperfeições.
(Manoel de Barros, 2000)

Este estudo nasceu de nosso interesse em investigar filmes infantis. Tal desejo fora gestado ainda durante a graduação em pedagogia (realizada na Universidade Federal de Mato grosso do Sul, 1999-2002), mas ainda não fora levado a efeito até o início do curso de doutorado em educação.

Os filmes (de todos os gêneros e classificações etárias) estão cada vez mais presentes no cotidiano das crianças (na escola e fora dela) e fazem parte de um conjunto maior de elementos culturais que corroboram com os processos de subjetivação dos sujeitos. Nisso entendemos residir a importância de empreender análises de filmes no âmbito da pesquisa em educação.

O direcionamento de alguns filmes ao público infantil torna-se um aspecto relevante, portanto, de ser tomado em consideração. Outro deles é o frequente contato que muitas crianças, de diferentes idades, têm experimentado a uma diversidade de recursos midiático/tecnológicos,¹ permitindo que o cinema, sobretudo o cinema indústria², esteja presente em vários espaços de vivência das crianças, entre eles, o espaço escolar.

¹Utilizamos recorrentemente a barra “/” entre expressões diferentes, não entendendo-as como sinônimos, mas com o objetivo de aludirmos aos diferentes termos usados, ao mesmo tempo, trazendo os dois sentidos simultaneamente.

²Cinema indústria, também chamado cinema dominante, cinema para as massas, cinema popular, cinema comercial, ou às vezes simplesmente, cinema hollywoodiano são expressões que designam as produções cinematográficas produzidas com objetivo lucrativo, preponderantemente comercial, e que acabam por criar mundialmente um padrão de gosto e preferência, conforme Duarte (2006).

Esse acesso das crianças aos filmes não pode ser pensado, da mesma forma, em algumas situações específicas. Por exemplo, se tomadas em consideração crianças que vivem em localidades, comunidades ou lares onde há poucos recursos tecnológicos, às vezes nem energia elétrica (sejam eles quais forem os motivos); crianças de famílias cuja religião restringe o contato com certas mídias, ou mesmo crianças cuja condição de pessoa com alguma necessidade especial minimize as possibilidades de assistir aos filmes da maneira convencional.

Contudo, excetuando essas situações mais específicas, podemos dizer que os filmes, especialmente os do cinema dominante, são consumidos, e estão presentes em grande quantidade nas famílias e nas escolas, e atualmente, inclusive, nas famílias com menores condições financeiras (DUARTE; ALEGRIA, 2008; MOMO, 2009).

Os filmes são, por diversas vezes, usados como meio de diversão para as crianças e, outras, para ocupar as crianças por algum tempo (COSTA, M., 2002). Eles estão também presentes no espaço escolar, para que o professor, pelos mais diferentes motivos, lance mão dessa possibilidade sempre que necessitar ou achar conveniente (MAYRINK, 2007; SILVA, R. 2007; VIEIRA, 2008; ARAUJO, 2009).

A referência a crianças e a atividade de assistir a filmes neste relatório remete a todas aquelas que têm algum acesso a filmes de todo ou qualquer tipo. Desde os pequenos bebês, que são colocados em frente aos aparelhos televisivos (COSTA, M., 2002), aos pré-adolescentes, os que frequentam salas de cinema, os que adquirem os DVDs (ou outras mídias) e os que possuem cópias não autorizadas, sem intenção de estipularmos idade-limite mínima ou máxima em relação a esse grupo. Enfim, a reflexão proposta esteve a considerar implicações do usual consumo de filmes pelas crianças, costume que se tornou rotineiro na sociedade ocidental em todas as idades.

As crianças têm contato com certa diversidade de filmes já a partir da tenra idade. Eles estão presentes na escola, nos centros de educação infantil, nas residências participando da produção do imaginário infantil. São recorrentes nas brincadeiras, nos produtos direcionados para os infantes (materiais escolares, brinquedos, roupas), nos jogos de *videogame*, nas decorações de ambientes diversos e em uma multiplicidade de situações e objetos voltados para a infância. Têm sido companhia e fomento aos jogos que oscilam entre a imaginação e a realidade na vivência das crianças; e vão introduzindo, aos poucos, as crianças e os adolescentes no hábito contemporâneo de assistir a filmes.

Destacamos, de saída, a relevância de investigar filmes voltados para o público infantil, dada a presença deles na vida de muitas crianças, pelo que realçamos a

coparticipação desses em sua formação geral. Mais especificamente, nos termos desta pesquisa, destaca-se a capacidade e/ou a possibilidade dos filmes (e do cinema em geral) de funcionar pedagogicamente atuando nos processos de subjetivação dos sujeitos espectadores.

Pesquisar a partir de produções fílmicas é para nós uma situação nova. No entanto, este relatório não é o precursor no que tange à temática da sexualidade. Esse tema já nos acompanha desde a graduação e o curso de mestrado³. É a matéria de nossa inquietação; é o campo que, dentre as coisas que nos cercam, insistentemente nos chama a atenção; é o que nos move para a investigação.

Quanto ao referencial teórico adotado, entendemos que ter Michel Foucault e seus estudos por embasamento representa não apenas uma continuidade⁴, mas é principalmente a permanência deliberada em uma perspectiva que apresenta a possibilidade de uma análise diferenciada e localizada.

Exigindo rigor e profundidade de conhecimento teórico, especialmente quanto ao modo de perceber as relações de poder-saber em nossa sociedade, o referencial teórico-metodológico foucaultiano possibilita grande liberdade para o pensamento e a análise de diversos temas. A nós representa o desafio de caminhar na penumbra e a satisfação de mover-se a si mesmo, em um transformar/constituir contínuo.

Foucault é prolífero e profícuo, confrange e perturba; mas nos permite questionar e ser questionado, olhar de outro jeito para o que já se viu, para o que nos constituiu como somos, sem que se diga como se deve ser; é a possibilidade de interrogar e refazer, de algum modo, a história da produção de nós mesmos.

Em relação a esta pesquisa, entendemos que a grande contribuição de Foucault é permitir que percebamos as coisas, as ideias, as verdades, cada uma delas, como produções, invenções; possibilitar que compreendamos a sexualidade, tal como é, como inventada e desse modo produzida pela sociedade na história. Com a mesma máxima

³Temos algumas publicações, que aqui destacamos, alcançadas no decorrer de outros estudos, tal como: BRACHMANN; XAVIER FILHA. (2003) “A orientação sexual nas escolas públicas de Campo Grande: projetos de intervenção”, resultado de pesquisa realizada na graduação em Pedagogia (UFMS, 2002); e ainda de trabalhos publicados a partir da pesquisa no Curso de Mestrado em Educação (PPGEdu/UFMS, 2007): SANTOS, Myrna; OSÓRIO (2010a) “Saber e prática na constituição da sexualidade da pessoa com deficiência mental”, e ainda: SANTOS, Myrna; OSÓRIO, (2010b) “Sexualidade anormal? O que dizem as pesquisas sobre a sexualidade da pessoa com deficiência mental”, entre outros.

⁴Visto que já utilizamos os estudos de Foucault na pesquisa desenvolvida no Curso de Mestrado em Educação - PPGEdu/UFMS (SANTOS, Myrna, 2007) e nos trabalhos publicados a partir dessa pesquisa (ver também: SANTOS, Myrna, 2010). Esses estudos, a partir do referencial foucaultiano, também se inserem em um grupo maior, o “Grupo de Estudos e de Investigação Acadêmica nos Referenciais Foucaultianos (GEIARF)”, coordenado pelo Prof. Dr. Antônio Carlos do Nascimento Osório, vinculado à Linha de Pesquisa Educação e Trabalho do PPGEdu/UFMS.

também podemos olhar e analisar os filmes, além dos modelos e ideais que eles produzem/veiculam, sendo essa uma premissa para a análise.

Falar de cinema, ou de filmes, é-nos inteiramente novo. É uma dessas possibilidades de analisarmos a produção de nós mesmos como sujeitos a partir das regiões ínfimas por meio das quais também nos constituímos, conforme Foucault (1988b) assinala.

Sua inserção em nossa pesquisa é aquela dada ao fato de ser o local, o material empírico a partir do qual se desenrolará a análise; a região, ainda que micro, onde também se inserem os poderes e os saberes, de que Foucault nos fala (1988b).

Sem qualquer pretensão de dar à produção cinematográfica, ou aos filmes analisados, um lugar privilegiado na produção/veiculação de saberes/ideais/verdades sobre a sexualidade (já que em alguns momentos demos um destaque para ela) é a tentativa de conhecer de perto as aparições dadas a ela em um artefato cultural específico, cada vez mais presente no cotidiano das crianças e de nossa sociedade.

Esta pesquisa adquire importância singular no cenário do Curso de Pós-Graduação em Educação⁵ da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGEdu/UFMS), no qual, dos trezentos e cinquenta relatórios de dissertação de mestrado e trinta e três teses de doutorado, até o momento defendidas (estamos considerando todas aquelas já disponibilizadas no *site*⁶), é pioneira na proposição de uma reflexão sobre cinema x educação.

A pesquisa ainda soma-se a outros quatro trabalhos⁷ que tratam da sexualidade aparecendo como tema central (ou como um dos temas de investigação e análise) e a outros vinte e três⁸ relatórios que utilizam o referencial teórico foucaultiano.

⁵Conforme dados disponíveis no *site* da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, o Curso de Mestrado em Educação (CME/UFMS) foi criado no primeiro semestre de 1988, em Campo Grande, MS, por meio de um convênio com a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Em sua trajetória de consolidação, em 1996, após a aprovação da Lei nº 9.394, o Curso de Mestrado foi transformado em Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu/UFMS). Em novembro de 2004, o recém-criado Curso de Doutorado em Educação do Programa recebeu recomendação oficial passando a integrar regularmente o sistema de avaliação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério de Educação (CAPES/MEC), consolidando o PPGEdu/UFMS não somente como centro de estudos de Pós-Graduação na região e no país, mas como um dos centros de excelência de reconhecimento nacional e internacional. Disponível em: <<http://www.propp.ufms.br/poseduc/index.html>>. Acesso em: 25 jan. 2011.

⁶No seguinte endereço são encontradas informações sobre os relatórios de dissertação defendidos: Disponível em: <<https://sistemas.ufms.br/sigpos/portal/trabalhos/buscarPorCurso/page:4/cursoId:60>>. Acesso em: 27 jan. 2012. As informações sobre as teses de doutorado defendidas são encontradas neste outro endereço: Disponível em: <<https://sistemas.ufms.br/sigpos/portal/trabalhos/buscarPorCurso/cursoId:76>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

⁷São eles: Noal (1994) **Educação sexual, família, escola pública: um estudo sobre a sexualidade de meninas pobres em Campo Grande - MS**; Xavier Filha (1998) **Educação Sexual na Escola: o dito e o não-dito na relação cotidiana**; Santos, Myrna (2007) **Sexualidade da pessoa com deficiência mental: entre discursos de verdade e a possibilidade de outras práticas de si**; Delmanto (2009) **Culturas juvenis na escola: práticas sociais e constituições identitárias: espaços outros**. Disponível em:

Assim, o trabalho adquire relevância no Programa de Pós-Graduação em Educação (UFMS) pela importância, e destacadamente pelo pioneirismo em discutir a produção fílmica para crianças, segundo sua inserção no grupo de relatórios já existentes no Programa.

Tendo os estudos de Michel Foucault como embasamento teórico-metodológico foram analisados os quatro filmes da série Shrek (**Shrek**, 2001, **Shrek 2**, 2004, **Shrek Terceiro**, 2007 e **Shrek para Sempre**, 2010⁹). Esses filmes são direcionados para crianças (mas também para adultos) e possuem grande circulação e aceitação entre elas.

O estudo voltou-se para a análise dos processos de subjetivação da personagem Shrek. Destacamos durante a elaboração do relatório o modo como Shrek se constitui e é subjetivado também pelos processos de normalização a que a personagem Shrek é submetida, destacadamente, aqueles relacionados ao uso sexualidade.

<<http://www.propp.ufms.br/poseduc/index.html>>. Acesso em: 27 jan. 2011, e, também: Disponível em: <<https://sistemas.ufms.br/sigpos/portal/trabalhos/buscarPorCurso/page:4/cursoId:60>>. Acesso em 27 jan. 2012.

⁸As teses que utilizam referencial foucaultiano são: Ziliane (2009) **Centro de Educação Rural de Aquidauana - MS: artes em profissionalizar (1974-2001)**; Lobo Filho (2010) **A judicialização como instrumento de efetividade do direito à educação**; Souza (2011) **Arqueologia das práticas discursivas sobre o fracasso escolar no ensino fundamental do estado de Mato Grosso do Sul**; E as dissertações: Silva, D. (2001) **A viabilização das possibilidades na docência: os professores visitam Foucault e Freud**; Lobo Filho (2003) **A concepção biologicista na educação física e o discurso do corpo e suas relações: saber e poder**; Ziliani (2004) **Ética e práticas sociais contemporâneas: a educação escolarizada e a constituição do agente moral**; Malheiros (2004) **Possibilidades e perplexidades nas propostas de formação para professores: a ordem do discurso no campo de estudo da pedagogia**; Sinésio (2005) **O discurso do "bom professor" de educação física nos anos iniciais do ensino fundamental em sua institucionalidade**; Silveira (2005) **(In)disciplina e as relações de poder**; Guimarães (2005) **A normalização na prática pedagógica e a constituição do conceito de inclusão nas escolas comuns da educação básica**; Macedo (2006) **As relações de poder e de saber: um estudo na disciplina de matemática na 5ª série do ensino fundamental**; Almeida (2006) **Propostas pedagógicas: discursos das relações de poder na rede municipal de ensino de Campo Grande/Ms**; Bruno (2006) **Interdições e contradições na política de inclusão de jovens e adultos com deficiência no estado de Mato Grosso do Sul**; Santos, Myrna (2007) **Sexualidade da pessoa com deficiência mental: entre discursos de verdade e a possibilidade de outras práticas de si**; Zancan (2007) **A disciplina de ética na formação do profissional do direito**; Silva, J. (2007): **A produção do conhecimento nos trabalhos de conclusão do curso de direito, com base em Michel Foucault: a experiência da UNIR-Cacoal (2003-2004)**; Cabral (2008) **O estudo da normalização das condutas: a educação e o trabalho em unidades penais**; Alves (2008) **Os discursos da inclusão escolar no Brasil e no estado de Mato Grosso do Sul**; Máximo (2009) **Violência infantil: um olhar foucaultiano na comunidade Vila Princesa em Porto Velho-RO**; Adí (2010) **Adolescer: discursos de uma subjetivação**; Gomes Filho (2010) **Filosofia no Ensino Médio: a prática pedagógica em Mato Grosso do Sul**; Torres (2011) **A produção social do discurso da educação para ressocialização de indivíduos aprisionados em Mato Grosso do Sul**. Todos desenvolvidos sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Carlos do Nascimento Osório (PPGEdu/UFMS). E ainda, a dissertação de Delmanto (2009) **Culturas juvenis na escola: práticas sociais e constituições identitárias: espaços outros**, desenvolvida sob a orientação da Profª Drª Constantina Xavier Filha. Disponível em: <<https://sistemas.ufms.br/sigpos/portal/trabalhos/buscarPorCurso/page:4/cursoId:60>>, e: <<https://sistemas.ufms.br/sigpos/portal/trabalhos/buscarPorCurso/cursoId:76>>. Acesso em: 27 jan. 2012.

⁹Fizemos a opção de utilizar o recurso “negrito” todas as vezes em que estivermos mencionando o nome dos filmes, seu título, diferenciando-os de quando estivermos fazendo referência ao nome das personagens ou ao nome da série, já que se repetem nesses três casos.

A partir de nosso entendimento de normalização, e, baseado nos escritos de Foucault, os processos de normalização foram considerados no sentido em que Shrek, apresentado como um ogro terrível, vai se tornando humanizado e tem, por diferentes mecanismos, a sua anormalidade amenizada. Tal anormalidade é tomada do ponto de vista em que é construída historicamente e é sempre um efeito da aplicação de normas que qualificam, distribuem e hierarquizam as pessoas e/ou suas capacidades.

Necessário destacar aqui, que Shrek não é uma pessoa, um sujeito, que possa ser subjetivado. Ele é uma personagem fictícia. Ele é também um ogro, o que o distancia ainda mais da realidade, por ser uma figura mitológica. No entanto, quisemos dar vulto ao modo como os idealizadores/produtores que criaram a personagem para o cinema puderam fabricá-lo existindo conforme uma dada ideia de humanidade. Nesse sentido é que vamos demonstrando e analisando os mecanismos que vão transformando Shrek, um ogro, em uma figura humanizada.

A perspectiva com a qual pensamos a sexualidade é aquela, construída por Foucault, de implicações de ordem ética e política, apresentadas em suas obras “**História da Sexualidade**”, nos volumes I, II e III (2001, 1998a, 1985, respectivamente), também exploradas pelo autor nos Cursos no *Collège de France*, nas entrevistas e conferências; fontes que serão utilizadas no decorrer deste relatório como suporte de reflexão.

Entendemos a sexualidade como eixo a partir do qual o homem ocidental organiza sua existência ética, elaborando para si mesmo um cuidado de si, e como dispositivo que na relação saber-poder constitui canal por meio do qual o biopoder tem acesso à vida da população e de cada sujeito. Em outras palavras, a sexualidade em relação ao governo de si mesmo e ao governo dos outros. A sexualidade é um lugar de atuação do poder na cadeia de elementos que compõe a subjetivação dos sujeitos e que é oriunda das práticas de saber-poder constituídas historicamente.

Os filmes são compreendidos como uma produção cultural que possuem a capacidade de afetar os sujeitos, na medida em que oferecem modelos, exemplos, ideias a serem seguidas. São considerados, portanto, como capazes de funcionar pedagogicamente na medida em que oferecem possibilidades variadas de resolução de problemas e de formas de lidar com dramas e conflitos. São possibilidades ofertadas ao espectador e aos processos de subjetivação que ele vivencia.

A pesquisa relaciona-se com um pensar que foca a questão maior de como nos tornamos o que somos, por dois motivos. Primeiro, porque a pesquisa procurou compreender como a personagem Shrek é apresentada em seu processo de subjetivação e

de que modo vai sendo construída ao longo da série. Segundo, porque ao entendermos os filmes como capazes de funcionar pedagogicamente estamos supondo a possibilidade de refletir sobre como nos constituímos na mediação com os modos de subjetivação oferecidos pelos filmes.

Nossa compreensão é de que foi por se preocupar com o modo como somos produzidos como sujeitos que Foucault investigou a sexualidade, os discursos, a produção de verdade e a relação saber-poder. Ele mesmo argumentou: “Para dizer as coisas claramente: meu problema é saber como os homens se governam (eles próprios e aos outros) através da produção de verdade [...]” (FOUCAULT, 2003b, p. 343).

Estamos propondo, portanto, o seguinte modo de olhar para esses filmes: considerar a possibilidade de funcionarem instrumentos pedagógicos, mediadores das experiências dos sujeitos na constituição de si mesmos.

Sugerimos, ainda, que os filmes podem ser pensados a partir de outras proposições: inicialmente a de que são apenas um entre diferentes artefatos (ou outras práticas) que podem funcionar pedagogicamente; em consonância, considerar que os filmes da série Shrek analisados alcançaram um grande número de crianças e adultos, em diferentes espaços, quer seja, sopesar que abrangentes grupos de sujeitos experimentaram (e continuam experimentando) um contato mais, ou menos, intenso com os filmes da série Shrek; destacar, ainda, que um filme que possui a capacidade de agradar (ou apenas pelo fato de alcançar a muitos) pode ser tomado como relevante para uma análise, na medida em que oferece, aos espectadores, inúmeros exemplos, modelos e ideias de ser, existir, pensar e agir.

Este relatório não esgota as possibilidades de análise, nem ao se considerar as diferentes perspectivas de estudo e investigação, e nem mesmo em relação ao referencial adotado. Em suma, é uma análise pontual e delimitada, cerceada tanto pelas intenções aqui empreendidas, pelo referencial utilizado, pelo recorte de análise, entre outras demarcações sempre impostas a uma pesquisa, quanto pelas limitações próprias desta pesquisadora. Nesse sentido, este relatório de tese se constitui em uma gama de aproximações e de sinalizações e não uma verdade absoluta, ou em um posicionamento inflexível, mas apresenta possibilidades de entendimentos além de abrir leques para outros estudos e asserções.

A primeira proposta de análise teve como intenção analisar um grupo maior de filmes (todos os filmes das séries Shrek, Madagascar e A Era do Gelo). No entanto, o processo de qualificação do relatório de tese sinalizou a necessidade de uma melhor

convergência de ideias. Com isso, nosso pensar produziu um afunilamento da análise e tomou em consideração uma personagem dentro de uma das séries (a personagem de Shrek nos filmes da série Shrek) para, a partir dela, realizar discussões a cerca dos processos de subjetivação especialmente aqueles relacionados à normalização e à sexualidade.

Destacando a personagem Shrek para a análise, consideramos que o modo como ele vai sendo apresentado em seus processos de subjetivação e vai sendo produzido a partir das normas e processos de normalização, e em especial aqueles vinculados à sexualidade, são modos pelos quais tais normas e processos de subjetivação são apresentadas como modelos ao espectador. São, portanto, exemplos que podem, ou não, ser aceitos como modelares pelo espectador (ou ainda, serem aceitos em parte), na mediação da experiência de si, da constituição de si mesmos como sujeitos.

O relatório de tese foi elaborado com o objetivo de descrever e analisar os processos de subjetivação da personagem Shrek, buscando compreender como ele se constitui (ainda que se trate de uma personagem fictícia, cuja apresentação constitui um modo deliberado pelos seus criadores). Investigamos assim os processos que o normalizam (o fazem permutar entre uma caracterização de ogro monstruoso e anormal e outra que o produz como um ogro dócil, amável e heroico, em outras palavras, um ogro humanizado). Contudo, enfatizamos, destacadamente, a constituição de Shrek em relação ao uso da sexualidade, e a sua conformação às normas que a regem.

Com isso, o desenvolvimento deste relatório de pesquisa apresenta a seguinte tese: Shrek é mais, ou menos, subjetivado por uma série de processos de normalização. Na maioria deles, o que se produz são efeitos que amenizam sua condição (à princípio apresentada como anormal), produzindo-o como um ogro normal e humanizado. Contudo, é diante das normas sociais que estipulam as regras para o uso da sexualidade que Shrek se constitui o mais ajustado e conservador possível, e pela defesa delas, é tornado herói. Tomando os filmes de Shrek na medida em que podem funcionar como pedagógicos ao oferecerem possibilidades de modos de ser, agir, pensar e existir, tais modelos de subjetivação e de uso da sexualidade são oferecidos aos processos de experiência de si mesmos do espectador, à medida que se evidenciam exemplarmente como ideais, bons, e heroicos, em suma capazes de trazer a felicidade.

Para desenvolver essas ideias buscamos responder as seguintes questões: “Como a personagem Shrek é apresentada em seu processo de subjetivação?” e/ou “Como a personagem Shrek vai sendo construída ao longo da série?” A organização empreendida neste relatório originou cinco capítulos.

O capítulo 1, “Para pensar sobre como somos produzidos tal como somos – aspectos teórico-metodológicos em cena”, apresenta as noções teóricas que alicerçam a pesquisa, especialmente em relação à sexualidade, normalização e subjetivação, inserindo-as na temática maior das relações de saber-poder, mas especialmente sinalizando o entendimento de como essas noções se relacionam a um pensar sobre a produção da sexualidade do sujeito e, com isso, à produção do próprio sujeito.

O segundo capítulo, “Estudos e pesquisas: cinema, educação e a produção de nós mesmos – um *travelling*”, sistematiza a perspectiva com a qual compreendemos o cinema e de como podemos relacionar esses artefatos à produção do sujeito. Nesse explicar também foram tratadas algumas particularidades do cinema, além de apresentarmos as contribuições que outras pesquisas e estudos trazem ao nosso trabalho.

No capítulo 3, “Em primeiro plano a pesquisa: procedimentos e escolhas”, apresentamos a pesquisa desde a sua concepção descrevendo critérios, justificando escolhas, sinalizando as reordenações realizadas durante o desenvolvimento da pesquisa e especialmente destacando o modo não dado de antemão deste estudo, seu caráter local, histórico e singular. Em seguida foram incluídos sínteses dos quatro filmes analisados, buscando evidenciar, já nesse esboço, alguns aspectos tratados na análise.

O quarto capítulo, “Luz, câmera, ação: Shrek e Fiona, dois casos singulares da animação”, cuida em descrever o modo como esses dois personagens já foram analisados por outros pesquisadores. Em seguida são evocadas particularidades da animação como forma de produção cinematográfica. Tais considerações preparam e introduzem as singularidades da análise realizada no capítulo seguinte.

Em “Última tomada: “Os ogros são como cebolas”, (o quinto capítulo), discorreremos sobre o modo como a personagem Shrek é apresentada em seu processo de subjetivação. Ora um ogro terrível, um monstro, um anormal, ora um ogro humanizado, capaz de bondade e amor. Descrevemos o modo como Shrek vai sendo construído na série, apresentando como ele se conforma mais, ou menos, às normas sociais e, sobretudo, como ele se mostra perfeitamente ajustado às normas sociais para o uso da sexualidade.

As “Considerações Finais: Ou, para dizer sobre como somos capturados tal como Shrek”, por fim, fazem um apanhado da pesquisa buscando sinalizar suas particularidades e incompletudes, além de sinalizar a respeito de como nós mesmos somos subjetivados.

Eis a tentativa de pensarmos os filmes de Shrek de modo diferente do que pensávamos antes. Eis, sobretudo, a síntese de modificações muito profundas, não somente do que pensávamos, mas do que éramos antes.

CAPÍTULO 1

PARA PENSAR SOBRE COMO SOMOS PRODUZIDOS TAL COMO SOMOS – ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS EM CENA

O que eu digo deve ser considerado como proposições,
“ofertas de jogo”, às quais aqueles a quem isso possa
interessar estão convidados a participar [...] (Michel Foucault, 2003b)

Os estudos de Foucault estão às voltas com problematizações a respeito do sujeito e os modos pelos quais ele pôde ser constituído desta ou daquela forma. São frequentes as suas explicitações quanto ao interesse de suas investigações: Como se constituiu o sujeito? Como ele pôde chegar a ser o que é na história do Ocidente? Como o sujeito chegou a ser o que é?

Investigando a produção da verdade, as relações de saber-poder, as práticas discursivas, Foucault buscou compreender as relações que se estabelecem e corroboram na produção do sujeito, como também da sexualidade. Entendemos que a sexualidade se torna um objeto de estudo para Foucault, por ele preocupar-se com a questão da verdade e da produção/constituição dos sujeitos.

Para isso considerou o tema da sexualidade interrogando sobre o modo como os sujeitos governam uns aos outros (questão política), e o modo como os sujeitos governam-se a si mesmos (questão ética).

Neste capítulo buscamos explicitar um pouco mais essas ideias, e apresentar o arcabouço teórico-metodológico em que nos movemos; acreditando que as proposições, ou as ofertas que Foucault faz a esse “jogo”, podem servir de ferramentas¹⁰ para a análise.

Destacamos ainda, que, as asserções apresentadas aqui (quer seja, neste capítulo, quer seja em todo o relatório de pesquisa), especialmente as noções conceituais abordadas,

¹⁰Foucault (2003b) também se referiu à teoria como caixa de ferramentas, na medida em que sirva de instrumento à pesquisa, à análise, à reflexão (alegoria encontrada, por exemplo, na entrevista intitulada **Poderes e estratégias**, publicada no Brasil no IV volume da coleção Ditos e Escritos).

referem-se a nossa particular compreensão e uso do referencial foucaultiano e não tem como aspiração impor-se como o entendimento correto, ou único, dos estudos de Michel Foucault.

Acreditamos ser importante realizar uma explanação de conceitos gerais e dos exercícios analíticos empreendidos por Foucault (que constam deste capítulo) para, em seguida, localizar nossa análise no pensamento geral de Foucault e por fim direcionar para aspectos e noções conceituais que fundamentam essa análise.

Para tanto, duas subdivisões foram feitas, neste capítulo, para ordenar a apresentação dessas noções teóricas e metodológicas. Primeiramente explanam-se as inter-relações entre normalização, saber, poder e sexualidade, trazendo para o texto nossa compreensão dessas noções a partir das primeiras análises de Foucault.

A seguir é apresentado o modo como estamos relacionando sexualidade e os processos de subjetivação do sujeito, sinalizando as balizas teórico-metodológicas, especialmente dos últimos estudos empreendidos por Foucault, para o exercício de análise apresentado neste relatório.

1.1 NORMALIZAÇÃO E SEXUALIDADE: FACES DE ATUAÇÃO DO SABER E DO PODER

Foucault narra um episódio que se passou em 1867 na Aldeia de Lapcourt, mencionado aqui, para enfatizar as noções teóricas que iremos utilizar. Trata-se da história de um trabalhador agrícola que sofre uma denúncia. O camponês, de espírito simples, é delatado ao prefeito da aldeia porque:

[...] havia recebido carícias de uma menina, como já havia feito, como tinha visto fazer, como faziam em volta dele os moleques da aldeia; é que na Orla do bosque ou nas valas da estrada que leva a Saint-Nicolas, brincava-se familiarmente de “leite coalhado” (FOUCAULT, 2001, p. 33).

Do cotidiano das práticas sociais comuns daquele lugar, daquele tempo e daqueles habitantes, um sujeito é tomado de súbito por sua busca por um dado prazer. A delação do seu ato é levada à polícia, ao juiz e culmina na publicação de um relatório elaborado por um médico e mais dois peritos.

Embora fosse considerado inocente pelo juiz, é encaminhado aos médicos para ser analisado por sua prática sexual. É minuciosamente estudado, medido, observado e

obrigado a confessar e a falar sobre “[...] seus pensamentos, gostos, hábitos, sensações, juízos [...]” (FOUCAULT, 2001, p. 33).

A sexualidade comum àquele tempo, àquele lugar e àqueles aldeões é capturada de sua cotidianidade para ser tornada puro objeto de saber.

O que é importante nessa história? Seu caráter minúsculo: que o cotidiano da sexualidade aldeã, os ínfimos deleites campestres tenham podido tornar-se, a partir de um certo momento, o objeto não somente de uma intolerância coletiva, mas de uma ação judiciária, de uma intervenção médica, de um atento exame clínico e de toda uma elaboração teórica. (FOUCAULT, 2001, p. 33).

Ainda que julgado inocente, aquele camponês foi condenado a servir às minuciosas análises e detalhamentos até o fim de seus dias no Hospital de Maréville, ocultado do convívio, mas revelado pelas instituições de saber ao mundo científico (FOUCAULT, 2001).

Ao recuperar essa história (aqui parcialmente descrita), Foucault sinaliza como foi possível teorizar, produzir saber e exercer poder sobre o sujeito a partir da captura, da observação, do registro, da sistematização e da classificação das práticas sexuais cotidianas, corriqueiras. Nesse sentido é que entendemos sua afirmação de que “[...] o projeto de uma ciência do sujeito começou a gravitar em torno da questão do sexo [...]” (FOUCAULT, 2001, p. 68).

Quando estudou o aparecimento do poder disciplinar na obra **Vigiar e Punir** (1996), Foucault pôde explicitar como o controle dos sujeitos cruzou-se necessariamente o controle dos corpos e com isso da sexualidade. Os pequenos imperativos de distribuição dos corpos examinados por Foucault funcionaram (e funcionam) como técnicas que ditaram (e ditam) para os sujeitos modos de agir, de dispor o corpo, de controlar os gestos, e organizaram toda uma sistemática espacial e temporal.

Em outro momento, Foucault (2002a, p. 289) explica: “A disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos”. Seus efeitos são disciplinares.

O poder disciplinar é a mecânica de adestramento dos corpos. É a esguelha do poder que se ocupa não somente de adestrar, mas de multiplicar as forças e aproveitá-las num todo. Os saberes que essa mecânica constitui e a prática que deles emana separa, analisa, diferencia, e com isso individualiza os sujeitos, ao mesmo tempo em que os torna objeto e instrumentos de saber e de poder (FOUCAULT, 1996).

Criada essa analítica que pôde registrar, medir, comparar, classificar os sujeitos, um outro elemento torna-se objeto de preocupação e alvo do saber-poder: a população.

Investe-se em conhecer as regularidades dos grupos de pessoas, estudam-se os números de casamentos, de nascimentos, a incidência das doenças, as causas de mortes frequentes e pouco a pouco vai se produzindo um saber e um poder sobre o corpo da população. É o biopoder, a nova mecânica do poder. Outro viés de funcionamento que, incorporando as técnicas disciplinares, se estende para a intervenção e o controle de toda a sociedade (FOUCAULT, 2001).

A regulamentação da população é, portanto, uma finalidade da biopolítica, uma analítica que se ocupa da vida:

[...] uma tecnologia que agrupa os efeitos de massas próprios de uma população, que procura controlar a série de efeitos fortuitos que podem ocorrer numa massa viva; uma tecnologia que procura controlar (eventualmente modificar) a probabilidade desses eventos, em todo caso, compensar seus efeitos (FOUCAULT, 2002a, p. 297).

Emerge aí a função normalizadora, não apenas como efeito da biopolítica, mas também do poder disciplinar. Esse entendimento é apontado por Foucault (1996) quando, explicitando suas ideias sobre o poder disciplinar, falava de sua capacidade de distribuir os sujeitos em graus de normalidade, ao constituir um conjunto considerado como homogêneo, e destacar dele tudo o que ali não se encaixa. A norma instaura os binarismos que classificam as relações de pertencimento e despertencimento aos grupos homogeneizados, tidos como normais.

Em suas aulas no Curso no *Collège de France* (1975-1976), reunidas na obra **Em Defesa da Sociedade** (2002a), Foucault, analisando a biopolítica, traz mais elementos para essa compreensão e apresenta a ideia de norma como o que se pode aplicar tanto a um corpo que se intenta disciplinar, quanto a uma população que se quer regulamentar. Assim ele denomina a sociedade de normalização: “[...] uma sociedade em que se cruzam, conforme uma articulação ortogonal, a norma da disciplina e a norma da regulamentação” (FOUCAULT, 2002a, p. 302).

Em outras palavras, a norma sustenta ao seu redor, pelos efeitos que produz e pelas estratégias de que lança mão e, ao mesmo tempo, a maquinaria do controle disciplinar e da regulamentação biopolítica.

Foucault percorreu a instauração de uma mecânica produzindo saberes sobre a sexualidade dos homens e fixando técnicas corporais, disciplinares e normalizadoras,

exercendo um poder sobre a vida dos sujeitos e da população. Primeiro, pela disciplina e depois, também pela norma.

A produção dos saberes (medicina, psiquiatria, aparelho judiciário, pedagogia e Igreja) organizou, por meio dos hospitais, e especialmente daqueles destinados aos loucos, dos procedimentos religiosos de confissão e exame, das prisões e das escolas, quer seja, por meio das instituições, toda uma rede de técnicas minuciosas de controle e distribuição dos corpos no tempo e no espaço: “[...] as instituições disciplinares produziram uma maquinaria de controle que funcionou como um microscópio do comportamento” (FOUCAULT, 1996, p. 156).

A técnica que nasce no poder disciplinar alimenta o biopoder, o poder que se alarga para a população como um todo, visando seu controle e manutenção:

Dizer que o poder, no século XIX, tomou posse da vida, [...] é dizer que ele conseguiu cobrir toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população, mediante o jogo duplo das tecnologias de disciplina, de uma parte, e das tecnologias de regulamentação, de outra (FOUCAULT, 2002a, p. 302).

Nessa sociedade organizada com e sob a norma, que em nome da vida faz distinção entre os sujeitos, classificando-os, hierarquizando-os, é que estão inseridos os processos educacionais (escolarizados ou não). Nada que figure na sociedade, ainda que cada qual com sua particularidade, complexidade e abrangência, deixa de estar inserido, ou é imune aos jogos de saber-poder, às relações que normalizam, às verdades que determinam, às práticas que distribuem e controlam os sujeitos.

Controle minucioso para observação, registro e produção de saber. Saber para distribuição, esquadrinhamento, classificação; maquinaria do poder. Toda uma mecânica subsidiando produção de saber, controle dos sujeitos e das populações e exercício de poder. Para uma analítica que ditará o que é melhor para cada caso, o que é mais aconselhável, o que é mais eficiente.

É a explicitação da inter-relação entre saber e poder. Nas palavras de Foucault (1996, p. 30): “[...] não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber; nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”.

Além das noções de saber, poder, disciplina, biopoder, normalização, o que se quer, necessariamente, explicitar é como a sexualidade é entendida nessa explicativa teórica; nessa inter-relação entre saber e poder; entre a disciplina e a biopolítica, entre a normalização pelo adestramento e a normalização pela regulamentação.

Foucault (2002a) ressalta que a sexualidade é o ponto de passagem, de convergência nessas relações. Ela é capturada, e sobretudo produzida, tanto nos processos de controle dos corpos individuais quanto naqueles de regulamentação da população. Ela é a ocasião de produção tanto da disciplina quanto da biopolítica: “A sexualidade está exatamente na encruzilhada do corpo e da população” (FOUCAULT, 2002a, p. 300).

Concebendo a sexualidade como esse ponto de passagem, pode-se dizer que a norma é a peneira que dispõe diferenciadamente os sujeitos em relação a um critério. Com base nelas os sujeitos se constituem e são constituídos em meio às relações.

A história do camponês de Lapcourt, tomada como exemplo por Foucault (2001), ilustra essa engrenagem cíclica de captura do cotidiano, de produção do saber e de intervenção nesse mesmo cotidiano. Por meio dela pode-se entrever não apenas o poder que produz saber, mas o saber que pôde apontar a norma para toda uma população ao classificar um sujeito, destacando-o dos demais e instituindo a normalidade. Ali pode se ver a sexualidade sendo colocada sob o processo de produção do saber sobre o sujeito.

Em seu desenrolar são esses saberes que vão ditar uma dada sexualidade como normal e verdadeira para as sociedades. No seu desenrolar, são esses saberes produzidos historicamente que vão ditar uma sexualidade como verdadeira, ideal, para os sujeitos. Esse é o que estamos chamando de viés político da sexualidade.

Em toda essa abrangência deve se prestar atenção ao sujeito. Buscando um olhar sobre a trajetória de estudos de Foucault, arriscamos dizer que o sujeito esteve no cerne de suas investigações. As questões do saber, do poder, da verdade, do discurso foram postas em convergência com a pretensão de refletir sobre como os sujeitos governam a si mesmos e aos outros, como se vê transcrito a seguir:

Essas programações de conduta, esses regimes de jurisdição/veredicto não são projetos de realidade que fracassam. São fragmentos de realidade que induzem esses efeitos de real tão específicos, que são aqueles da divisão do verdadeiro e do falso na maneira como os homens se “dirigem”, se “governam”, se “conduzem” eles próprios e os outros. Captar esses efeitos em sua forma de acontecimentos históricos – com o que isso implica para a questão da verdade [...] – é, mais ou menos, meu tema. (FOUCAULT, 2003b, p. 346, grifo do autor).

Outro aspecto a ser frisado é a compreensão do discurso como o exercício próprio por meio do qual são produzidas e veiculadas as verdades; nesse sentido, são a materialidade das ideias, dos saberes. Assim, compreendemos a noção de discurso em dois sentidos: referindo-se à maneira pela qual, por meio de verdades, objetiva-se o sujeito, na acepção de que o próprio discurso produz o sujeito, e no sentido em que o discurso

funciona como aquilo que liga o sujeito a essas verdades, produzindo não apenas sua objetivação, mas também sua subjetivação. “Somos inextricavelmente ligados aos acontecimentos discursivos. Em um certo sentido, não somos nada além do que aquilo que foi dito há séculos, meses, semanas...” (FOUCAULT, 2003b, p. 258).

Dessa maneira também se pode compreender que “O discurso veicula e produz poder” (FOUCAULT, 2001, p. 97). Ele é efeito e instrumento do poder, ao mesmo tempo. Ele se insere como a materialidade dessa relação porque “É justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber” (FOUCAULT, 2001, p. 95). Visto que ele constitui tanto sujeito quanto o objeto sobre o qual versa.

[...] existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer, nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício do poder sem uma certa economia dos discursos de verdade que funcione dentro e a partir desta dupla exigência. (FOUCAULT, 1988b, p. 179-180).

A compreensão de discurso importa aqui pela relação que ele estabelece, nos estudos de Foucault, com a produção/veiculação das verdades e por meio delas, com a subjetivação do sujeito. Por esse entendimento é que especificar a noção de discurso adquire importância no âmbito geral deste relatório.

Para atarmos o entendimento entre sexualidade e a relação saber-poder nos voltamos para a afirmação: “Temos antes que admitir que o poder produz saber” (FOUCAULT, 1996, p. 30). Nessa assertiva, estamos compreendendo residir o aparecimento histórico de todo um saber sobre a sexualidade. Essa produção que o ocidente realizou é que interessou a Foucault (1988a), quando ele estudou a sexualidade.

Nossa compreensão é a de que ele não analisou a sexualidade preocupando-se com “aquilo a que se refere” (FOUCAULT, 1988a), essa capacidade humana de se relacionar, mas procurou fazer uma história da sexualidade compreendida no interior do processo histórico em que se produz o próprio sujeito, em que se relacionam as formas múltiplas pelas quais estão implicadas as práticas e as correlações de saber e de poder:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se aprende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (FOUCAULT, 2001 p. 100).

Entendida, inicialmente como dispositivo (especialmente em **História da sexualidade I: a vontade de saber**, 2001), a sexualidade é esse elemento que, na história do ocidente, foi (e continua sendo) atravessada necessariamente por uma mecânica do poder, que, em nome da vida, governa as populações, oferecendo modelos/ideias/referências, legitimados como verdadeiros, pelos quais os sujeitos devem governar a si mesmos.

Fazendo parênteses, Foucault utiliza a palavra “dispositivo” como objeto da descrição genealógica (CASTRO, 2009). A utilização dessa expressão se insere preponderantemente na análise do poder conferindo-lhe a noção de “[...] rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos [...]” (CASTRO, 2009, p. 124). Em outras palavras, uma formação que se organiza estratégica, e historicamente em torno de uma urgência/necessidade. Internamente, um dispositivo possui uma inteligibilidade própria, sustentada a partir de um saber e distribuída nas redes de relações que o constituem, e que ele ajuda a constituir. Resumidamente, refere-se ao conjunto de mecanismos que funciona heterogeneamente e estrategicamente, constituindo e sendo constituído por determinadas relações.

A partir desses estudos e dessas noções conceituais explicitadas, a partir das obras de Foucault, entendemos que a sexualidade é um elemento que funciona como um eixo central em torno do qual a sociedade moderna ocidental organizou-se eticamente. Sendo fluida, complexa e profundamente entranhada a outros mecanismos de controle e regulação, ela se relaciona com os campos de saber-poder em uma esfera macro de funcionamento.

Mas ela também se insere no cotidiano particular das pessoas, se faz presente nos pequenos aspectos da constituição de si, se apresenta nas pequenas operações da relação consigo mesmo. Para explorar melhor esse campo mais característico, subjetivo e articular da sexualidade, focalizou-se um pouco mais sobre as relações entre sexualidade e subjetivação. É o que foi tratado no item seguinte.

1.2 SEXUALIDADE E SUBJETIVAÇÃO: O SUJEITO ÉTICO EM DESTAQUE

A relação que se estabelece entre poder e saber produz, como um de seus mecanismos de funcionamento, processos de legitimação de verdades. Nesse sentido é preciso entender que não estamos nos referindo (e acreditamos que nem Foucault se referia) às dimensões de certo e errado, condizente, ou não, com o real. Pensar a produção

da verdade em Foucault está relacionado a indagar como certas ideias e saberes chegam a alcançar o efeito de verdade na sociedade. Isso inclui conceber a desqualificação de outros saberes e ideias como não verdadeiras, falsas.

Foucault (1996, p. 7) estudou, assim, não a veracidade ou falsidade dos saberes/ideias. Seu pensamento volvia no sentido de compreender “[...] historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros, nem falsos”. Ele se preocupou com os procedimentos que podem conferir a um saber/ideia o *status* de verdadeiro.

Por essa mecânica também entendemos que as ideias/saberes sob a condição de verdadeiras naturalizam-se de tal forma que não mais duvidamos delas, nem imaginamos que foram produzidas em dado momento da história, e quiçá vislumbramos usualmente que efeitos são obtidos com a incorporação de tais saberes/ideias como verdade.

Nesse ínterim, o próprio sujeito é visto/percebido como sendo produzido nessa relação. Ele é efeito dessas verdades; nisso entendemos residir a ideia de subjetivação para Foucault.

Concernente a esse pensamento, Foucault destacou a capacidade do poder, de funcionar muito mais pela produção, pela sua positividade, do que pela capacidade de coação, repressão e interdição (FOUCAULT, 1988b; 1996).

O poder é analisado por Foucault em sua capacidade de produzir o saber sobre o sujeito, e a partir do saber produzido, que o reforça ao mesmo tempo, instaura práticas de regulação dos sujeitos. “Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção” (FOUCAULT, 1996, p. 172). Nessa acepção é que estamos compreendendo que são produzidos tanto os sujeitos como sua sexualidade.

Foucault explicita (1988b, p. 180): “Somos submetidos pelo poder à produção da verdade [...]”. Toda essa mecânica de saber sobre o sujeito na relação saber-poder, pela qual se captura, se explica, se institucionaliza, e com isso se produz o sujeito, Foucault chamou de modos de objetivação e de subjetivação, formas por meio das quais os sujeitos governam-se uns aos outros e a si mesmos. São, em outras palavras, “[...] modos pelos quais o sujeito pôde ser inserido como objeto nos jogos de verdade” (FOUCAULT, 2004b, p. 237).

As investigações sobre a objetivação do sujeito são aquelas em que Foucault (2004b, p.235) buscou “[...] determinar em que condições alguma coisa pôde se tornar objeto para um conhecimento possível, como ela pôde ser problematizada como objeto a

ser conhecido [...]” e, ainda, investigar como certas coisas puderam ser ditas como verdadeiras constituindo de tal ou tal modo os sujeitos por meio das práticas.

Dentro do mesmo projeto de investigar a constituição do sujeito, Foucault esteve também preocupado com os processos de subjetivação, procurando:

[...] estudar a constituição do sujeito como objeto para ele próprio: a formação dos procedimentos pelos quais o sujeito é levado a se observar, se analisar, se decifrar e se reconhecer como campo de saber possível. Trata-se em uma da história da “subjetividade”, se entendermos essa palavra como a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo. (FOUCAULT, 2004b, p. 236, grifo do autor).

Pelo estabelecimento de verdades, é que poder e saber se combinam na arte de propor aos sujeitos como devem governar a si mesmos e aos outros. É nesse sentido que objetivação e subjetivação importam a Foucault, já que “[...] são os processos de subjetivação e de objetivação que fazem com que o sujeito possa se tornar, na qualidade de sujeito, objeto de conhecimento” (FOUCAULT, 2004b, p. 235-236).

Em outro vértice desses jogos de verdades está a produção dos sujeitos, também considerada por Foucault, que é a dimensão que cabe ao sujeito, pela qual ele é responsável, que é sua parte na produção de si mesmo. Assim, Foucault refere-se também às formas como o sujeito se relaciona com a verdade, ao modo como se deixa subjetivar, ou realiza processos de resistência à verdade. É o campo ético da experiência de si, sobre o qual cada um elabora a si mesmo.

Assim é que, se voltando para o campo ético, Foucault também se preocupou com os modos como o sujeito governa a si mesmo. Não compreendemos os estudos de Foucault como uma teoria em que para o sujeito não há espaço para agir sobre si, em que o sujeito é passível, submetido a todas as amarras do poder e do saber, mas ao contrário, que o sujeito é, ele mesmo, produtor de todas essas relações, e por isso mesmo pode governar a si mesmo e aos outros desta ou de outras formas.

É nas relações de poder que o sujeito estabelece consigo mesmo ou com os outros que lhe são possíveis as práticas de liberdade, de modo que ela não se refere à liberação, mas é da ordem da constituição (CASTRO, 2009).

O sujeito produz e atua nas relações, e, por outro lado, por meio das relações a que se submete subjetiva a si mesmo. Assim, os determinantes que se apresentam:

[...] não são impostos de fora para o sujeito, de acordo com uma causalidade necessária ou determinações estruturais; eles abrem um campo de experiência

em que sujeito e objeto são ambos constituídos apenas em certas condições simultâneas, mas que não param de se modificar um em relação ao outro, e, portanto, de modificar esse mesmo campo de experiência. (FOUCAULT, 2004b, p. 238).

Nesse ponto, destacamos outro aspecto no fato de ser considerado por Foucault um episódio, como o do camponês de Lapcourt: é a importância que ele atribui às práticas¹¹, entendendo, como Castro (2009), que elas são o domínio no qual Foucault se move na análise.

As práticas tanto põem em operação a maquinaria do poder-saber quanto ajudam a constituí-las. Elas tanto produzem as balizas que dispõem o certo e o errado, o bom o mau, o belo e o feio, o patológico e o são, em suma, o normal e o anormal em um tempo histórico, quanto são o instrumento por meio do qual os saberes são exercidos. Assim, as práticas tanto operam o poder quanto corroboram com sua maquinaria (e é por possuir essas mesmas características que também os discursos são entendidos como práticas). Portanto, elas (as práticas) transformam e constituem os sujeitos historicamente.

Conforme Castro (2009), o domínio das práticas se estendem da ordem do saber (quando Foucault se ocupa da práticas discursivas, nas análises predominantemente arqueológicas) à ordem do poder (quando são estudadas as práticas não discursivas, quer sejam, as relações de poder, recebendo ênfase nas análises predominantemente genealógicas) e rumam para a ordem do si mesmo, empreendendo análises quanto às relações que os sujeitos têm consigo mesmos (quando ressalta as análises no campo da ética).

Metodologicamente, esses três campos em que se pode perceber Foucault estudando as práticas, são também correspondentes aos modos diferenciados de análise empreendidos por ele. Alguns estudiosos dele, como Veiga-Neto (2005), organizam as diferentes ênfases de análise de Foucault, chamando-as de domínios. Esses domínios não funcionam independentemente, mas estão inteiramente correlacionados na obra de Foucault, podendo-se apenas dizer que ora um predomine, ora outro.

Sem ter a intenção de simplificar toda a obra de Foucault, mas buscando um modo de sistematizar seus estudos, pode-se dizer que os domínios são: “ser-saber”, “ser-poder” e “ser-consigo” (VEIGA-NETO, 2005). O domínio do ser-saber, sendo os momentos em que Foucault se ocupa com as práticas discursivas, com as regras que as regem e

¹¹Segundo Castro (2009, p.337), “[...] apesar da importância que esse conceito tem em suas obras, não encontramos nelas nenhuma exposição detalhada do conceito de prática; é necessário reconstruí-lo, com base em outras indicações”.

contingenciam e com as formas pelas quais essas práticas discursivas constituem o sujeito – é a arqueologia como forma de análise.

O domínio do ser-poder, em cujas análises Foucault evidencia os procedimentos por meio dos quais os sujeitos são classificados, hierarquizados no interior de relações que implicam sempre relações de poder, e frequentemente são aplicados por meio das instituições; e ainda quando Foucault vai realizar um tipo de história visando a desnaturalizar os enunciados e procedimentos que constituem os sujeitos, dando-lhes a dimensão de invenção – é a genealogia como forma de análise.

Por fim, o domínio do ser-consigo, em que Foucault se movimenta no campo da ética, se volta para a constituição do sujeito moral, para as relações que estabelece consigo mesmo e as práticas que realiza sobre si; é quando investiga a sexualidade tomando-a como um modo como o sujeito experimenta a subjetivação – é a arqueogenealogia como forma de análise (VEIGA-NETO, 2005; 2010).

De fato, quando olhamos para toda a obra de Foucault (bem como para asserções de muitos de seus estudiosos), percebemos como ele, a todo o tempo, esteve atento aos saberes, e poderes, e às articulações e relações que se produzem entre saber e poder na produção do sujeito.

Em seus últimos estudos, Foucault deu especial atenção aos modos de subjetivação, quer seja, aos modos como o sujeito se relaciona consigo mesmo e opera sobre si, constituindo-se, modificando-se. Isso é realizado na relação com a verdade, com o saber e o poder, na relação com o outro, na relação consigo mesmo. Em outras palavras, a relação do sujeito consigo mesmo é contingenciada, mais, ou menos, determinada e materializada pelas práticas efetuadas a partir dele, por meio dele e para ele.

A partir desse ponto nos atemos um pouco mais ao terceiro domínio, o domínio do ser consigo, por ser o campo no qual nos movemos nesta análise (mas que não dispensava um apanhado abrangente em relação ao pensamento foucaultiano como um todo).

Ao propormos a análise dos processos de subjetivação da personagem Shrek, estamos também limitando nosso exercício analítico ao terceiro domínio de análise foucaultiano, o domínio do ser-consigo.

Analisar os processos de subjetivação é fundamentalmente investigar os procedimentos de constituição de si, as práticas de si mesmo, a relação de si para si. É necessariamente um mover-se no campo ético. Nosso pensamento utiliza, especialmente (mas não unicamente) daqueles empreendidos por Foucault desenhando-se nesse campo

ético por ele teorizado. Necessário dizer que nossa proposta não intenta refazer as análises de Foucault. Mas, partir delas, aproveitando-as para uma situação bem específica, local e pontual, quer seja: a análise dos processos de subjetivação pelas quais é construída e apresentada a personagem de Shrek.

No curso proferido em 1982, publicado sob o título “**A hermenêutica do sujeito**”, Foucault (2004a) realizou uma história do sujeito a partir de grandes marcos filosóficos. Colocou no foco de sua análise as técnicas empreendidas, pela filosofia Antiga, pela cultura helenística e romana e pelo pensamento cristão, com que se deveria cuidar de si (*epiméleia heautoû*) e conhecer-se a si mesmo (*gnôthi seautón*).

Seu curso aponta para uma inversão de subordinação entre esses dois modos, tomados os extremos temporais entre o pensamento grego e o pensamento moderno. Na Antiguidade, o imperativo de cuidar de si mesmo era a máxima sob a qual se incluía o conhece-te a ti mesmo; em que o sujeito precisava efetuar uma transformação de si mesmo. Fórmula invertida na modernidade em que recebe ênfase o conhece-te a ti mesmo e em que para conhecer a verdade o sujeito precisa conhecer-se, não necessitando realizar transformações ou modificações sobre si mesmo (FOUCAULT, 2004a).

Não desejando simplificar todo o desenvolvimento do pensamento de Foucault nessa obra (2004a), utilizamos dessa brevíssima explicitação sobre esse curso para mostrar que é a partir dele (que também fundamentará as obras **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres** (1988a) e **História da Sexualidade III: o cuidado de si**, (1985), além de, **As Confissões da Carne**, que ficou inacabada¹²) que, segundo Gros (2004), são feitas duas novas reordenações no projeto de estudo foucaultiano.

Um deles é a colocação das práticas no cerne organizacional de suas análises e a reorganização que Foucault faz de todas as suas obras dizendo que sempre tratou do problema do sujeito. A outra importante reordenação do modo como lidava com a sexualidade, agora, menos como dispositivo de poder, e mais como uma dimensão ética, tratada em termos de práticas de si. “Esta sexualidade que devia, de início, revelar a fixação autoritária das identidades por domínio de saber e técnicas de poder, torna-se então, a partir dos anos oitenta, o revelador de técnicas de existência e práticas de si” (GROS, 2004, p. 621).

¹²O projeto de Foucault de estudar a sexualidade ocidental e por meio dela, o próprio sujeito, incluía mais essa obra, **As confissões da Carne**, conforme explicitado por ele em **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres** (1988a, p. 16). A obra não foi concluída em virtude de seu falecimento.

Pode-se dizer que Foucault inscreveu a sexualidade no campo das práticas que o sujeito opera sobre si mesmo, produzindo-se, transformando-se, subjetivando-se:

[...] a ênfase é dada, então, às formas das relações consigo, aos procedimentos e às técnicas pelas quais são elaboradas, aos exercícios pelos quais o próprio sujeito se dá como objeto a conhecer, e às práticas que permitem transformar seu próprio modo de ser. (FOUCAULT, 1988a, p. 30).

Com esse entendimento, de sexualidade (que nos últimos estudos de Foucault, foi por ele associada às técnicas de existência, às práticas de si como modos de subjetivação do sujeito), é que foi realizada a análise apresentada neste relatório. Entendendo que são as práticas que permitem ao sujeito diferentes experiências de si mesmo, diferentes modos de subjetivação. Essas práticas são todas aquelas:

[...] que permitem aos indivíduos efetuar, por conta própria ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre e seu corpo e sua alma, pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmos com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade. (FOUCAULT, 1990, p. 48)¹³.

Deste modo, Foucault coloca no foco o sujeito que ajuda a constituir a si mesmo por meio das práticas de si, reordenando seu pensamento cuja ênfase fora antes o sujeito constituído pelas técnicas de dominação (poder) e as técnicas discursivas (saber), conforme Gros (2004). Toda essa reordenação foi também explicitada por Foucault¹⁴:

Um deslocamento teórico havia sido necessário para analisar o que era frequentemente designado como o progresso dos conhecimentos: ele me conduziu à interrogação sobre as formas de práticas discursivas que articulavam o saber. Foi preciso também operar um deslocamento teórico para analisar o que frequentemente se descreve como as manifestações do “poder”: ele me levou a interrogar-me, sobretudo, sobre as relações múltiplas, as estratégias abertas e as técnicas racionais que articulam o exercício dos poderes. Parecia que agora, seria preciso operar um terceiro deslocamento para analisar o que era designado como “sujeito”; convinha pesquisar quais eram as formas e as modalidades da relação

¹³ “[...] que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.” (FOUCAULT, 1990, p. 48). Esse trecho é bastante utilizado por estudiosos de Foucault, como referência para a compreensão das práticas de si funcionando como tecnologias do eu de que fala Foucault – a exemplo de Larrosa, (1994, p. 56), Veiga-Neto (2004, p. 100), entre outros. A tradução foi copiada da obra de Larrosa, 1994, p. 56).

¹⁴ Essa explicativa consta em texto publicado primeiramente como artigo em 1983 (e posteriormente publicado em **Ditos e Escritos**, v.V (2004b), sob o título O uso dos prazeres e as técnicas de si) e depois apresentado por Foucault como introdução geral à *Uso dos prazeres, Cuidado de si e As confissões da carne* (este último ficou inacabado) e pode ser encontrado, portanto na obra: **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres** (1988a).

consigo mesmo, por meio das quais o indivíduo se constituía e se reconhecia como sujeito. (FOUCAULT, 2004b, p. 195, grifo do autor).

Por meio dessa reordenação ou desse “deslocamento teórico”, como diz Foucault, a relação de si para consigo mesmo é também aquela da ordem da “experiência” que cada sujeito experimenta consigo mesmo e por meio da qual age sobre si mesmo, subjetivando-se:

Tratava-se, em suma, de ver como se constituiu, nas sociedades ocidentais modernas, uma “experiência”, de modo que os indivíduos puderam reconhecer-se como sujeitos de uma “sexualidade” [...] Portanto história da sexualidade como experiência – se entendemos por experiência a correlação, em uma cultura, entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade. (FOUCAULT, 2004b, p. 193, grifo do autor).

Nesse trecho recortado do texto de Foucault podemos ver que, embora o deslocamento teórico tenha sido operado, para que se pudesse analisar as relações consigo mesmo produzindo subjetivação, ele não deixou de entendê-la correlacionada ao campo de saber e de poder em que a subjetivação e objetivação do sujeito também se produzem.

Nesse sentido, procuramos também compreender a sexualidade como existindo, funcionando e se produzindo no interior das relações entre o saber e o poder. No entanto as análises (deste relatório de tese) privilegiaram os aspectos da relação consigo mesmo, das práticas de produção e transformação de si mesmo, dos processos de normalização, em outras palavras, da subjetivação do sujeito (e neste caso, especificamente da personagem Shrek).

Ética e sexualidade se combinam na medida em que é por meio da sexualidade que Foucault vai buscar compreender como o sujeito se constitui como sujeito ético. Nas palavras de Veiga-Neto (2010b - vídeo):

Foucault tenta recuperar a noção do cuidado do si e é aí que ele vai usar a sexualidade, [...]. ([...] e ele tem razões muito interessantes para isso) [...] em torno do eixo da sexualidade que ele vai estudar e desenvolver teorizações (não uma teoria), mas teorizações, sobre essas formas de nos tornarmos sujeitos éticos. Sujeitos éticos não no sentido de uma ética tradicional das filosofias tradicionais, das filosofias platônicas e neo-platônicas, mas uma ética como cuidado de si mesmo; [de como é possível] nos tornarmos melhores, nos tornarmos sujeitos éticos e éticos de nós mesmos. E tudo isso para a educação tem importância tremenda [...].

Tendo esse sujeito ético, ou as normas e a sexualidade que constituem uma dada ética, como horizonte é que nos movemos na pesquisa. Tal compreensão nos permitiu a

seguinte proposição dubitativa: Por meio de que mecanismos a personagem Shrek é constituída e apresentada? Quais os processos de subjetivação a que Shrek é submetido na série? Quais são aquelas normas e, destacadamente, quais normas de sexualidade constituem Shrek?

Shrek não é um sujeito real. É uma personagem fictícia. Uma personagem de sucesso do cinema. Shrek, portanto, precisará ser compreendido como podendo ser analisado como personagem, mesmo que não existindo como sujeito real, nem mesmo como sujeito humano. É na medida em que seu sucesso, sua capacidade de agradar se tornam abrangentes que ele nos interessa, visto que sua história, seus modos de ser pensar e agir chegam a muitos sujeitos e se oferecem a eles como uma possibilidade de constituição de si mesmo.

E como isso se liga à norma, à sexualidade e à educação?

Tivemos de percorrer um caminho (a princípio não muito bem-definido), mas que foi se desenhando ao longo do processo da pesquisa. O capítulo seguinte explora interessadamente algumas das relações possíveis entre sexualidade, educação e cinema.

CAPÍTULO 2

ESTUDOS E PESQUISAS: CINEMA, EDUCAÇÃO E A PRODUÇÃO DE NÓS MESMOS – UM *TRAVELLING*¹⁵

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir.

(Michel Foucault, 1988a)

A relação cinema e educação tem sido compreendida, com muita frequência, pelo viés que atribui ao primeiro a capacidade de educar, formar, ou afetar os sujeitos. De maneira geral, o cinema educa por formar ideias, concepções, fornecer conhecimento e informações variadas, por dar a conhecer outros modos de ser, de viver, outros povos, outros tempos, outros lugares, por acionar a imaginação, a memória, os sentimentos, entre outros, como se poderá perceber também pelas pesquisas comentadas no decorrer deste trabalho.

Para Duarte (2006, p. 14), o cinema tem um caráter formativo e por isso participa, de maneira geral, da formação dos sujeitos na contemporaneidade, além de funcionar como elemento culturalmente abalizador. Quer seja, o cinema “[...] constitui uma prática social importante que atua na formação geral dessas pessoas e contribui para distingui-las socialmente”.

Se, por um lado a produção fílmica tem essa capacidade de participar na formação geral do sujeito, também é compreendida como uma possibilidade educativa no âmbito escolar e muitos são defensores de sua utilização no processo de ensino e aprendizagem. Como afirma Felipe (2006, p. 64), em sua tese de doutorado em educação, quando diz que

¹⁵*Travelling* refere-se aos movimentos de câmera em que esta se desloca, se aproxima e/ou se afasta para obter as imagens desejadas, como quando a câmera acompanha algo em movimento em uma cena, por exemplo. Há diferentes modos de aproximação, afastamento e contornos, além de diferentes equipamentos para realizar tais deslocamentos.

o cinema tem “[...] um caráter, eminentemente, educativo, tornando-se assim, fundamental enquanto tecnologia educacional”.

Grupos de pesquisadores ressaltam o cinema como artefato cultural de grande força que atua na produção/manutenção de identidades e representações sociais. Ou como afirmou Louro (2000, p. 422):

[...] o cinema passou a ser, desde as primeiras décadas do século XX, uma das formas culturais mais significativas. Surgindo como uma modalidade moderna de lazer, rapidamente conquistou adeptos, provocando novas práticas e novos ritos urbanos. Em pouco tempo, o cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, na qual representações de gênero, sexuais, étnicas e de classe eram (e são) reiteradas, legitimadas ou marginalizadas.

Se pudermos considerar que todas as experiências de um indivíduo fazem parte de sua constituição como sujeito, como partes do processo de sua subjetivação, como elementos oferecidos à experiência de si mesmo (FOUCAULT, 2001), é necessário explicitar que é nesse sentido que tomamos o cinema, quer seja, os filmes analisados, sinalizando a especificidade dessa sua capacidade formativa/educativa, oferecendo-se multiplamente como possibilidades e exemplos de mediação do sujeito consigo mesmo.

Um filme (ou o cinema como um todo) é capaz de sugerir modos de constituição de sujeitos. É uma oferta de modos diferenciados de conduzir-se, quer a si mesmo, quer aos outros. Sendo uma possibilidade entre tantas outras, um filme não é exatamente o definidor da constituição dos sujeitos, mas se oferece como uma opção ao espectador. Ele não deixa de se apresentar como uma alternativa, ainda que, por diversas vezes, se oferece como exemplar, como ideal e/ou modelar.

Um filme não pode ser entendido como neutro, ou apolítico. O cinema não “[...] escapa da contaminação pelas significações do poder [...]” (GUATARI, 1980, p.112). Ele sempre carrega consigo uma visão sobre aquilo com que lida (GIROUX, 2004; DENIS, 2010). Ele veicula ideias, saberes, verdades, ainda que não pretenda se prestar a isso. Ele tem, assim, uma dimensão pedagógica em si mesmo.

Mesmo os criadores/idealizadores/produtores de um filme não estão isentos disso. Embora eles não possam controlar os efeitos que decorrem de suas produções, já que “[...] eles não têm realmente domínio sobre os processos de modelação dos quais são os agentes” (GUATARI, 1980, p. 112), suas criações se prestam a oferecer uma dada possibilidade de ser, pensar e agir diante das situações, quer seja, emitirão uma alternativa (ou alternativas) de subjetivação.

Nem mesmo a sexualidade escapa ao cinema. Guatari (1980, p. 108), ainda que de um ponto de vista psicanalítico, afirma que “O cinema transformou-se numa gigantesca máquina de modelar a libido social [...]”.

É por esse, e pelos motivos que viemos apresentando, que importa analisar tais proposições de constituição de si, já que em um filme (ou mesmo no cinema) estão implicados “[...] uma multidão de modos de subjetivação [...]” (GUATARI, 1980, p. 112).

Mas o que cada espectador vai fazer com o que assiste na telinha é algo difícil de mencionar, impossível de estabelecer em uma relação direta. É da ordem do que cada um faz consigo mesmo e não se relaciona apenas com o exibido em um filme. É um “Cada qual com seu cinema” (GUATARI, 1980, p. 109). O que não desautoriza considerarmos e analisarmos suas proposições, já que qualquer produção cinematográfica “[...] não deixa de ter por função transformar o modo de subjetivação dos que a ela são afeitos” (GUATARI, 1980, p. 109).

Nem por isso o cinema (ou um filme) deve ser considerado prejudicial à educação dos pequenos, como já fizeram divulgar campanhas moralistas, como veremos adiante.

Não se trata de atribuir culpa ou inocência ao filme (ao cinema), mas de conhecer e analisar as ofertas de subjetivação que ele põe em jogo, e por meio delas refletir sobre como nós mesmos nos subjetivamos.

Assim, neste presente estudo, sinalizar a capacidade pedagógica do cinema (quer seja, de um filme), quer se referir, especificamente, às ofertas pelas quais, se produz, se aprende, ou se transforma determinadas maneiras de ser, pensar e agir disseminando exemplarmente determinadas formas de subjetivação.

Nesses termos podemos recolocar a proposta de análise dos processos de subjetivação da personagem Shrek a partir das duas questões norteadoras: “Como a personagem Shrek é apresentada em seu processo de subjetivação?” e/ou “Como a personagem Shrek vai sendo construída ao longo da série?”

Por meio dessas questões vislumbramos indagar, de certa forma – embora parcialmente –, o que nos sugeriu Foucault ao propor a investigação que busque explicar como estamos nos tornando o que somos. É nesse ínterim, que estamos localizados e nos movemos, na intenção de investigar e entender o sujeito ético.

Contudo, como Shrek não é um sujeito real tudo o que articulamos sobre ele precisa ser entendido concernente ao fato de estarmos tratando de uma personagem do

cinema (e cinema de animação¹⁶). Ainda assim, as alternativas de subjetivação por ele tipificadas, podem ser tomadas como modelares/exemplares pelo espectador.

A esse momento do relatório entendemos ser necessário conhecer algumas coisas sobre o cinema, de modo geral, mas principalmente compreendendo-o no interior dos processos que produzem as relações e tendo como perspectiva um pensar sobre o que fazemos de nós mesmos a partir do cinema. Esse foi o objetivo dos itens que seguem.

2.1 UM POUCO DE HISTÓRIA PARA COMPREENDER CINEMA

A chegada do cinema no Brasil parece ter assustado as pessoas da época. A tecnologia que ele carregava consigo era algo inesperado para o momento. Era surpreendente. Cunha (1980, p. 4), fazendo um histórico sobre o cinema, transcreve a reação de intelectuais publicada no dia seguinte a uma das primeiras exibições de películas fílmicas no Brasil, realizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, a 8 de julho de 1896, com a qual, segundo ele, os jornais cariocas saudaram a chegada do cinema no país: “[...] os leitores que hão de ter a curiosidade de lá ir, terão de concordar connosco em que a photographia é o vivo demonio [...]” (citado como no original).

Certa resistência, comuns a qualquer novidade, logo pôde ser percebida. Um antigo registro, considerado uma das primeiras investigações a respeito do cinema no Brasil, foi feito pelo professor Gastão Strang. É um relato de que em 1912, aquele professor fez observações e registrou o modo diferenciado como um grupo de 60 meninos passou a se comportar depois de assistirem a uma película no cinema, mencionando a capacidade extrema de “impressionar” as crianças e de “influenciar” o espírito infantil. Esse relato foi publicado pelo jornal Diário de São Paulo em 8 de agosto de 1930, referindo-se a essa experiência, vivida dezoito anos antes¹⁷ (DUARTE; ALEGRIA, 2008).

À novidade da projeção de imagens também não faltaram entusiastas. Fabris (2008) menciona que, desde o início do século XX, Edgar Roquette Pinto (considerado o pai da radiodifusão), chamava a atenção para os meios de comunicação, destacando-lhes a função pedagógica.

Vera Roquette-Pinto¹⁸ (2003) conta sobre como ele (Edgar Roquette-Pinto) sempre viu, nos meios de comunicação de massa, um mecanismo para levar conhecimento

¹⁶ Adiante falaremos mais sobre esse tipo específico de cinema, o cinema de animação.

¹⁷ Segundo Duarte e Alegria (2008) o relato do professor Strang está transcrito na obra de Almeida, **Cinema contra cinema**, publicada em 1931 pela Companhia Editora Nacional.

¹⁸ Vera Regina Roquette-Pinto é bisneta de Edgar Roquette-Pinto.

à população brasileira, seja o rádio, o cinema ou a televisão. A autora faz menções sobre as primeiras películas feitas por Edgar Roquette Pinto, dos índios nambiquaras, trazidas de Rondônia em 1912 e exibidas no Salão de Conferências do Museu Nacional do Rio de Janeiro em 1913, acreditando que esse recurso pudesse ser usado para educar o povo brasileiro. E sempre apregoava: “No Brasil, o rádio e cinema têm que ser a escola dos que não tem escola” (ROQUETTE-PINTO, 2003, p.15); e que, mais tarde, já muito doente, na época em que foi inaugurada a televisão no Brasil, em seu quarto, em frente a seu enorme aparelho televisivo, comentou: “Olha, [...] que belo meio de educar o povo” (ROQUETTE-PINTO, 2003, p.15).

Duarte e Alegria (2008) dissertaram sobre a gênese da aproximação entre cinema e educação no Brasil. Uma via de mão dupla teria se instaurado já nos primórdios da difusão do cinema no Brasil em que, de um lado, se acreditava que o cinema pudesse ser o modo pelo qual se poderia promover a educação das massas, e de outro, a produção de filmes para a educação da população inculta foi considerada uma possibilidade para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país:

Entre os anos de 1920 e 1930, a idéia de tomar o cinema como meio para difusão de conhecimentos e para a formação de hábitos e comportamentos de milhões de analfabetos, espalhados pelas diferentes regiões do País, começou a conquistar adeptos. A proposta formulada originalmente por educadores e gestores da educação pública, teve eco entre produtores de cinema nacional, que viam a participação dos filmes na educação das massas incultas como um caminho para a consolidação da indústria cinematográfica no País. (DUARTE; ALEGRIA, 2008, p. 61).

Acreditando e defendendo essa capacidade educativa do cinema, dentro e fora da sala de aula, Edgar Roquette-Pinto, no início do século XX, iniciou pioneiramente uma filmoteca no Museu Nacional produzindo e coletando materiais de caráter científico-pedagógico, colecionando uma grande quantidade de arquivos audiovisuais para uso educativo (ROQUETTE-PINTO, 2003; ALEGRIA; DUARTE, 2005; DUARTE; ALEGRIA, 2008).

À frente de ações como essa, figuravam especialmente intelectuais e educadores, defendendo a utilização dessas novas tecnologias cinematográficas para fins pedagógicos, desde o início do século XX (DUARTE; ALEGRIA, 2008).

Se no aparecimento do cinema em terras brasileiras houve pessoas que não o viram com bons olhos, hoje em dia hoje é difícil encontrar alguém que não se relacione, de uma maneira ou de outra, a esse artefato cultural tão presente no cotidiano (ainda que

apenas pelos canais de TV aberta, se considerarmos as regiões de pouca urbanização do país onde chegam sinais de apenas uma ou duas redes de televisão).

Nossa relação com os filmes, e em especial as crianças, há muito já extravasou as salas de cinema, e também não ficou retida às salas das residências. Estamos pensando nos inúmeros elementos que eles trazem para o dia a dia. Mas especialmente queremos mencionar sua dimensão mercadológica.

Sabat (2003) nos lembra que o filme é apenas um dos elementos do “pacote multimídia”. Mercadologicamente obtém-se lucro mínimo na exibição dos filmes nas salas de cinema que muitas vezes nem cobrem os custos de produção. Lucra-se muito com a venda dos DVDs, dos inúmeros brinquedos, bonés, camisetas, CDs com a trilha sonora, jogos de *videogame*, chaveiros, todo tipo de materiais escolares, produtos alimentícios, entre outros (DENIS, 2010).

Mas pode-se dizer que há outras abrangências mercadológicas e lucrativas, além do consumo de artigos de grife. Um filme sugere modificações às decorações de ambientes nas escolas e centros de educação infantil, nas festas de aniversário, em supermercados, livrarias e bibliotecas infantis, consultórios de médicos pediatras ou de outros profissionais da saúde que atendam crianças, nos quartos das crianças, ou em outras partes das casas (como jardins), ou outros espaços públicos e privados em que porventura se espere por crianças.

As crianças imitam as personagens, brincam de ser o herói, o vilão, a mocinha, a princesa, a bruxa, repetem frases e cantam as músicas. O seu jeito de ser criança vai sendo, de alguma maneira, afetado, constituído também pelos filmes e suas personagens. Os filmes ocupam lugares no imaginário das crianças e, materialmente, ocupam lugares e coisas físicas ao redor delas.

Mas como será que o cinema (tecnologicamente e imaginariamente) veio a aparecer e a fazer parte de nosso dia a dia? E como veio a fazer parte de nós mesmos?

A história do cinema é permeada por grandes debates, pela proliferação de diferentes teorias ou de movimentos de expressão que separavam teóricos, cineastas, grandes diretores e roteiristas, segundo concepções diferenciadas do cinema. Essas diferentes perspectivas influenciaram as diferentes formas de produção cinematográfica e delinearão contornos para grandes produções fílmicas.

Há diversas abordagens teóricas elaboradas a respeito do cinema, como: o cinema como reprodução ou como substituto do olhar, o cinema como arte, o cinema como linguagem, o cinema como escritura, o cinema como modo de pensamento, o cinema como

produção de afetos e simbolização do desejo, entre outros, como asseguram Aumont e Marie. Entretanto,

Não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e seja universalmente aceita. Existem, em compensação, muitos trabalhos teóricos, cuja extensão e coerência são variáveis, e com preocupações muito diversas (AUMONT; MARIE, 2003, p. 289).

Mesmo a origem do cinema é um tema controverso. Esta pesquisa não pretendeu tratar dessa temática tomando-a como ponto central, (assunto sobre o qual há estudos específicos e pesquisas pontuais). No entanto, como a análise de filmes faz parte de nosso trabalho, entendemos ser necessário explorar, ainda que brandamente, um pouco sobre esse universo temático, que é diverso, rico e não consensual.

Por esse motivo trouxemos alguns dados da pesquisa de mestrado de Costa, F. (1995), que estudou sobre a origem do cinema, além de tratar outras questões importantes para o nosso pensar.

Segundo Costa, F. (1995), o cinema surge entre as feiras populares nas quais eram exibidas apresentações baseadas em métodos diversificados de ilusionismo. Ele emerge e ganha visibilidade nessas feiras urbanas, que explorando e exibindo diversas atrações, tinham o objetivo de maravilhar o espectador.

Utilizando imagens fotográficas, ou não, esses espetáculos simulavam viagens ou a presença do espectador em outros lugares, e exploravam junto a exibição dessas imagens, desde a movimentação da base em que se encontravam o espectador em relação à imagem até a sensação olfativa para criar a “impressão de realidade” de se estar no local projetado. Estudando o período inicial de aparecimento do cinema de 1894 a 1908, ou, ao menos, de aparecimento de diversas técnicas que deram origem ao cinema, Costa, F. (1995, p. XVIII) afirma:

Inicialmente uma atividade artesanal, o cinema apareceu misturado a outras formas de diversão populares, como feiras de atrações, circo, espetáculos de magia e de aberrações, ou integrado aos círculos científicos, como uma das várias invenções que a virada do século apresentou.

Costa, F. (1995) demonstra ter sido necessária uma série de invenções até que pudesse surgir o quinetoscópio, o quinetógrafo, máquinas que projetavam e captavam imagens, desenvolvidos nos laboratório de Thomas Edison por Willian Kenned Laurie Dickson, a partir de 1887; ou o mutoscópio, desenvolvido por Dickson em 1895, ou

mesmo o vitascópio, projetor inventado por Thomas e Francis e aperfeiçoado por Edison. Ainda houve a lanterna mágica, outro aparelho de projeção usado naquele período, que também influenciou as tecnologias de projeção.

São exemplos de que outras invenções já lidavam com a captação e projeção de imagens quando o cinematógrafo dos irmãos Lumière aparece e consegue entrar mais facilmente no mercado por ser mais leve, de mais fácil manuseio, e ainda, porque não somente captava, mas também projetava as imagens com um só equipamento (COSTA, F., 1995).

Machado, A. (1995, p. XII) fala sobre a dificuldade de precisar a origem do cinema em um ponto. Para ele não há “[...] um limite que possa servir de marco para se dizer: aqui começa o cinema”. Embora o nascimento do cinema esteja datado pela primeira exibição pública de uma porção de imagens fotográficas por meio do cinematógrafo, realizada pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, a 28 de dezembro de 1895, no Salon Indien do Grand-Café de Paris, esse marco pode ser tido como apenas simbólico, como argumenta Machado, A. (1995).

Assim, apontar as datas de surgimento da fotografia, ou dos exercícios de decomposição/síntese do movimento, ou ainda a junção de descobertas em um único aparelho de projeção, por exemplo, são formas de evidenciar e principalmente de privilegiar (em detrimento de outras) algumas das técnicas que constituem o cinema.

Outras técnicas se perdem nessa tentativa de estabelecer um marco, já que não se pode precisar seu nascimento, é o caso das “[...] diversas formas de espetáculos baseados na projeção de sombras, na criação de mundos virtuais e na materialização do imaginário [...]” (MACHADO, A., 1995, p. XIII).

Mesmo a metáfora da caverna de Platão ou os escritos de Lucrécio (de 50 a.C.) são considerados, e/ou podem apontar, para os primórdios do mecanismo imaginário, da sala escura de projeção, no caso da metáfora da caverna de Platão, e para certo “[...] dispositivo de análise/síntese do movimento, como um pré-cinematógrafo capaz de desfilarmos seus fotogramas numa sala escura [...]” (MACHADO, A., 1995, p. XIII), no caso de Lucrécio. É como assegura o estudioso:

Quanto mais os historiadores se aprofundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás até os mitos e ritos dos primórdios. Qualquer marco cronológico que eles possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos (MACHADO, A., 1995, p. XIII-XIV).

Costa, F. (1995) destaca o modo como o cinema (mais próximo do cinema que temos hoje) só pôde aparecer em uma época em meio ao desenvolvimento do capitalismo, a partir da exploração das descobertas tecnológicas e das possibilidades lucrativas que ele apresentava. Por esse período, a imagem passa a ser central na cultura capitalista e esta passará a investir intensamente no desenvolvimento tecnológico e na produção da imagem. Descobertas tecnológicas, lucro e produção imagética reforçam-se mutuamente. Nas palavras da autora:

A chegada da eletricidade certamente transformou as percepções. A invenção dos aparelhos ligados à captação e recriação de imagens em movimento também acompanhou o movimento destas transformações. Inicialmente segundo o modelo artesanal das produções científicas de então, os aparelhos de produção/reprodução visual de imagens entraram na corrente da industrialização massiva no momento mesmo em que acenaram com capacidades de gerar lucro e de expandir o mercado. (COSTA, F., 1995, p. 2).

No estudo que realiza, Costa, F. (1995) aponta como inicialmente o cinema é disseminado como atrações populares entre trabalhadores e grupos com menor poder aquisitivo da sociedade parisiense e somente mais tarde, quando se modifica a relação entre a imagem e as tentativas de conferir certa narratividade às projeções, é que atinge as camadas mais elevadas da sociedade – a classe burguesa.

É quando a respeitabilidade da indústria do cinema foi alcançada por aproximar os filmes das tradições burguesas. Nessa tentativa, buscaram-se formatos para trazer à tela os romances, as peças de teatro, os poemas famosos. Iniciativas que modificaram aspectos do cinema.

Essa transição, do “cinema para distração da classe dos operários” para um “cinema que atraísse a burguesia”, é transpassada por uma homogeneização, na medida em que inicia o processo de “[...] toda uma tipificação da maneira adequada para se construir heróis e heroínas, enredos e formas de filmar” (COSTA, F., 1995, p. 34).

Costa, F. (1995) demonstra que esse processo de transposição das exhibições cinematográficas de “teatro dos operários” para ser o “divertimento de todas as classes sociais” (e que a autora denomina como processo de domesticação), corresponde a uma série de transformações no interior da própria produção cinematográfica:

A *domesticação* que vai se instaurando no primeiro cinema parece ter a chancela do senso comum. Ela se estabelece como um processo de homogeneização na representação do espaço e do tempo, como um processo de enquadramento de forças divergentes, de fabricação de personagens *desambiguizados*, de finais

felizes necessários. Ela faz uma moralização das trajetórias, realiza um certo encarceramento dos movimentos histéricos e incontroláveis, presentes nos objetos repentinamente animados e nos personagens possuídos que povoam os filmes de *transformações* (COSTA, F., 1995, p. 34-35, grifo da autora).

Mesmo a comercialização e distribuição das imagens movimentam-se dos espetáculos populares das feiras e variedades aos *nickelodeons* (exibições, ainda popularescas, baratas, realizadas em locais rústicos e abafados) e, posteriormente chegam a outra forma de comercialização, que substitui gradativamente o sistema de venda direta pelo aluguel, para exibições em espaços mais bem estruturados.

Adquirir certa legitimidade social incluiu também modificações como aumento no preço dos ingressos e aluguéis dos filmes, além de modificação nos espaços físicos de exibição, o que, junto com as transformações na produção das narrativas, atraíram as classes médias, e posteriormente as classes altas da população (COSTA, F., 1995).

Esses dados são importantes no contexto deste estudo, porque permitem perceber que a própria invenção do cinema, tal como ele se nos apresenta hoje, traz em seu bojo as preocupações com as estratégias para alcançar um grande número de pessoas, e cada vez mais um número maior de pessoas. Nesse aspecto e objetivo, implicaram a forma de fabricação imagética, a adequação narrativa, e mesmo a preparação conveniente dos espaços de exibição.

Eles nos ajudam a pensar o modo pelo qual a produção cinematográfica alcança em nossos dias inúmeras crianças em diferentes espaços sociais ressaltando que também os filmes devem ser tomados nessa investigação como produtos culturais que foram elaborados/pensados segundo exigências sociais/culturais atuais.

A partir dos dados sinalizados por Costa, F., é possível pensar que o cinema também tenha precisado ajustar-se a uma sexualidade, ou a um modo de exercício da sexualidade legitimado socialmente. Tal como as narrativas, e as personagens, a sexualidade precisou ser exibida de modo mais, ou menos, adequado a esse objetivo de se disseminar socialmente¹⁹ para poder ser veiculada desta ou daquela maneira nas produções fílmicas.

Retornando à discussão sobre cinema, assim como não se pode precisar o nascimento do cinema, também não se deve compreendê-lo isoladamente. Delimitá-lo como um sistema comunicativo, cultural independente, é, segundo Costa, F. (1995), incorrer em uma redução que não dá conta de inter-relacionar diferentes processos

¹⁹Adiante são mencionadas, e comentadas mais detidamente, pesquisas que exploram as formas como a sexualidade, ou aspectos relacionados a ela, são exibidos nos filmes.

culturais da comunicação, dos processos econômicos, das descobertas tecnológicas, que são muito mais complexos:

[...] considerar o cinema como um sistema isolado é uma postura muito mais normativa do que propriamente científica. Há um processo histórico em curso que é maior do que o cinema; ele engloba as mídias pré-cinema, o cinema dos primeiros tempos, o cinema institucional, o vídeo, o computador, a televisão de alta definição, as mídias interativas. Uma idéia muito rígida sobre a especificidade do cinema traz o risco de que este último seja visto apenas como uma *ruptura* em relação às práticas culturais anteriores. (COSTA, F., 1995, p. 57, grifo da autora).

Com isso sinalizamos um modo de perceber o cinema como parte de um processo histórico muito maior que ele mesmo e de maior abrangência que o próprio desenvolvimento tecnológico, mas, por outro lado, interno a ele.

Assim é que trazemos esse entendimento de Costa, F. (1995) para a compreensão abordada anteriormente, por meio da qual, e a partir dos estudos foucaultianos, podemos olhar para o próprio processo histórico da cinematografia sem desconsiderar as relações de poder-saber que estiveram, e estão, aí implicadas. Entendemos que não poderíamos deixar de esboçar essa compreensão também em relação à história do cinema.

Considerada a abrangência dos processos em que se insere a produção cinematográfica, nos remetemos à preocupação com um cinema que tem como possibilidade funcionar pedagogicamente.

É preciso frisar, mais uma vez, que é certo que não apenas os filmes propagam verdades/modelos/ideias. Mas eles são atualmente um produto cultural significativamente presente na vida das crianças e dos sujeitos em geral na sociedade (e isso já há algum tempo em algumas sociedades ocidentais como sinalizou Gruatari (1980). Sozinhos, os filmes, não possuem muita força, mas à medida que os pudermos perceber como associados aos mecanismos de saber-poder em nossa sociedade, estaremos considerando uma das precauções que Foucault sugere serem tomadas para se analisarem as formas de sujeição, ou a maneira como chegamos a ser o que somos. Como ele sugere, é preciso:

[...] examinar o modo como, nos níveis mais baixos, os fenômenos, as técnicas, os procedimentos de poder atuam; mostrar como esses procedimentos, é claro, se deslocam, se estendem, se modificam, mas, sobretudo, como eles são investidos, anexados por fenômenos globais, e como poderes mais gerais ou lucros de economia podem introduzir-se no jogo dessas tecnologias, ao mesmo tempo relativamente autônomas e infinitesimais, de poder. (FOUCAULT, 2002a, p.36).

Na compreensão que tivemos, a partir dessa explicitação, e sobretudo, nos apontamentos teóricos foucaultianos que vimos destacando, é que queremos pontuar toda a nossa pesquisa: de como nas pequenas coisas (nesse caso, nos processos de subjetivação que possam vir a ser exibidos nos filmes) a instauração de técnicas sutis participa do modo como vamos nos constituindo; de que nos pequenos procedimentos o poder atua, ainda que não nos apercebamos dele; e de como nessas pequenas técnicas ou nesses pequenos procedimentos há correspondência em relação aos mecanismos mais gerais de poder-saber em nossa sociedade. De que o cenário e a disposição econômica também se misturam às correlações de saber-poder, definindo muito para sua efetivação (não sendo, contudo, o dado absolutamente definidor desses processos, e não se configurando nem em ponto de partida ou ponto de chegada em nossa análise). Em suma, de como em meio a essas relações é produzida a subjetividade dos sujeitos.

Caminhando nessa direção, a seguir passamos a tematizar o filme como material empírico de análise na pesquisa, afinando nosso olhar. Mas especialmente discutindo a relação entre as possibilidades que esse produto cultural traz consigo para a sociedade em geral e de como ele vai se localizando no teor deste relatório.

2.2 CONTORNANDO O FOCO: EVIDENCIANDO OS FILMES

Foucault não estudou o cinema, ou mídias; algumas vezes referiu-se aos dois, comentou ou criticou produções. Isso torna desafiador buscar os estudos foucaultianos como perspectiva de análise para esta pesquisa.

Veiga-Neto (2005) fala de como não se pode aplicar Foucault a qualquer objeto. Em atenção a essa advertência, estivemos tomando cuidado ao propor uma análise dos processos de subjetivação da personagem Shrek, especialmente considerando: sua existência fictícia e, em segundo lugar ao selecionar os filmes como material empírico de análise.

Ao propormos o estudo da série Shrek foi preciso tomar os filmes em sua singularidade, à despeito do cinema como o campo maior onde eles se alojam. Nossa investigação objetiva uma busca pontual em relação a essas produções fílmicas e não em relação ao cinema, cuja abrangência e complexidade teriam de ser consideradas. Apoiamos-nos em Duarte para quem:

[...] Do ponto de vista da pesquisa o filme é um objeto bem mais delimitado do que o cinema. Ele pode ser “lido” e analisado como texto, fracionando-se suas diferentes estruturas de significação e reorganizando-as novamente segundo critérios previamente estabelecidos, de acordo com objetivos que se quer atingir. Desse modo ele pode ser objeto de diferentes “leituras” [...] (DUARTE, 2006, p.98-99).

Ao considerar os filmes como material de análise, ao pensar sobre o modo como eles têm sido consumidos, consideramos importante trazer algumas contribuições de Machado, A. (1993a, 1993b), que dedicou parte de seus estudos a algumas transformações que vinham ocorrendo no cinema.

O autor destaca mudanças históricas em toda a “linguagem” audiovisual. Relata sobre como a linguagem tradicional do cinema e a linguagem da comunicação televisiva se fundiram dando origem a um infindável número de possibilidades de manipulação da imagem. Essas transformações se deram em função das descobertas tecnológicas que acompanham essas práticas do audiovisual e da mudança de comportamentos da sociedade.

Em função dos avanços tecnológicos, no caso específico dos filmes, as pessoas passaram a desfrutar das possibilidades de vê-los em suas casas, no horário em que escolherem, interrompê-los e continuá-los, repetir partes, assistir a eles muitas vezes (MACHADO, A., 1993a).

Diferentemente da situação do cinema em que o espectador saía de casa para assistir a determinado filme, do início ao fim, no horário estipulado, em uma sala escura, por meio da exibição em uma grande tela, com o som todo preparado para completar as sensações vividas ali. A situação ambiente em que se assiste a um filme muda, em uma grande proporcionalidade, da sala do cinema para as salas das residências e dos espaços escolares, entre outros locais (além de ser já distante daquelas primeiras exibições e projeções realizadas nas feiras populares, como tratamos anteriormente).

Os antigos videocassetes e mais recentemente os DVDs (sem contar nos filmes que podem ser exibidos pelo computador, pela internet, pelos *home theaters*, em *Blu-ray*²⁰, e pelas televisões cada vez mais precisas na exibição das imagens) possibilitaram uma manipulação das imagens, dos filmes em geral. Há possibilidades de alterar o som, de ver a

²⁰“Blu-ray, também conhecido como BD (de *Blu-ray Disc*) é um formato de disco óptico da nova geração de 12 cm de diâmetro (igual ao CD e ao DVD) para vídeo de alta definição e armazenamento de dados de alta densidade. É uma alternativa ao DVD. é capaz de armazenar filmes até 1080p *Full HD* de até 4 horas sem perdas. Requer uma TV full HD de LCD, plasma ou LED para explorar todo seu potencial [...] permite armazenar substancialmente mais dados que um DVD ou um CD [...] Blu-ray obteve o seu nome a partir da cor azul do raio laser (‘blue ray’ em inglês significa ‘raio azul’). A Blu-ray Disc Association (BDA) é responsável pelos padrões e o desenvolvimento do disco Blu-ray e foi criada pela Sony e Panasonic.” Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Disco_blu-ray>. Acesso em: 27 set. 2011.

cena de trás para frente, em câmera lenta, ou mesmo de editá-la (no caso de espectadores mais equipados para tal). Podemos ainda levar um, ou muitos filmes conosco em um *pen drive* e exibi-lo quando quisermos em diferentes aparelhos.

Podem-se alugar filmes em uma locadora próxima de casa a preços acessíveis, comprar filmes em lojas nas cidades ou pela internet (a preços diferenciados), baixar os filmes pela internet ou adquirir facilmente cópias não autorizadas em muitos pontos de venda, assistir a filmes em canais de TV aberta ou mesmo em canais de TV por assinatura, que, por vezes, exibem filmes o tempo todo.

Nos canais de televisão, veiculados pela internet, ou mesmo nos *menus* disponibilizados nos DVDs, pode-se assistir aos produtores comentando os filmes, conferir ao *making of* das gravações, obter informações complementares sobre os filmes, as personagens, as histórias ou fatos que deram origem aos filmes, ouvir os atores falando sobre como interpretaram os papéis, assistir a *trailers* do mesmo filme do DVD ou de outras produções, ou mesmo interagir com alguns jogos²¹ e/ou brincadeiras nos “bônus especiais” cada vez mais comuns nos DVDs de filmes infantis. Podem-se acompanhar informações e fotos sobre as gravações de um novo lançamento, ou de um filme que dê sequência a outro.

Costa, M. (2002) destaca que desde muito pequenas as crianças são deixadas à frente da TV. Poderíamos dizer, então, que desde pequenas elas aprendem sobre como trocar os canais, usando o controle remoto, colocar o DVD do filme preferido no aparelho, usar as opções do *menu*, que oferecem o filme inteiro ou em partes, escolha de idiomas em que o filme é dublado ou legendado, jogos e brincadeiras e, por vezes, outros interativos adicionais; pausar o filme, repeti-lo ou voltar para os programas televisivos. Elas aprendem desde cedo a conhecer essas opções e a utilizá-las todas, conforme queiram. Costa, M. (2002, p. 80) afirma que ocorre aí “[...] um certo tipo de ‘alfabetismo televisivo’, um processo de aprender a ser telespectador”.

²¹No Brasil, foi lançado um filme-jogo, **A Gruta**, com quarenta opções de interatividade e até onze finais diferentes. Já no começo, decidindo se quer assistir ao filme na perspectiva da personagem Tomás, ou da mocinha Luiza, o espectador pode escolher a sequência desejada para momentos diferentes de “decisão” no filme. Sob a direção de Filipe Gontijo, o RPG RolePlayGame (Jogo de Interpretação de Papéis) o espectador toma decisões pelo personagem e muda o curso da história, optando por enredos que vão de cinco a quarenta minutos. Estreado em novembro de 2008, no Festival de Brasília, o público possuía 200 controles para interferir na película. Já exibido em algumas capitais, o filme-jogo agora pode ser visto também no Youtube (www.youtube.com/filmejogo) ou baixado de outros *sites* que o disponibilizam gratuitamente. Feito no Brasil o filme-jogo (expressão com a qual foi registrada a modalidade) abre um leque de opções do tipo. Disponível em: <<http://blog.filme-jogo.com/>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

Diríamos até que esse alfabetismo é mais amplo, é um “alfabetismo midiático”, que inicia a criança em uma linguagem midiática possibilitando-a recorrer a esse aprendizado prévio a cada vez que uma nova mídia surge com seus diferentes usos. Assim um novo aparelho midiático é rapidamente compreendido e facilmente manipulado por essas crianças/adolescentes/jovens outrora iniciados nessa linguagem.

Desde muito pequenas as crianças entram em contato com os modelos televisivos e cinematográficos. Desde a tenra idade os ideais ali presentes são veiculados a elas. Assim os exemplos oferecidos por esses entretenimentos vão ocupando um espaço nos processos de constituição dos pequenos.

Acreditamos que a repetição desses ideais, desses exemplos oferecidos como modelos, à medida que vão tornando-se naturalizados, ou apresentados como tal, como se não tivessem sido inventados e produzidos cultural e historicamente, é o mote que torna necessária a pesquisa de investigação de tais aspectos.

Recolocados por sua capacidade pedagógica, os modelos, as possibilidades, as alternativas oferecidas por tais artefatos culturais precisam ser analisados segundo os ideais que oferecem como mediadores da constituição do sujeito na relação consigo mesmo.

Quais seriam esses modelos/exemplos/ideais quando o assunto é a sexualidade? O item seguinte foi organizado na tentativa de explanarmos essa questão.

2.3 SEXUALIDADE X FILMES: O QUE ALGUMAS PESQUISAS APRESENTAM EM SUAS ANÁLISES

Da mesma forma que estamos considerando a necessidade e a importância de analisar filmes produzidos para crianças, outros pesquisadores já se preocuparam em investigar o cinema e seu caráter educativo/formativo, quer seja pedagógico, em suas pesquisas. Nesse item tivemos a pretensão de descrever rapidamente o panorama de produções (relatórios de tese e dissertação e artigos), na interface cinema x educação e em seguida comentar, dentre esses estudos, aqueles que incluíram aspectos relacionados à sexualidade.

Duarte (2006) afirma que, em primeira mão, cinema não é habitualmente associado à educação e chama a atenção para o fato de que o tema não se configura com uma expressividade quantitativa de trabalhos e pesquisas na área educacional. Ainda assim, a autora comenta em seu texto que, a partir de diferentes interesses e abordagens,

questões relacionadas a cinema são estudadas por pesquisadores. Segundo Duarte (2006, p. 97):

O reconhecimento da importância social do cinema ainda não se refletiu, de forma significativa, nas pesquisas que desenvolvemos na área de educação [...] os pesquisadores dessa área ainda dão pouca atenção aos filmes como objeto de estudo. Mas [...] cada vez mais pesquisadores que, reconhecendo os filmes como fonte de investigação de problemas de grande interesse para os meios educacionais, passaram a considerar o cinema como campo de estudos.

Do mesmo modo, Fabris (2008) considera reduzida a quantidade de produções sobre cinema na área da educação. Seus estudos indicam que a aproximação entre cinema e educação no Brasil é ainda recente, e por isso rara, quando se trata de pesquisa educacional. Fabris sinaliza, contudo, um aumento, nos últimos anos, de pesquisas concluídas e em andamento em programas de pós-graduação em educação no Brasil, em relação a períodos anteriores.

No intuito de conhecer esse panorama brasileiro de trabalhos sobre cinema, com prioridade para a área educacional, realizamos buscas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)²² e na Biblioteca *Scientific Electronic Library Online* – (SciELO)²³ a partir dos termos “cinema” e “educação”.

Os resultados indicam a existência de um número significativo de pesquisas (embora não numericamente quando comparado a outros temas), que abordam com maior ou menor ênfase e centralidade, essas temáticas, desenvolvidas tanto em programas de pós-graduação em educação quanto em programas de outras áreas de estudo.

Dentre os resultados das buscas na BDTD, encontramos cinquenta e três relatórios de pesquisa oriundos de programas de pós-graduação. Parece-nos relevante mencionar que os programas de pós-graduação em educação pontuam um quantitativo maior (trinta e seis trabalhos) em relação às demais áreas.²⁴

²²O “IBICT, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, coordena o projeto da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), que integra os sistemas de informação de teses e dissertações existentes nas instituições de ensino e pesquisa brasileiras, e também estimula o registro e a publicação de teses e dissertações em meio eletrônico. Este projeto [...] possibilita que a comunidade brasileira de C&T publique suas teses e dissertações produzidas no país e no exterior, dando maior visibilidade a produção científica nacional”. As buscas na BDTD/IBICT foram realizadas de março a junho de 2010. Disponível em: <<http://www.ibict.br/>>. Acesso em: 25 jun. 2010.

²³A “Scientific Electronic Library Online – SciELO - é uma biblioteca eletrônica que abrange uma coleção selecionada de periódicos científicos brasileiros. [...] O Projeto tem por objetivo o desenvolvimento de uma metodologia comum para a preparação, armazenamento, disseminação e avaliação da produção científica em formato eletrônico”. As buscas na biblioteca SciELO foram realizadas em março de 2009 e em dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/?lng=pt>>. Acesso em: 20 dez. 2010.

²⁴Dentre os resultados das buscas na BDTD, em dezesseis teses, dez são de Cursos de Doutorado em Educação e seis de outros cursos; em trinta e sete dissertações, vinte e seis são de Cursos de Mestrado em

Esse quantitativo sinaliza para o fato de que pesquisadores vinculados à pós-graduação em educação²⁵ têm se preocupado gradativamente com a pesquisa e a promoção de discussões a respeito de cinema x educação²⁶.

Um estudo mais aprofundado desses trabalhos poderia revelar as diferenças entre as perspectivas, abordagens, analisando-se as principais considerações apresentadas sobre o tema. Assim registra-se que o estudo da temática no Brasil está em crescimento.

Em outro sentido, esse mesmo levantamento evidencia que o cinema tem entrado na pauta de pesquisas brasileiras também em outros campos de formação, com destaque para o quantitativo maior encontrado na área da saúde²⁷.

A partir desse cenário de relatórios de teses e dissertações encontradas na BDTD, e voltando-nos para nosso tema de afunilamento e seleção, quer seja, a sexualidade, selecionamos os trabalhos em que essa temática também figurasse entre as preocupações tratadas nas pesquisas. Assim, detectamos que o número de trabalhos se reduz sobremaneira somando três relatórios de pesquisa.

Dentre as teses e dissertações encontradas, os trabalhos realizados em programas de pós-graduação em educação que discutem a relação entre cinema, educação e sexualidade, ou a temáticas relacionadas a ela, são de Kindel (2003 - doutorado), Sabat (2003 - doutorado) e Corrêa, Anderson (2007 - mestrado), sobre os quais comentaremos a seguir.

Um levantamento na Biblioteca SciELO apresenta para os termos cinema x educação, vinte e seis textos das mais diferentes áreas do conhecimento e perspectivas de abordagem. Em termos gerais, pode se dizer que a quantidade de trabalhos encontrados reforça a existência de estudos diversos a partir destas temáticas mais abrangentes. A

Educação e onze de outros cursos; um total de trinta e seis produtos desenvolvidos em programas de pós-graduação em educação (em cinquenta e três relatórios de pesquisa listados no levantamento).

²⁵ Também pode-se fazer um destaque para estudos que realizam discussões em torno da utilização do cinema na disciplina de história, como: Abdala Junior (2008), Abud (2003), Alencar (2007), Araújo Filho (2007), Bezerra (2008) e Felipe (2006).

²⁶ Para os que desejarem visualizar mais detidamente, elaboramos uma lista dos relatórios de pesquisa de Programas de Pós-Graduação em Educação, segundo a busca mencionada, que se encontra no Apêndice A.

²⁷ É possível encontrar trabalhos na área da medicina abordando, por exemplo, as possibilidades educacionais para a formação de profissionais da saúde, como: Nova; Bezerra Filho; Bastos (2000), Tapajós (2007), Dantas, (2008), Blasco (2002); ou tratando ainda de outras temáticas, como Maia, J. (2005), Oliveira, M.; Oliveira, S.; Iguma (2007) e Meneguel (2008), entre outras. Outras áreas também apresentam pesquisas a partir do cinema, como: *Cultura Visual (COSTA, Adriane, 2009), *Multimeios (MALUSA, 2007; CATELLI, 2007), *Design (MAGALHAES, 2004), *Ciências Sociais (BITTENCOURT, 2008), *Artes: Arte e Tecnologia da Imagem (REIS, J., 2008), *Sociologia (VALE, 1997); *Antropologia (PEREIRA, 2007), *Linguística Aplicada a Estudos da Linguagem (MAYRINK, 2007), *Psicologia Clínica (PASSARELLI, 2007), entre outras.

filtragem realizada com uma nova busca a partir dos temas cinema, educação e sexualidade na Biblioteca SciELO²⁸, resulta em apenas um texto, o artigo de Fischer (2008).

Também buscamos conhecer e comentar algumas pesquisas de outras áreas de estudo, que trazem no bojo de suas discussões alguns aspectos referentes à sexualidade em relação a cinema, ou a filmes especificamente. É o caso dos trabalhos de Passarelli (2007 - doutorado em psicologia clínica) e Reis, J. (2008 - mestrado em artes e tecnologia da imagem).

É preciso citar ainda o **Dossiê Cinema e Educação**²⁹ que traz um conjunto de quinze artigos. Ainda que esse material não tenha sido encontrado pelas formas sistematizadas de buscas que descrevemos, o material adquire relevância por colecionar uma série de textos recentes de pesquisadores tratando a temática. As contribuições desse material a nossa pesquisa poderão ser encontradas diluídas no trabalho, ainda que não sejam citadas diretamente. No entanto, incluiremos o trabalho de Louro (2008) nos comentários que se seguem, visto que a autora, no artigo desta coleção, tratou também da temática sexualidade.

O relatório de tese de Kindel (2003), **A natureza no desenho animado ensinando sobre homem, mulher, raça, etnia e outras coisas mais...**, traz a análise de cinco filmes infantis, escolhidos pela autora pelas paisagens naturais em que ocorrem as tramas: **Vida de Inseto, O Rei Leão, Rei Leão II – o reino de Simba, Pocahontas – o encontro de dois mundos, Tarzan e FormiguinhaZ**. Expõe o modo como esses filmes utilizam recorrentemente plantas e animais em cenários da natureza e utilizam-nos evocando uma conotação de “pureza” em si mesma. A partir de situações determinadas ou do enredo em geral, a autora enfatiza que são as relações humanas que acabam sendo representadas nos filmes quando, por exemplo, apresentam animais culturalizados como personagens, ou humanos tipificados na interação com os cenários naturais.

Essas situações aparecem recobertas pelo argumento da natureza, que, pura em si, é quase inquestionável, e perfeita, no modo como se apresenta, – ou como é apresentada

²⁸O levantamento na Biblioteca SciELO para pesquisa com os termos cinema e sexualidade ainda relaciona artigos que discutem aspectos outros, diversos de nosso interesse, como o de Oliveira, M.; Oliveira, S.; Iguma (2007), que trata do cinema como possibilidade de recurso no ensino da gerontologia, o de Maia J. (2005), que sugere o cinema como ferramenta para o ensino da psicopatologia; e o de Bessa (2007), que trata do crescimento e diversificação dos festivais GLBT de cinema identificando transformações significativas em direção a uma nova cinematografia, denominada *queer movie*.

²⁹Referencia ao volume 33, organizado por Fabiana Amorim Marcello, da **Revista Educação & Realidade: Dossiê cinema e educação** (v. 33, n. 1, jan./jun. 2008. ISSN 0100-3143). Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/638/showToc>>. Acesso em: 18 jan. 2009.

nos filmes. Segundo Kindel (2003), com essa reiteração, os filmes acabam por ensinar sobre diferenças, muitas vezes, em termos hierarquizados, a respeito de como ser homem, mulher, ou sobre etnias e classes sociais, marcando essas secções e evocando-as como naturais, portanto inquestionáveis.

Sabat (2003) analisa **A pequena Sereia, Mulan, A Bela e a Fera e O Rei Leão** na tese **Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade**. Os mecanismos utilizados nesses filmes para reiterar a heterossexualidade como norma, produzindo certas identidades de gênero e sexuais, são objeto de sua investigação. Dentre os mecanismos utilizados pela Disney, a autora afirma que a heterossexualidade e as identidades de gênero e sexualidade consideradas como padrão de normalidade são reforçadas tanto por serem apresentadas recorrentemente quanto pela omissão de outras identidades, dentre as representações. Outra forma de reiteração é a produção de figuras abjetas, por meio de personagens estranhos e monstruosos, funcionando como reforçamento dos padrões culturais hegemônicos.

Corrêa, Anderson (2007) realizou uma análise de duas produções, **Filadélfia e 24º Dia - O Prazo Final**, apresentada no relatório de dissertação intitulado **No escurinho do cinema... sobre HIV/AIDS, gênero e sexualidade em filmes hollywoodianos**. Sua investigação volta-se para os modos como são exibidos preconceitos e marginalizações, em relação aos *gays*, estabelecidas para esses indivíduos pelas relações que permeiam as representações do HIV/AIDS de que as personagens são acometidas. Para o autor, essas narrações fílmicas atuam na contemporaneidade como uma Pedagogia Cultural.

Em um sentido muito afinado com esse último trabalho, a pesquisa de Passarelli (2007) parte da análise de filmes escolhidos pela possibilidade da análise de seu objeto: o imaginário social sobre o corpo das pessoas afetadas pela AIDS criado a partir de filmes. Com a tese **Corpos enquadrados: AIDS e corporeidade em filmes narrativos**, o autor discorre sobre os modos como a linguagem e a imagem, atreladas aos enredos narrativos, sugerem modos de subjetivação corporal para pessoas com AIDS e os inserem em jogo social de representatividade de identidades para espectadores, afetados ou não, por essa doença, e, com especificidades muito particulares, para sujeitos homossexuais. Sexualidade, relações entre parceiros/as, situações de trabalho, inscrições subjetivas e físicas da doença são aspectos analisados nos filmes que ora indicam um enquadramento normativo para vida e morte das pessoas com AIDS, ora sinalizam para possibilidades outras de representação do existir, ser, viver e morrer com AIDS.

O homoerotismo, ou mais precisamente o momento da descoberta da sexualidade por homossexuais masculinos, recebe atenção na pesquisa de Reis, J. (2008), ao analisar o curta-metragem **Sargento Garcia**, em **A descoberta do homoerotismo em curtas-metragens brasileiros**. Comparando o filme ao conto narrativo, de mesmo nome, que lhe deu origem (de Caio Fernando Abreu), o autor afirma que, diferentemente de outros contextos predominantemente preconceituosos que consideravam o homossexual como anormal e pervertido, essa produção dá conta de realizar um discurso não pejorativo a respeito da relação entre sujeitos homoeróticos, - sinalizando vivermos um tempo em que os homossexuais e suas vivências homoeróticas não são mais percebidas como antinaturais (estando em um estágio de naturalização da homossexualidade) em que o homossexual ganha *status* de pessoa comum.

Louro (2008), em seu texto **Cinema e sexualidade**, ao abordar sobre as diferentes representações que os filmes trazem consigo, reitera a capacidade de produzirem marcações que podem vir a persistir por muito tempo, ainda mais quando são reforçadas por outras instancias sociais. No que tange aos filmes de grande público, que analisou, Louro (2008, p. 82) afirma que “[...] posições de sujeito e práticas sexuais e de gênero, vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc.”, corroborando no processo de manutenção de padrões socialmente aceitos. Os modos como os homossexuais são representados nos filmes, como figuras afastadas das normas regulatórias, também são matéria para sua análise. De maneira geral, seu texto insere-nos no cenário das produções hollywoodianas, destacando que o cinema participa das produções de discursos sobre a sexualidade, de formas de ser e de suas visibilidades, também como de hierarquias e diferenciações.

As pesquisas aqui mencionadas sugerem-nos uma problemática em comum: a questão dos processos culturais e sociais que produzem formas normalizadas de sujeitos, colocando, de um outro lado, sujeitos considerados como anormais.

Mesmo a pesquisa de Kindel (2003), que parte do elemento natureza para apontar aquelas relações que vão se estabelecendo no decorrer da trama, evocando para situações, relações e representações humanas à condição de ideal, à perfeição, verdades inquestionáveis, porque puras e naturais em si, pode ser colocada na discussão maior da norma, que instituída socialmente faz o corte entre o socialmente aceitável e a anormalidade. Ou Passarelli (2007, p. 182) que, examinando os processos de enquadramento dos corpos operado pelo cinema e corroborante da produção das identidades, afirma:

[...] nesses e outros filmes, os corpos são enquadrados no espaço e no tempo que, longe de ser uma abstração, servem de referência para que a vida se produza [...] tanto no nível de seus fatores determinantes, como no seu impacto no âmbito das relações de alteridade, aí incluído o próprio corpo, que os sujeitos afetados estabelecem.

E recorreremos novamente aos estudos de Foucault (1996; 2001; 2002b) para dizer que as formas racionalizadas de produção de classificações, tão caras às ciências, e saberes modernos criam, no verso de suas intencionalidades, práticas institucionalizadas que operam as separações e hierarquizações dos sujeitos.

A norma pode ser entendida como esse elemento por meio da qual essas divisões se operam, mesmo quando se está falando do que se produz também por meio dos filmes.

Destacando-se que utilizamos norma no sentido mais amplo atribuído por Foucault (2002b, p. 204), no qual se pode pensar em classificação de ideias, verdades, sujeitos: “[...] norma como regularidade funcional, como princípio de funcionamento adaptado e ajustado; o ‘normal’ a que se oporá o patológico, o mórbido, o desorganizado, a disfunção”.

Nos processos de normalização é preciso estabelecer os parâmetros pelos quais se separam os sujeitos, ou classificam-se suas funções e capacidades. A norma está lá a balizar o que fica de um lado e o que fica de outro. Foucault descreve as operações que são postas em prática, dentre elas:

[...] relacionar os atos, os desempenhos, os comportamentos singulares a um conjunto, que é ao mesmo tempo campo de comparação, espaço de diferenciação e princípio de uma regra a seguir. Diferenciar os indivíduos em relação uns aos outros e em função dessa regra de conjunto – que se deve fazer funcionar como base mínima, como média a respeitar ou como o ótimo de que se deve chegar perto [...] em uma palavra, ela *normaliza* (1996, p. 163, grifo do autor).

Com o intuito de compreender esses processos (e buscar proporcionar o mesmo para o leitor) é que anteriormente trouxemos a história do camponês de Lapcourt. Ela exemplifica (e as pesquisas mencionadas são amarradas aqui no mesmo sentido), modos pelos quais: 1- capturam-se elementos do cotidiano; 2- produzem-se normas, com efeitos de verdade a serem seguidas, propõem-se os saberes verdadeiros que acompanham essas normas, referendando-lhes; 3- classificam-se os sujeitos segundo essa norma; exercem-se assim, pelas tecnologias e estratégias diferenciadas do poder, formas diversas de disciplinarização/regulamentação e normalização; 4- propõe-se, com isso, um modo de

subjetivação dos sujeitos, e dos múltiplos sujeitos, porque todos são/somos capturados de alguma forma por essa maquinaria.

No interior desse modo ocidental de exercício de poder, em que são acionadas as relações com o saber, os procedimentos discursivos, os efeitos de verdade, e as formas de subjetivação é que também entendemos figurar a sexualidade. Nesse sentido é que as pesquisas pontuadas vão ajudando a dispor, com suas análises, diferentes partes de um cenário em que a sexualidade, se relacionando a muitas facetas, engendra modos pelos quais se dá a produção de nós mesmos.

Apontando outras possibilidades de análises (não destoantes desse entendimento, mas buscando ir além delas) Fischer (2008) analisa o filme **Pequena Miss Sunshine**. Sua argumentação direciona o olhar do leitor para a compreensão de que as personagens dessa produção, se trazem no seu bojo aspectos normalizados para as existências de crianças, adultos e idosos, homens e mulheres, também acenam para o questionamento e a abertura de outras possibilidades de ser e existir.

Para a autora, o filme “[...] sugere que pensemos sobre problemas de corpo e sexualidade [...]” (FISCHER, 2008, p.50), pela proposição que faz de outros modos de subjetivação da sexualidade, e pelas relações que as personagens estabelecem umas com as outras e consigo mesmas.

Fischer analisa, em **Pequena Miss Sunshine**, a singularidade de cada personagem ao não apresentarem apenas modos normalizados de ser, mas diversificadas formas de lidar com a sexualidade ou com problemas que a contemporaneidade nos legou. Assim é que se pode dizer que “A complexidade de cada uma das personagens [...] produz algo diferente em nós, uma síntese ordenadora do mundo (e, junto, uma ruptura sensível), que generosamente nos confunde e surpreende [...]” (FISCHER, 2008, p.53).

Tendemos a compreender que os filmes sempre estão sugerindo ideias, verdades, exemplos, modelos. Eles são um lugar onde as mesmas coisas podem ser tratadas de inúmeras formas e com isso propõem diferentes opções para o pensamento, diferentes elementos para nossa subjetivação. De alguma maneira um filme sempre nos afeta.

Quando remetemos nosso pensamento a essas pesquisas que estivemos mencionando (e indiretamente a outras que não foram citadas aqui, referimo-nos a pesquisas que realizaram análises a partir de filmes), retornamos imediatamente à noção de poder apontada por Foucault. Especialmente à característica de que sua atuação não se dá, no geral, de forma repressiva ou coercitiva, mas de forma produtiva. O poder é produtivo,

afirmava Foucault (1988b), temos que dar conta de perceber por meio de que estratégias ele atua e chega até a cotidianidade dos sujeitos, insistia ele.

Assim quando pensamos nos modos de endereçamento de que fala Ellsworth (2001)³⁰, ou nos processos sociais que engendram esferas, normalizadas de um lado e anormais de outro, não conseguimos deixar de evocar as assertivas de Foucault sobre essa capacidade de produtividade que o poder tem.

Com isso, queremos enfatizar também, que os filmes, ou o cinema em geral, não podem ser vistos como o local do qual emana esse poder. Não há um só ponto de formação do poder; as relações são múltiplas e complexas. O poder, sua função normalizadora “[...] não tem uma origem única [...]” (FOUCAULT, 2003b, p. 233). Ele existe em cada ponto em que haja qualquer relação entre sujeitos: homem-mulher, adulto-criança, professor-aluno, patrão-empregados, entre colegas de trabalho, entre vizinhos, e nas diversas relações que estabelecemos cotidianamente.

Por isso, também não se pode supor que o cinema seja “o” instrumento pedagógico por excelência, o supremo disponibilizador de modos de subjetivação, de modelos de práticas de si. Não supomos que esse processo principie de um ponto só, do cinema, ou apenas da mídia, e de toda sua tecnologia, ou apenas da cultura. Muitos processos coexistem, corroboram, entre si.

Essa ideia pode ser pensada a partir da seguinte afirmação:

Não há absolutamente instância suprema. Há regiões onde esses efeitos de verdade são perfeitamente codificados, onde os procedimentos pelos quais se pode chegar a enunciar as verdades são conhecidos previamente, regulados. (FOUCAULT, 2003b, p. 233).

Isso denota que nossa análise também não supõe que o cinema, um grupo de filmes, ou todo o aparato midiático, ou mesmo a cultura, seja unicamente responsável pela produção/veiculação de modelos/ideias/verdades/exemplos, mas que “[...] em torno de cada indivíduo, [há] todo um feixe de relações de poder que o liga a seus pais, a seu patrão, a seu professor, - àquele que sabe, àquele que lhe enfiou na cabeça tal ou tal ideia” (FOUCAULT, 2003b, p. 231).

Do mesmo modo compreendemos que deve ser entendida a produção dos filmes. Sua elaboração também se insere em uma pluralidade de relações que vão das concepções

³⁰Modos de endereçamento referem-se a diferentes estratégias com as quais os criadores/produtores de um filme procuram alcançar sujeitos espectadores (ELLSWORTH, 2001). Adiante explicitaremos mais detidamente alguns dos aspectos apresentados por Ellsworth (2001) utilizados neste relatório.

dos cineastas/idealizadores/produtores³¹ às questões mercadológicas. Espectadores e idealizadores/produtores estão sob feixes de relações que os subjetivam.

Não é somente na esfera da produção que há determinantes que vão impactar na elaboração de cada filme, mas também os elementos que concorrem na esfera da recepção dos filmes: os espectadores, o modo como vai ser recebido e como vão “responder” ao filme, tanto comercialmente, como em relação a cada sujeito que a ele assiste (ELLSWORTH, 2001).

Poderíamos dizer que todas essas vias são de mão dupla; há mútuo e contínuo intercâmbio entre produção e recepção, entre cineastas/idealizadores/produtores e espectadores, entre o filme e a sociedade (ELLSWORTH, 2001).

O sujeito é transformado e produzido pela cultura que o rodeia, mas também age, e na sua ação, a produz (e estamos entendendo que assim também participa nas transformações das produções cinematográficas). Produzimos e somos produzidos em meio a todas essas relações. Nelas somos subjetivados na relação com o outro e na relação conosco mesmo.

Nesses processos de objetivação e subjetivação, a sexualidade é um elemento-chave, é a via de acesso do poder ao sujeito. “Essa objetivação e essa subjetivação não são independentes uma da outra; do seu desenvolvimento mútuo e de sua ligação recíproca se originam o que se poderia chamar de ‘jogos de verdade’[...]” (FOUCAULT, 2004, p. 235).

Essa noção que Foucault (2004b, p. 236-237) procurou explicitar tem a ver com investigar sobre o que faz com que cada sujeito chegue a ser o que é: pelas “[...] análises das relações entre sujeito e verdade ou, mais precisamente, ao estudo dos modos pelos

³¹Existem dissensos quanto à questão de autoria no cinema e por conseguinte de “paternidade” de cada obra fílmica. Se o roteirista, o diretor, o produtor, se a “produtora”. Isso se dá principalmente porque “O cinema é uma arte coletiva” e que “combina várias matérias: a imagem, os diálogos, a música, a montagem” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 26,27). No caso das animações, ainda existem os animadores, entre outros profissionais que trabalham com fases diferentes da produção, sendo rara uma criação estritamente individual (a dimensão do número de pessoas que trabalha em uma animação pode ser imaginada ao se assistir as informações técnicas da produção dos filmes de *Shrek*, em que são comentadas as diferentes partes das produções, os diferentes profissionais envolvidos, entre outros. *Shrek* (2001), por exemplo, envolveu mais de 300 artistas e técnicos). Segundo Aumont e Marie (2003), a liberdade de criação no cinema também é muito relativa, tornando ainda mais complexa a questão de a quem se deve atribuir a paternidade de um filme. Não desejamos discutir essa questão. Fizemos então a opção de utilizar a expressão cineastas/idealizadores/produtores ou apenas idealizadores/produtores tendo como parâmetro essa ideia de que cada obra é produzida coletivamente. Com isso, estamos querendo nos referir a todos aqueles envolvidos de fato na criação da obra (do argumento ao roteiro, da criação no computador à gravação, da montagem aos supervisores de efeitos visuais, do técnico que insere o som ao ator que dá voz e contribui com a criação das personagens, do produtor ao diretor, do figurinista ao criador das trilhas sonoras feitas especificamente para os filmes, e assim por diante...), desde sua idealização à execução/produção dela (produção não se referindo à função do produtor, mas ao processo mesmo de feitura, fabricação do filme).

quais o sujeito pôde ser inserido como objeto nos jogos de verdade [...]”, quer seja, de como inserido nesses processos o sujeito chega a ser subjetivado (relações de poder-saber, relação com o outro) e se deixa subjetivar (relação consigo mesmo).

Essas relações nos constituem socialmente e individualmente, na medida em que “[...] diferentes mecanismos de poder funcionam em nossa sociedade, entre nós, no interior e fora de nós” (FOUCAULT, 2003b, p. 258).

Com isso, também queremos dizer que as verdades e as relações de poder a que o sujeito está submetido, embora sejam determinantes, não são um lugar sem saída. A relação não se dá apenas de fora para dentro. Cada sujeito está “no” poder, e nele mesmo é que se dá toda possibilidade de resistência (FOUCAULT, 2003b).

De dentro do poder é que se podem construir alterações às verdades/ideias/modelos e às relações estabelecidas. O sujeito tem um espaço, um espaço de experiência, de ação, no qual pode agir sobre o outro e sobre si mesmo diferentemente de como proposto. Como citado anteriormente, na explicitação foucaultiana de que esses jogos não se dão de fora para dentro apenas, mas abrem um campo de experiência em que não param de se modificar um em relação ao outro, e ao mesmo tempo modificam esse mesmo campo de experiência (FOUCAULT, 2004b).

A relação das mídias, do cinema, ou mais especificamente dos filmes, com a experiência de cada um é especialmente oferecer modelos/exemplos/ideias/verdades que podem ou não ser seguidos, que podem ou não ser tomados como verdadeiros, como ideais.

[...] afora as ciências, tem-se também os efeitos de verdade ligados aos sistemas de informações: quando alguém, um locutor de rádio ou de televisão, lhe anuncia alguma coisa, o senhor acredita ou não acredita, mas isso se põe a funcionar na cabeça de milhares de pessoas como verdade, unicamente porque foi pronunciado daquela maneira, naquele tom, por aquela pessoa, naquela hora³². (FOUCAULT, 2003b, p. 233).

Embora não tivessem sido objeto de Foucault, as produções midiáticas não foram descartadas por ele nos processos de constituição da relação do sujeito consigo mesmo. Mesmo que os filmes não sejam os exatos e únicos determinantes na produção dos sujeitos, de sua sexualidade e de sua subjetivação em relação à sexualidade, podemos dizer que eles corroboram nesse processo; participam da produção de uma dada norma e da veiculação

³²Nessa citação, quando Foucault diz: “o senhor acredita ou não acredita” está a conversar com S. Hasume, em entrevista a ele concedida em Paris, a 13 de outubro de 1977, conforme Foucault (2003b, p. 223).

delas. Eles se oferecem como alternativas, como ideais a serem seguidos, desempenhando uma função pedagógica culturalmente relevante.

Comportamentos, atitudes, modos de ser são apresentados como melhores ou piores, como ideais ou como modelos a não serem seguidos, e o espectador pode ou não aderir a eles, ou mesmo permutar entre eles, aproximando-se ou distanciando-se conforme suas experiências individuais, sua subjetividade, seu modo de se governar.

Na direção dada por nossas duas perguntas: “Como a personagem Shrek é apresentada em seu processo de subjetivação?” e/ou “Como a personagem Shrek vai sendo construída ao longo da série?” foi necessário perguntar também: que modelos/exemplos de subjetivação e de sexualidade foram disponibilizados a partir da personagem Shrek?

Mas antes de embrenharmos por essas explanações, o capítulo seguinte apresenta o caminho percorrido até a escolha da série Shrek como material empírico a ser analisado, entre outros procedimentos metodológicos adotados e, em seguida, disponibiliza uma síntese dos filmes da série Shrek, que já elaboramos com vistas aos elementos que foram considerados na análise.

CAPÍTULO 3

EM PRIMEIRO PLANO, A PESQUISA: PROCEDIMENTOS E ESCOLHAS³³

– “Era uma vez uma linda princesa. Mas havia um terrível feitiço sobre ela que só poderia ser quebrado pelo primeiro beijo do amor. Ela foi trancafiada num castelo, guardada por um terrível dragão que cuspiu fogo! Muitos bravos cavaleiros tentaram libertá-la dessa horrível prisão. Mas ninguém conseguiu. Ela esperou, sob a guarda do dragão, no quarto mais alto, da torre mais alta por seu verdadeiro amor, e pelo primeiro beijo de seu verdadeiro amor”. Hã hã hã... Como se isso fosse acontecer! Que monte de... [som da descarga].

(Shrek lendo um livro. Abertura de Shrek, 2001).

A pesquisa é sempre uma empreitada cujo caminhar, em seu processo mesmo de feitura, produz o caminho a ser percorrido. Não será completa e não dará conta jamais de todos os condicionantes e variáveis que produzem cultural e historicamente qualquer objeto. Foi assim também nosso processo, cheio de decisões, escolhas, retomadas e recomeços. Muitas vezes estivemos em uma sala cheia de portas procurando definir qual delas descerrar. E cada escolha teve de ser cuidadosamente avaliada.

Este capítulo foi escrito com o objetivo de organizar parte das informações a respeito das alternativas selecionadas durante o processo da pesquisa, comentar sobre as relações entre as crianças e o consumo de filmes e na sequência expor as sínteses que elaboramos dos filmes da série Shrek.

O seguinte critério foi estabelecido para a escolha dos filmes a serem analisados: conversar coletivamente com turmas de alunos³⁴ da Educação Infantil e do primeiro ao

³³Primeiro plano (a despeito de outros usos do termo) quer aludir aqui, àqueles objetos/pessoas colocadas imediatamente à frente na confecção de um determinado enquadramento da imagem sem, com isso dizer, que o que está em segundo plano na imagem seja menos relevante. Refere-se, portanto, ao que queremos tornar evidente neste capítulo.

³⁴Alguns estudiosos que desenvolvem pesquisas sobre a infância apontam para a importância da realização de estudos em situações de vivência coletiva, destacando-o como um aspecto relevante para o desenvolvimento de pesquisas com crianças. Uma referência nessa perspectiva são os estudos de Sarmiento (tais como: *SARMENTO, M.J. Os ofícios da criança. In: CONGRESSO INTERNACIONAL “OS MUNDOS SOCIAIS E CULTURAIS DA INFÂNCIA”, 2000, Braga. *Anais...* Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2000. p. 125-145. v. 2; *SARMENTO, M.J. Administração da infância e da educação: as lógicas (políticas) de ação na era da justificação múltipla. In: CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE POLÍTICA E ADMINISTRAÇÃO DA EDUCAÇÃO, 2., 2001, Braga. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2001. (texto digitado); *SARMENTO, M.J. As

sexto ano do Ensino Fundamental e obter delas listagens constando os filmes infantis de sua preferência, independentemente de terem sido vistos na escola, ou em outros espaços, e selecionar os mais referidos.

Assim foram selecionados os filmes mais vezes mencionados (ou seja, os mais citados) pelos alunos. Selecionar os filmes a partir da maior incidência dessas menções dos alunos foi estabelecido como critério por nos aproximar daquilo que eles mesmos elencam como interessante e que mobiliza, de alguma maneira, a preferência e a simpatia das crianças.

Procuramos escolas e Centros de Educação Infantil privados e da rede pública de ensino de Campo Grande, MS, a que tínhamos acesso a pessoas ocupando as funções de professor/a, direção e coordenação, para facilitar nossa entrada e o contato direto aos alunos³⁵.

Aos gestores das instituições foi solicitada autorização³⁶ para entrar nas salas de aula e conversar com os alunos. Esclarecemos o objetivo de nossa coleta no sentido de saber dos alunos que filmes eles mais gostavam, ou seja, os filmes preferidos por eles não diferenciando, entre eles, os locais onde foram assistidos. Foi explicitado que esses dados seriam anotados e utilizados como ponto de partida para uma pesquisa com filmes infantis.

O primeiro contato com as escolas e o levantamento das preferências dos alunos foram realizados no período de 1º a 12 de junho de 2009. Visitamos dois Centros de Educação Infantil, duas escolas municipais, duas escolas estaduais e duas escolas privadas com Ensino Fundamental e Educação Infantil. Passo a listar as trinta e três turmas e as oito instituições³⁷ que participaram da coleta desses dados. Em seguida faço referência ao bairro em que estão localizadas.

culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2003. (texto digitado); *SARMENTO, M.J.; BANDEIRA, A.; DORES, R. Trabalho e lazer no cotidiano das crianças exploradas. In: GARCIA, R.L.G. (Org.). **Crianças, essas conhecidas tão desconhecidas.** Rio de Janeiro: DP&A, 2002., entre outros).

³⁵Buscamos instituições da cidade de Campo Grande em que atuassem pessoas a que já conhecíamos ou já tínhamos realizado outras atividades de coleta de dados para pesquisas. Essas pessoas fizeram a nossa apresentação à chefia imediata. O fato de conhecer alguns professores, coordenadores ou gestores das escolas e Centros de Educação Infantil (CEINF) procuradas facilitou o processo de nossa identificação como pesquisadora e conseqüentemente a autorização para o acesso aos alunos. Um CEINF, a que não tínhamos nenhum contato deste tipo, por exemplo, não autorizou nossa entrada para levantamento dos dados da pesquisa, fato que reforçou a opção de buscarmos as instituições a que possuíamos alguma entrada.

³⁶Encontra-se apendiceada a carta de apresentação e de solicitação de acesso aos alunos dirigida às instituições visitadas – Apêndice B.

³⁷Fizemos opção de mencionar os nomes reais das instituições, pois as turmas visitadas foram consultadas coletivamente, não havendo apresentação individualizada de dados, ou relatos que exponham os sujeitos envolvidos.

Foram visitadas as turmas do nível I, nível II e nível III, do Centro de Educação Infantil (CEINF) Pascola Vera Rios e do Centro de Educação Infantil João Garcia Carvalho Filho. O Centro de Educação Infantil Pascola Vera Rios está localizado no bairro Iracy Coelho Netto e o CEINF João Garcia Carvalho Filho no bairro Tarumã.

As duas escolas municipais envolvidas nessa coleta foram a Escola Municipal Professora Gonçalina Faustina de Oliveira, que fica no bairro Tarumã, onde conversamos com as turmas do pré-escolar ao 6º ano, e a Escola Municipal Professora Maria Lucia Passarelli, que fica no bairro Aero-Rancho, onde também visitamos turmas do pré-escolar ao 6º ano.

As escolas estaduais envolvidas foram a Escola Estadual Professora Zélia Quevedo Chaves, situada no bairro Iracy Coelho Netto, participando as turmas do 1º ao 5º ano, e a Escola Estadual Padre José Scampini, situada no Coophavila II, e as turmas do 1º ao 6º ano.

As duas escolas privadas participantes foram o Colégio Geração Gruta, situado no Coophavila II, envolvendo alunos do nível I ao 3º ano, e o Centro Educacional Paulo de Tarso, situado no Jardim Ouro Verde, com as turmas do nível I ao 5º ano.

Em alguns casos em que a escola ou CEINF possuía mais de uma sala de mesma turma (duas segundas séries, por exemplo), as duas ou mais turmas foram visitadas, nas situações em que a direção da escola ofereceu tal acesso. É o caso, por exemplo, do CEINF Pascola Vera Rios em que foram visitadas três turmas de nível II³⁸.

Realizadas as visitas e as conversas coletivas com os alunos e alunas fizemos uma contagem, organizando quadros, primeiro por turma, depois por série, por escola, até chegarmos aos filmes mais vezes citados como preferidos dos alunos.

Essa contagem resultou no seguinte grupo de filmes mais citados: os filmes da série Shrek (**Shrek**, 2001, **Shrek 2**, 2004, **Shrek Terceiro**, 2007³⁹), os filmes da série A

³⁸Um quadro foi organizado apenas para a visualização rápida do quantitativo de alunos, turmas e instituições visitadas. Este quadro consta no Apêndice C.

³⁹A estréia de **Shrek para Sempre: o capítulo final** no Brasil foi a 9 de julho de 2010; momento posterior ao levantamento de dados, mas ainda dentro do período de andamento da pesquisa; conforme dados obtidos no site “Interfilmes”. Disponível em: <www.interfilmes.com>. Acesso em: 15 out. 2011. (O “Interfilmes”, site disponibilizado na internet, é um catálogo de filmes *on-line* onde se podem encontrar informações sobre lançamentos, filmes em cartaz, pré-estreia, filmes raros, podendo-se acessar informações como: sinopses, dados técnicos, elenco, imagens, trilha sonora, *trailers*, fotos, comentários dos internautas. Pode-se pesquisar sobre filmes a partir de suas classificações, filmes nacionais, listagens por ano ou por gênero. O site ainda disponibiliza uma variedade de *links* para compra de filmes, de produtos relacionados aos filmes e outros *sites* de compra e busca).

Era do Gelo (**A Era do Gelo**, 2003, **A Era do Gelo 2**, 2006 e **A Era do Gelo 3**, 2009⁴⁰) e os filmes da série Madagascar (**Madagascar**, 2005 e **Madagascar 2**, 2008⁴¹).

Destacamos que outros resultados poderiam ser atingidos, caso outras formas de obtenção de dados fossem utilizadas; se, por exemplo, os alunos fossem entrevistados individualmente, se tivessem respondido a um questionário, se tivessem sido disponibilizadas listas de filmes segundo os quais os alunos indicassem os preferidos, entre outras formas. Também se pode dizer que um levantamento com outros grupos de alunos, de outras escolas, outras cidades de Mato Grosso do Sul, ou mesmo de outros estados brasileiros poderiam chegar a resultados diferentes⁴². Esse aspecto faz desta pesquisa um estudo que parte de dados absolutamente singulares, histórica e localmente determinados, obtidos de uma forma também pré-determinada e específica de coleta de informações.

Para realizar uma análise que pudesse dar conta de conhecer os processos de subjetivação de uma personagem, como estávamos propondo, seria necessário reduzir ainda mais o número de filmes. Com isso limitamos a análise ao primeiro grupo de filmes mais citados, os da série Shrek, entendendo que a análise proposta poderia ser realizada a partir desse material.

⁴⁰O filme **A Era do Gelo 4** tem lançamento previsto para 2012 (posteriormente ao período previsto para a finalização desta pesquisa), com estréia no Brasil programada para 29 de junho de 2012, segundo informações colhidas no *site* “Interfilmes”. Disponível em: <www.interfilmes.com>. Acesso em: 15 dez. 2011. (“**A Era do Gelo 4**” divulgou nesta terça-feira (17) o cartaz nacional do filme, que estreia no país em 29 de junho, em 3D. Os personagens Scrat, Sid, Diego e Manny podem ser vistos no pôster em apuros [...]. Scrat desencadeia um evento cataclísmico. Sid, Manny e Diego são empurrados para alto mar e terão de lidar com perigos que jamais puderam imaginar que existiam, como um bando de piratas de quinta categoria. Sob muita adrenalina, os heróis terão de passar por cima deles e achar o caminho de volta para casa. Disponível em:<<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2012/04/17/confira-o-cartaz-nacional-de-a-era-do-gelo-4.jhtm>>. Acesso em: 18 abr. 2012).

⁴¹O filme **Madagascar 3** também tem lançamento previsto para 2012 (posteriormente ao período previsto para a finalização desta pesquisa), com estréia no Brasil programada para 15 de junho de 2012, segundo informações colhidas no *site* “Interfilmes”. Disponível em: <www.interfilmes.com>. Acesso em: 15 jan. 2011. ([**Madagascar 3: Os procurados**]: Lançamento mundial do vídeo foi nesta terça-feira (20) [20/03/2012]. Animação está prevista para estrear no dia 7 de junho. Na terceira parte da saga dos animais que tentam voltar ao zoológico de Nova York, Alex, Marty, Melman, Gloria, Rei Julien, Maurice, os pingüins e os chimpanzés viajam por Roma e Monte Carlo como integrantes de um circo itinerante. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/veja-o-trailer-dublado-de-madagascar-3-os-procurados.html>>. Acesso em: 18 abr. 2012).

⁴²A pesquisa de Oliveira e Morais-Shimizu (2011), em que foram investigados os desenhos preferidos por 162 crianças, alunas do primeiro ao quinto ano de uma escola municipal de uma cidade do interior paulista, pode ser um exemplo: OLIVEIRA, Dilian Martin Sandro de; MORAIS-SHIMIZU, Alessandra de. **A criança e o desenho animado**: concepções sobre os desenhos mais assistidos e os personagens preferidos. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. 03 a 06 de maio de 2011 - Londrina – PR. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Dilian%20Martin%20Sandro%20de%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 7 ago. 2011. Também há estudos aprofundados quanto à relação entre as preferências por determinados filmes e os valores pessoais: FORTES, Keynes. **Relações entre valores pessoais e preferências por categorias de filmes**. 2006. 141f. Dissertação (Mestrado em Psicologia)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006. (Orientador: Álvaro Tamayo).

Decidimos acrescentar a esse grupo final o filme que conclui a sequência, a animação **Shrek para Sempre: o capítulo final** (2010), o quarto filme da série, lançado após a ocasião de levantamento de dados, mas ainda incluso no período de realização da pesquisa. A sua inclusão no grupo dos filmes a serem analisados se deu por ele ser uma continuidade dos filmes anteriores da série Shrek, lançado ainda durante os estudos e o processo mesmo da análise. Entendemos que, fosse a pesquisa empreendida sem considerar essa última animação, poderia incorrer no risco de descaracterizar o grupo de filmes que constitui a série como um todo.

Portanto, este é o grupo de filmes que se tornou, pelos procedimentos e escolhas descritos, o material de análise desta pesquisa: **Shrek** (2001), **Shrek 2** (2004), **Shrek Terceiro** (2007) e **Shrek para sempre: o capítulo final** (2010).

Embora os filmes listados tenham sido os mais citados, outras animações também somaram muitas menções das crianças. Ainda que não tenham sido destacados para a análise, merecem ser sinalizados aqui, dada a aceitação considerável por parte dos alunos consultados.

Dentre os mais citados, depois das séries de Shrek, A Era do Gelo e Madagascar, nessa ordem aparecem: **Barbie** (inclusos vários títulos, como **Barbie Castelo de Diamante**, **Barbie em: as doze Princesas Bailarinas**, **Barbie Lago dos Cisnes**; **Barbie Fairytopia**, **Barbie: a Princesa e a Plebéia**, entre outros⁴³), **Homem Aranha**, **Casa Monstro**, **A Branca de Neve**, **Batman**, **Alvin e os Esquilos**, **Carros**, **Uma Noite no Museu** (1 e 2) e **Cinderela**.

Dentre os desenhos que estavam sendo exibidos nos canais abertos de televisão mais citados pelos alunos (já que listavam desenhos e filmes indiscriminadamente), figuram: **Pica-Pau**, **Moranginho**, **Bem-Dez** e **Power Ranger**, alcançando muitas menções entre os materiais mais citados⁴⁴.

Tendo um grupo final de filmes mais citados, tornados nosso material de análise (estamos falando do grupo maior de filmes mais citados com que trabalhávamos antes de nos restringirmos a série Shrek), realizamos sessões de cinema com um grupo de dezessete crianças nas quais exibimos os filmes e anotamos as reações e os comentários delas.

⁴³Roveri (2008) desenvolveu um estudo acerca das relações entre a Boneca Barbie, seus filmes, e modos de educar as meninas. Consumo, aparência jovem e ingenuidade são destacadas como a essência da boneca e se relacionam a regras de comportamento, sensualidade e erotismo, combinação de artefatos de consumo, entre outros aspectos que o estudo analisa. ROVERI, Fernanda Theodoro. **Barbie – tudo o que você quer ser...:** ou considerações sobre a educação de meninas. 2008. 105 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008. (Orientadora: Carmem Lúcia Soares).

⁴⁴Pode-se consultar no Apêndice D um quadro contendo as vinte e uma produções mais citadas pelos alunos dentre filmes e desenhos animados.

No entanto, com o aprofundamento do estudo e a delimitação do objeto para esta análise, os processos de subjetivação, acabamos por não incluir os dados dessa experiência já que os processos de subjetivação da personagem Shrek é que seriam colocados no foco da análise, e não os processos de subjetivação das crianças envolvidas nas sessões de filmes.

Os dados registrados naquela experiência⁴⁵ também não seriam suficientes para empreender uma análise da subjetividade daquelas crianças produzidas por meio dos contatos com os filmes. Tal intento deveria considerar outras formas de levantamento de dados, um período mais extenso de acompanhamento das crianças, entre outros procedimentos e abordagens teórico-metodológicas que, nesse caso estariam implicadas em tal projeto.

A experiência com aqueles alunos dá-nos a dimensão da presença insidiosa dos filmes na vida cotidiana daquelas crianças. E acrescenta alguns dados a este relatório, tais como os que fazemos referências a seguir.

Mencionamos aqui um estudo realizado por Duarte e Alegria (2008)⁴⁶ sob o pretexto de comparar dados por eles obtidos, também constatados em nossa experiência nas conversas com os alunos e nas sessões de filmes.

O texto de Duarte e Alegria (2008) relata um estudo realizado com vinte e cinco crianças de baixo poder aquisitivo, com idades entre sete e treze anos, com o objetivo de identificar e analisar a prática por elas adotadas para assistirem a filmes.

Todas as crianças da investigação de Duarte e Alegria (2008) possuíam aparelho de DVD em casa e assistiam a filmes com grande frequência, em suas residências e nas dos amigos e familiares, seja nos canais de TV aberta ou a filmes locados.

Essas crianças faziam isso o ano todo, semanalmente. Iam com frequência a locadoras e escolhiam os filmes a que queriam assistir. Nesse estudo foram apresentadas imagens de produções cinematográficas e as crianças reconheceram mais de 80 filmes estadunidenses entre infantis e filmes direcionados a adolescentes e adultos (DUARTE; ALEGRIA, 2008).

⁴⁵Colocamos no Apêndice E alguns dados sobre a organização e a realização das sessões de filmes.

⁴⁶O Professor Dr. João Alves dos Reis Junior utiliza profissionalmente, e em suas publicações, o nome João Alegria (assim como aparece nesse artigo). Disponível em: <<http://joaoalegria.webnode.com/quem-sou-eu/>>. Acesso em: 17 set. 2010.

Emprestando a expressão de outro autor⁴⁷, Duarte e Alegria (2008) definiram os atuais consumidores de filmes como videófilos, e como videofilia⁴⁸ o hábito de assistir a filmes caracterizado por: grande quantidades de filmes vistos, geralmente de origem e padrão comuns, estadunidenses; regularidade em assistir a filmes; empenho em acompanhar todos os lançamentos; aquisição de cópias não autorizadas, inclusive de filmes que ainda estão em cartaz no cinema. Uma prática expressa pela quantidade (mais que pela qualidade, segundo os autores) de filmes a que se assiste, regularmente, inclusive revendo o mesmo filme várias vezes⁴⁹.

Essa prática de assistir a uma grande quantia de filmes também pôde ser verificada nas oportunidades que tivemos de conversar com os alunos nas escolas e nas sessões de filmes realizadas com as dezessete crianças.

Das cinquenta e uma turmas visitadas saímos com uma lista de, no mínimo, vinte produções (no caso das turmas de Educação Infantil) e até noventa produções mencionadas em uma turma de terceiro ano (sendo a média a quantia de quarenta e sete produções). Esses alunos mencionavam todo o tipo de filmes, terror, aventura, drama, animação, suspense, comédia, listavam filmes infantis, e também produções dirigidas ao público adolescente e adulto.

Na última sessão de filmes realizada com as crianças elas propuseram que organizássemos novas sessões e citaram outros filmes para serem assistidos. A lista contou com mais de setenta produções por elas solicitadas como merecendo ser exibidas nas próximas sessões de filmes.

Das crianças que participaram das sessões de filmes (por nós organizadas) todas possuíam aparelho de DVD em casa, e, em geral, assistiam a filmes exibidos em canais de

⁴⁷Duarte e Alegria (2008) citam Néstor García Canclini. No entanto, a referência à obra utilizada não aparece no texto. Pesquisamos algumas obras disponíveis em português: **Leitores, espectadores e internautas; Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade; Latino-americanos a procura de um lugar neste século; A globalização imaginada; Consumidores e cidadãos: conflitos culturais na globalização**, entre outros. Disponível em: < <http://www.estantevirtual.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2011. Mais informações podem ser obtidas no *site* oficial do autor. Disponível em: <<http://nestorgarciacanclini.net/publicaciones>>. Acesso em: 27 set. 2011.

⁴⁸Em distinção à cinefilia, caracterizada pela prática de assistir a filmes, discutir e analisá-los esteticamente e politicamente. Leituras, debates e longas conversas são parte das estratégias de aprendizado para um cinéfilo. O amor pelo cinema se traduz na “[...] busca constante por informações sobre a história do cinema e sobre filmes, roteiros, diretores, movimentos estéticos, festivais e premiações” (DUARTE; ALEGRIA, 2008, p. 70). Ser cinéfilo também significa ter certo conhecimento de técnica cinematográfica, “[...] valorizar os filmes ‘cult’, ‘cerebrais’, ‘de arte’ e não gostar dos filmes ‘comerciais’ ou ‘populares’. Cinéfilos tendem a preferir as produções não-hollywoodianas [...]” (DUARTE, 2006, p. 77).

⁴⁹Duarte e Alegria (2008), avaliando a apreciação das crianças pelos filmes, sugerem uma indistinção, na medida em que todos os filmes que tivessem ação, aventura, uma cena engraçada e um final feliz eram bons para elas.

TV aberta ou a cópias não autorizadas de filmes. Elas traziam suas coleções de DVDs “piratas” às sessões, para mostrar que os tinham, ou como sugestão para uma próxima sessão. Chegaram a trazer vinte DVDs de uma vez só. Contavam que assistiam a filmes todos os dias nos canais da televisão aberta, e quando não queriam assistir ao filme da TV, colocavam algum dos que tinham em DVD.

Durante a exibição dos filmes havia cenas que eram inteiramente repetidas ao mesmo tempo pelas crianças, inclusive as menores, e as músicas com versões em português estavam todas “na ponta da língua” delas, que as entoavam nos momentos em que eram executadas, e/ou muitas vezes eram cantadas após o término do filme enquanto desenhavam. Isso nos fez acreditar que elas já tinham assistido a esses filmes muitas vezes (fato que eles confirmavam); o que não tirava a disposição delas em rever os filmes na sessão.

Podemos dizer, assim como se verificou no estudo de Duarte e Alegria (2008), que também esses alunos, com os quais tivemos contato, consomem filmes com muita frequência e em grande quantidade, e são bastante familiarizados com essas mídias.

No item seguinte, exploramos um pouco mais sobre essas relações entre as crianças e o consumo dos filmes.

3.1 VENDAGEM, CONSUMO E AS CRIANÇAS

Se pudermos passear por outras buscas que realizamos, e outras pesquisas, trazendo contribuições ao nosso olhar, independente de elas terem feito passagem pelo tema sexualidade, podemos ir a outros aspectos importantes para se pensar cinema na interface com a educação e conseqüentemente com a sexualidade. Tomaremos essa direção para abordar outros aspectos que consideramos relevantes para o conjunto deste relatório.

Com a intenção de colher informações sobre vendagem de DVDs na cidade de Campo Grande, (DVDs mais vendidos para as crianças) e com isso acrescentar dados à esta pesquisa, realizamos seis entrevistas com pessoas envolvidas com a vendagem desses produtos⁵⁰.

Após a exposição de nosso objetivo, conversamos com três pessoas responsáveis pelo setor de vendas de DVDs em duas lojas do Shopping Center Eldorado Campo Grande: Ri Happy (loja de brinquedos e artigos infantis), Carrefour (um hipermercado que possui

⁵⁰As entrevistas foram realizadas de agosto a setembro de 2009.

um setor de venda de DVDs) e, no centro da cidade de Campo Grande, nas Lojas Americanas (que também tem um setor de venda de CDs e DVDs).

Conversamos ainda com três vendedores de cópias não autorizadas de DVDs⁵¹ que são feirantes e trabalham em diferentes bairros da cidade. Acreditamos que os locais selecionados para busca e a inserção dos feirantes nesse grupo poderiam corresponder às informações sobre vendagem de DVDs, à pessoas de diversos pontos da cidade.

As informações por estes fornecidas têm entre si poucas diferenças. Em geral informaram que os filmes mais vendidos sempre são aqueles que estão em lançamento.

No entanto, os filmes da série **Shrek** e **Madagascar**, dentre os lançamentos do mesmo período, venderam muito mais do que os outros. A responsável pela loja Ri Happy assim afirmou sobre a vendagem dos filmes de **Shrek** e **Madagascar**:

O filme **Madagascar** foi o campeão de vendas aqui. **Shrek** vendeu muito bem na época, mais o um do que o dois, mas também teve boa aceitação. Mas nunca vendemos como **Madagascar** vende, desde o lançamento até hoje. O **Madagascar 2**, então! E já estão cogitando que o três vai sair logo. [...] Você veio ao lugar certo para saber sobre venda de DVDs, porque aqui vende muito.

Todos os vendedores entrevistados confirmaram a boa vendagem dos filmes das séries de **Shrek**, **Madagascar** e também **A Era do Gelo**; com destaque especial para **Madagascar 2**⁵².

Outros filmes também foram citados pelos vendedores. Os filmes mais vendidos coincidem com a lista de filmes mais citados pelos alunos⁵³; lembrando: **Barbie** (incluindo diversos títulos), **Homem Aranha**, **Casa Monstro**, **A Branca de Neve**, **Batman**, **Alvin e os Esquilos**, **Carros**, **Uma Noite no Museu** (1 e 2) e **Cinderela**; e dentre os desenhos: **Pica-Pau**, **Moranginho**, **Bem-Dez** e **Power Ranger**.

⁵¹Estes vendedores forneceram as informações pedindo apenas para não serem identificados. Cada um deles, além do local em que foram entrevistados, participa de mais seis feiras distribuídas em diversos bairros da cidade de Campo Grande, MS.

⁵²Buscas por teses e dissertações cujas análises tivessem considerado filmes das séries **A Era do Gelo** e **Madagascar** não foram encontradas. Um artigo encontrado menciona uma análise do primeiro filme de animação de **Madagascar** sugerindo sua utilização para estudos escolares relacionando biologia e cultura. É o artigo de: GUIMARÃES, Leandro Belinaso; SILVA, Bruna Luiza da. Planejamento de ensino entremeando biologia e cultura. **Ensino em Re-Vista**, v. 16, n. 1, p. 33-45, jan./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/viewFile/7950/5057>>. Acesso em: 7 out. 2010. Nossa parecer é de que esses filmes mereceriam estudos aprofundados com pesquisas de diferentes perspectivas na área da educação.

⁵³Destacariamos como um dado diferente apenas o fato de a representante da loja Ri Happy ter comentado que um produto, que eles consideram “muito educativo”, que é muito vendido, são os DVDs dos **Backyardigans**, também exibidos em canais privados de televisão, mas mencionados apenas duas vezes, por dois alunos, dentre as crianças que conversamos nas escolas.

Os representantes das lojas Ri Happy, Americanas e Carrefour comentaram ainda que os DVDs dos Clássicos da Disney (como **Branca de Neve, Cinderela, A Bela e a Fera, A Bela Adormecida**) aparecem raramente, mas, muito procurados, são sempre vendidos logo em seguida, não ficando muito tempo à disposição.

Um dos feirantes destacou que um produto que tem venda garantida (ele afirma que há muito tempo) são os desenhos do **Pica-Pau**⁵⁴: “Esse não sai de moda, sempre vende, até falta. E são as crianças que chegam pedindo”.

Esse mesmo feirante destacou ainda que os filmes de **Harry Potter** são também muito procurados, desde o primeiro lançamento, e são uma sensação entre os adolescentes, principalmente. Essa série soma o quantitativo dos seguintes oito filmes: **Harry Potter e a Pedra Filosofal; Harry Potter e a Câmara Secreta; Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban; Harry Potter e o Cálice de Fogo; Harry Potter e a Ordem da Fênix; Harry Potter e o Enigma do Príncipe; Harry Potter e as Relíquias da Morte (Parte I); Harry Potter e as Relíquias da Morte (Parte II)**⁵⁵.

O fato de os filmes mais citados pelas crianças coincidirem com os lançamentos e com as maiores vendagens, leva-nos a supor que a preferência dos alunos está muito ligada ao que está em alta, em lançamento, ou com o que mais está sendo vendido.

⁵⁴Os desenhos do **Pica-Pau** poderiam ser alvos de estudo em futuras pesquisas em educação, eles foram citados massivamente pelos alunos, dos menores aos maiores. Segundo o *site* que pesquisamos, os primeiros desenhos do **Pica-Pau** foram criados por Walter Lantz em 1940 e ainda os vemos reprisados em TV aberta conquistando boa parte da audiência infantil. Disponível em: <<http://www.sobrecarga.com.br/node/view/9248>>. Acesso em 18: ago. 2009. Sugestão de leitura para quem quiser saber mais: PACHECO, E.D. **O Pica-Pau, herói ou vilão?** Representação social da criança e reprodução da ideologia dominante. São Paulo: Loyola, 1985. 256 p.

⁵⁵A série inteira dos filmes de **Harry Potter** poderia ser investigada por essa aceitação entre os adolescentes e pré-adolescentes. No levantamento das preferências que fizemos entre os alunos, a série de oito filmes foi bastante citada, principalmente nas turmas de quarto a sexto ano. As declarações de preferência quanto a sempre vinham acompanhadas com dizeres como: “Gostamos de Harry Potter. Todos os que já saíram. E também vamos gostar de todos os que ainda vão sair, todos mesmos, não importa quantos”. Uma busca simples na *web* para “Harry Potter” revela aproximadamente 162.000.000 resultados. Segundo *site* consultado, os filmes foram adaptados dos livros de J. K. Rowling: “Os filmes de *Harry Potter* não apenas eclipsaram gigantes como a trilogia *Star Wars* em bilheteria mundial, mas terminaram como a franquia cinematográfica número um na história com 7,3 bilhões de dólares”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter>. Acesso em: 3 jan. 2011. A seguir listamos alguns estudos realizados a partir da filmes dessa série, para quem quiser saber mais: *PITTA, Patrícia Indiara Magero. **A literatura infantil no contexto cultural da pós-modernidade: o caso Harry Potter**. 2006. 293 f. Tese (Doutorado em Letras)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2006. (Orientadora: Vera Teixeira de Aguiar). *TORQUATO, Clarita Maria. **O adolescente e o herói Harry Potter: um estudo sobre identidade e formação de leitor**. 2009 65 f. Trabalho de conclusão de Curso (Especialização em Língua e Literatura)- Universidade do Extremo Sul Catarinense/UNESC. Criciúma, SC, 2009. (Orientador: Celdon Fritzen). *PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. **Do leitor invisível ao hiperleitor: uma teoria a partir de Harry Potter**. 2011. 263 f. Tese (Doutorado em Letras)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2011. (Orientadora: Vera Teixeira de Aguiar).

Preocupamo-nos se esse dado não poderia pôr em cheque a afirmação dos alunos quanto às suas preferências. Os filmes mais citados pelos alunos poderiam ser apenas aqueles mais vendidos, portanto um dado relacionado à vendagem e não a uma apreciação deles de fato.

No entanto, Ellsworth (2001) afirma que o sucesso de vendagem de um filme está sim ligado, e diretamente relacionado, a uma dada forma de aceitação social. Passaremos a explorar um pouco mais essa relação entre o filme e os espectadores para pensarmos essa questão.

Costa, M. (2002, p. 80) relata sobre o quanto a produção midiática, especialmente aquela televisiva de grande alcance, é “[...] responsável por uma boa parcela de aprendizados sobre o mundo, sobre os outros e sobre nós mesmos” e de como, nessa construção de subjetividades, as crianças são alvos preferenciais. Costa, M. ainda destaca que, embora haja formulações questionáveis veiculadas pela mídia, os espectadores não são “[...] pobres vítimas de um inescapável determinismo” (p.72).

O texto de Duarte, Leite e Migliora (2006) discute aspectos da relação entre a criança e a TV na esfera educação *versus* mídia. Analisando as concepções e os julgamentos de 900 crianças sobre a TV, na sua maioria entre 9 e 11 anos, afirmam que os infantes não são passivos, mas em certa medida, reflexivos, em diferentes graus de julgamento, em relação aos conteúdos dos programas televisivos, mesmo que não possuam uma completa autonomia sobre eles. Para essas autoras: “[...] por mais eficientes que sejam as estratégias das mídias para seduzir e ‘conduzir’ os receptores, estes estabelecem relações ativas com os textos ou mensagens da comunicação” (DUARTE; LEITE; MIGLIORA, 2006, p. 498).

Segundo Duarte, Leite e Migliora (2006), as crianças envolvidas em sua pesquisa teceram críticas mais, ou menos, elaboradas sobre a TV, e que, ainda é possível afirmar que as crianças conhecem a linguagem televisiva, identificam seu caráter educativo, comparam programas e canais televisivos, tecem considerações sobre a qualidade desses produtos. Assim são *experts* em televisão e não se consideram um grupo influenciável, pelo contrário apontam os adultos e adolescentes como grupos influenciáveis pela TV.

Em outra publicação, referindo-se ao cinema, Duarte (2006) ressalta seu caráter intrinsecamente pedagógico, mas afirma não haver avaliações que definam seguramente a relação de efeitos que se estabelece entre uma produção e o espectador⁵⁶.

⁵⁶Atualmente uma das formas pelas quais se divulga malefícios das produções cinematográficas, (e também de propagandas, músicas, clipes e outros) é a possibilidade da veiculação de mensagens subliminares (e é

Louro (2000) também assegura ser o cinema uma das formas culturais mais significativas de nossa sociedade, de notável popularidade e alcance. Entende que o cinema atua como uma pedagogia cultural que engendra práticas sociais e identidades culturais na sociedade brasileira.

Para Louro (2000), que também desenvolve estudos sobre gênero e sexualidade, o cinema produz e difunde representações padronizadas e identidades dominantes de homens e mulheres heterossexuais; nas palavras da autora, ele participa “[...] de um processo pedagógico mais amplo [...]” (LOURO, 2000, p.426) e interfere nas redes sociais de poder.

Essa relação entre a possibilidade que o cinema tem de educar os sujeitos e a relação dele com o espectador é exposta por Ellsworth (2001) em termos de modos de endereçamento. Segundo a autora, os produtores sempre elaboram seus filmes tendo consciente e inconscientemente posições de sujeito em vista. No entanto, nem sempre o filme atinge o público como esperado, o filme sempre “erra” o seu alvo, em um ou em vários sentidos.

Vários aspectos concorrem para que isso ocorra, dentre eles, o fato de que cada sujeito espectador pode relacionar-se com um modo de endereçamento, distanciando-se de outros, o fato de que cada sujeito não é aquilo que o filme pensa que ele é, ou que o sujeito não é aquilo que ele mesmo pensa que é. Assim, o sucesso de um filme dependeria muito mais dos modos de endereçamento que conseguirem estabelecer alguma relação com o espectador do que apenas de uma boa história ou de uma boa atuação do elenco (ELLSWOTH, 2001).

Por esse motivo entendemos que analisar os filmes indicados pelas crianças como suas preferências (mesmo que coletados de um modo determinado contingencialmente, como já descrito) faz sentido e adquire relevância, já que de algum modo o(s) sujeito(s) a quem foram endereçados foi(foram) afetado(s) de alguma maneira, a ponto de os indicarem como preferidos.

Um outro aspecto, citado por Ellsworth (2001), é a existência de um espaço entre o endereçamento do filme (ou de qualquer outra produção ou intenção pedagógica), o dentro (eu pessoal) e o fora (o eu social) de cada sujeito, que é caracterizado por

apenas uma dentre essas correntes de interpretações negativas). Uma busca rápida na internet logo revela uma série de *sites* que tratam sobre o assunto. Há estudos indicando que existem efeitos que as imagens e sons podem produzir nos indivíduos, em sua memória ou em sua emoção, que podem alterar seu desempenho ou comportamento diante de uma situação. Essas mensagens subliminares são elementos visuais ou sonoros incluídos às mensagens ou às músicas de uma maneira não perceptível pelo consciente, mas possíveis de serem armazenadas pelo inconsciente e que atuam influenciando os indivíduos em seus atos, escolhas, consumo, emoções, ou, de outras formas. (BORINE, 2007; CALAZANS, 1992).

oscilações, deslizamentos e transformações imprevisíveis. Esse espaço incontrolável, não regulado e desordenado na forma de os espectadores “responderem” ao filme, passa, portanto, pela relação que cada um destes estabelece entre um eu pessoal (cognição, sentimento, consciência, que carregam traços do inconsciente, que têm a ver com desejo, fantasia e prazer) e um eu social. Dessa forma, os produtores jogam com esse espaço já que essa dinâmica nunca adquire um ajuste perfeito e só pode ser acessado indiretamente.

Com essa explicativa (que necessariamente aparece aqui resumida), Ellsworth (2001) embrenha por uma dada compreensão, afirmando que os educadores, como os produtores cinematográficos, deveriam jogar com esses espaços, mas sem supor ou esperar o ajuste perfeito. Embora sua compreensão parta de um lugar específico de análise, não poderíamos deixar de mencioná-la aqui, pelo raciocínio que nos coloca na questão da relação entre o filme e o espectador.

Informações, ideias, modos de existência e realidades culturais ou imaginárias chegam às crianças por meio dos filmes. Situações-problema de inúmeros tipos, imagens gravadas, produzidas em computador, ou ainda as duas coisas, exibidas ao som de uma infinidade de músicas e sons diversos, são exemplos de uma realidade imagética que predomina no mundo cinematográfico (e também na sociedade) e que são familiares às crianças.

O cinema, como afirmou França (2007, p. 120), “[...] transformou e subverteu completamente a realidade, moldando um mundo à sua imagem ao inventar modos de amar, de sonhar, de temer, de desejar, de delirar”.

Esses apontamentos indicam a relevância de investigar esses filmes incluindo-os em análises diversificadas. Giroux (2004, p. 76) chama a atenção para a necessidade de que a dimensão pedagógica dos filmes produzidos para crianças seja tomada como princípio definidor, tornando-se alvo de estudos e questionamentos “[...] questões sobre ‘como’ e ‘o que’ as crianças aprendem deveriam ser discutidas [...]”.

Em seu texto, Giroux (2004) faz uma reflexão sobre as representações veiculadas por filmes infantis (especialmente os da Disney) que definem, fixam e fazem a manutenção de identidades de gênero, de formas de racismo, de celebração a relações não democráticas que são, entre outros aspectos, expostos às crianças sem maiores atenções por parte de pais, educadores e pesquisadores.

Segundo esse autor (GIROUX, 2004), representações de si mesmas (das crianças, da infância), representações das relações sociais mais amplas, devem, nesse

sentido, ser incluídas também nas investigações, já que carregam significados, moldam a cultura infantil e geram posições de sujeito.

Fischer (2007, p. 293) é outra pesquisadora aqui evocada para também destacarmos a necessidade de se lançar um olhar sobre as tecnologias midiáticas. Defendendo a ideia de que somos produzidos também e fortemente por essa cultura midiática/tecnológica, assim ela afirma:

O importante aqui é sublinhar que todas essas mídias, do rádio à internet e à televisão, têm um caráter de onipresença, tornam-se cada vez mais essenciais em nossas experiências contemporâneas, e assumem características de produção, veiculação e consumo e usos específicos em cada lugar do mundo.

Assim, ressaltamos a importância da análise dos produtos culturais midiáticos (especificamente neste estudo, os filmes de animação infantis da série Shrek), buscando essa aproximação quanto ao modo como participam da produção de nós mesmos, por essa presença tão insidiosa em nosso cotidiano. Para nos aproximarmos um pouco mais do material proposto para a análise, incluímos, na sequência, uma síntese dos quatro filmes da série Shrek.

3.2 CONHECENDO OS FILMES DA SÉRIE SHREK: SÍNTESES

A disponibilização de sínteses dos filmes analisados, neste momento do relatório, pode contribuir para que o leitor, que porventura não conheça os filmes, tenha uma noção a respeito do que tratam essas produções, ainda que, introduzidos muito rapidamente, e de maneira geral. As sínteses expostas a seguir foram elaboradas para resumir e contar brevemente a história de cada filme já destacando aspectos que consideramos importantes para o contexto geral deste estudo⁵⁷.

a) **Shrek** (2001)

Shrek é um ogro que mora sozinho em um pântano. Deseja manter as pessoas longe de seu lar e para isso assusta-as com gritos aterrorizantes e distribui plaquetas contendo “cuidado, ogro”, “afaste-se, ogro” pelas redondezas.

⁵⁷Como optamos por incluir no interior do texto deste relatório as sínteses por nós elaboradas, acrescentamos no Apêndice F as sinopses, comentários/citações e informações técnicas dos filmes analisados tal como colhidas nas capas dos DVDs utilizados. Dados das mesmas foram também utilizados na análise.

Shrek toma banho de lama, escova os dentes com vísceras de insetos, solta gases que matam peixes, arrotta, come olhos de animais, ratos, insetos e vísceras e outras coisas consideradas nojentas. Shrek ri e debocha do medo que as pessoas dos vilarejos vizinhos têm dele e diverte-se com isso⁵⁸.



Ilustração 1- Shrek- Capa.

Shrek. DreamWorks Animation SKG. 2001. Todos os direitos reservados.

Shrek desdenha dos folhetos distribuídos nas redondezas anunciando recompensas aos que capturarem criaturas de contos de fadas, ogros, por exemplo.

Certo dia, um burro falante (Burro) é salvo por acaso por Shrek em uma dessas situações em que ele assustava soldados que queriam prendê-lo. Burro resolve acompanhar Shrek por onde ele for e acaba decidindo ser amigo dele por reconhecer nele qualidades como “não estar nem aí” para o que as pessoas pensam dele. Burro passa a estar sempre com Shrek, mesmo contra a vontade sempre expressa de Shrek.

O pântano e a casa de Shrek são invadidas por inúmeros seres ou “coisas de contos de fadas”. São inúmeras personagens (como os sete anões, Branca de Neve,

⁵⁸Em determinados momentos, inserimos imagens para ilustrar as capas dos DVDs, cenas, personagens ou aspectos e apontamentos que fizemos. Entendemos que a utilização das imagens complementam este relatório de pesquisa na medida em que o material de nossa análise são produtos audiovisuais – os quatro filmes da série Shrek –, pois ilustram para o leitor alguns momentos/nuances dos filmes. Em alguns casos, as imagens foram recortadas nas margens destacando-se os personagens e/ou clareadas para que pudessem estar nítidas na impressão. Todas as imagens são de propriedade da DreamWorks Animation SKG. [Todos os direitos reservados], retiradas ora da internet (no caso das capas), ora diretamente dos filmes de animação.

Pinóquio, Gepeto, Os três Porquinhos, Os três Ursos, o Lobo Mau, a Sininho, o Flautista Mágico, duendes, fadas, bruxas, entre outras) que foram despejadas por Lorde Farquaad, e estão fugindo de sua tirania.

Lorde Farquaad é um aspirante a rei que precisa casar com uma princesa para se tornar o soberano de Duloc e torná-lo um reino perfeito. Para tanto, o Espelho Mágico (capturado pelos seus soldados) apresenta-lhe as princesas candidatas à noiva (como em um programa televisivo de namoro): a Branca de Neve, a Cinderela e Fiona.

Com ajuda das dicas dos seus súditos, Farquaad escolhe Fiona. Para que ele não necessite ir buscar pessoalmente a princesa, Lorde Farquaad promove um torneio cujo vencedor teria o privilégio de resgatar a princesa Fiona trazendo-a em segurança para Duloc.

Shrek, indignado com a invasão de seu pântano e de sua casa, vai procurar Farquaad. Chega na hora do torneio e acaba tendo que lutar contra todos os participantes, pois Farquaad oferece a vitória para quem matar Shrek. Shrek liquida-os. Farquaad então o declara vencedor do torneio e recebe do Lorde Farquaad a promessa de que terá seu pântano de volta se resgatar a princesa Fiona.

Fiona é uma princesa que está sob um feitiço: “À noite de um jeito, de dia de outro; esta será a norma; até achar o primeiro beijo do amor verdadeiro e assumir a sua verdadeira forma”. Após todo pôr do sol ela se transforma em ogra e somente ao nascer do sol volta àquela forma anterior.

Fiona fora trancafiada em um castelo (no quarto mais alto da torre mais alta) guardada por um terrível dragão. Ela espera por seu verdadeiro amor, para que a salve do castelo e do dragão e que, com o primeiro beijo do amor verdadeiro, a livre também do feitiço.

Esse feitiço não é conhecido das personagens (nem do espectador) e vai sendo revelado aos poucos.

Em companhia do Burro, Shrek salva a princesa Fiona do castelo e do dragão (que acaba sendo revelado pela animação, um dragão fêmea e, que se apaixona por Burro). No trajeto de volta para Duloc, Fiona e Shrek vão se tornando próximos, percebendo-se semelhantes em alguns comportamentos e gostos. Agradam-se um do outro até o Burro fazer com que se sintam apaixonados de fato.

Quando o feitiço de Fiona é revelado a Burro, e eles ainda estão conversando, Shrek ouve parte da conversa e escuta Fiona dizer: “Quem poderia amar um monstro tão nojento e feio” e acredita que Fiona está falando dele. Desentendendo-se, sem que o feitiço

ou a conversa fosse esclarecida a Shrek, Fiona decide resolver logo seu problema casando-se com Farquaad, antes do pôr do sol.

Shrek é convencido pelo Burro de que Fiona não estava falando dele (já que prometera não contar sobre o feitiço). Shrek e Burro, com a ajuda do Dragão-Fêmea, vão a Duloc a tempo de chegarem à cerimônia de casamento, minutos antes do pôr do sol. Shrek adentra à igreja declarando-se à Fiona. Lorde Farquaad tenta prender Fiona e Shrek, mas é comido pelo Dragão-Fêmea.

Shrek casa-se com Fiona, que, com o primeiro beijo do amor verdadeiro, assume a sua verdadeira forma de ogra. Fiona diz não entender, pois deveria ter ficado linda. Shrek afirma que ela está linda. A animação termina com Shrek e Fiona saindo de carruagem da festa de casamento (em que estão presentes todas as personagens dos contos de fadas citadas no filme) ao som da narração final: “E viveram feios para sempre”.

b) **Shrek 2** (2004)

Shrek e Fiona voltam da viagem de lua de mel e logo ao chegarem à casa no pântano recebem um convite do rei Harold e da rainha Lillian (pais de Fiona) para comparecerem a um baile real, em Tão Tão Distante, em homenagem ao seu casamento e para receberem a benção real (dispensada à princesa Fiona e seu príncipe encantado).

Shrek não gosta da ideia logo de início, e inicia-se uma discussão. Mas, com a insistência de Fiona, saem de viagem levando o amigo Burro (e deixando o pântano novamente).

Com tudo preparado para a recepção da princesa Fiona e seu marido há uma multidão em festa aguardando a chegada do casal em Tão Tão Distante. O rei Harold, pai de Fiona, fica decepcionado e não aceita que o marido de Fiona seja um ogro do pântano e rejeita-o.

Shrek e o rei Harold não se acertam e discutem trocando ofensas. Fiona e a rainha Lillian tentam minimizar o desconforto da situação, mas também ficam decepcionadas com as posturas dos dois.

Fiona chora e por causa de sua lágrima recebe a visita da Fada Madrinha que lhe promete dar um jeito em tudo. Shrek aparece e recomeça a discussão entre ele e Fiona. Fada Madrinha fica sabendo, nesse momento, que Fiona já está casada, e com o ogro Shrek, que a salvou do castelo.



Ilustração 2 – Shrek 2- Capa.
Shrek 2. DreamWorks Animation SKG. 2004. Todos os direitos reservados.

A trama vai revelando que estava tudo acertado entre a Fada Madrinha e o Rei Harold desde descoberta a maldição de Fiona (e por isso a trancafiaram no castelo), trato em que, quando Fiona crescesse, seria salva pelo Príncipe Encantado, filho da Fada Madrinha. Fiona se casaria com o Príncipe Encantado, tornando-se os dois futuros rei e rainha de Tão Tão Distante e a Fada Madrinha os ajudaria com o “felizes para sempre” assim como ela ajudara a Harold.

Descobrimo que Fiona já estava casada, Fada Madrinha chantageia o rei Harold para que tome providência a fim de que Fiona e Encantado fiquem juntos, do contrário ela voltaria atrás na sua parte do trato entre eles.

O rei Harold, então planeja liquidar Shrek contratando o serviço de um terrível matador, o Gato de Botas. Recebendo ouro em troca, o felino arma uma emboscada para Shrek. Mas o plano dá errado porque quando Shrek tem a oportunidade de vencer o Gato de Botas, ele poupa-lhe a vida. O Gato de Botas torna-se o novo companheiro de Shrek reivindicando para si como dívida ter de salvar também a vida de Shrek.

Convencido de não ser o marido sonhado por Fiona e acreditando que Fiona seria mais feliz se ele fosse um tipo de príncipe encantado, Shrek decide procurar pela ajuda da Fada Madrinha. Fada Madrinha declara que não há ogros nos contos de fadas e que os ogros não têm finais felizes. Com a ajuda do Burro e do Gato de Botas, Shrek consegue roubar uma poção da Fada Madrinha.

A “poção felizes para sempre” promete, para aquele que a tomar, e para seu amor verdadeiro, paixão genuína, felicidade, amor e beleza divina. Burro e Shrek tomam a poção

e ficam transformados, o Burro em um cavalo, um alazão (como ele declara), e Shrek em um rapaz com uma aparência apresentada como bela. Fiona também é transformada e passa a ter a mesma aparência apresentada no filme anterior – forma apresentada como bela, de princesa. A poção teria efeito permanente com o primeiro beijo do amor que deveria ser conseguido até a meia-noite.

Fada Madrinha descobre a falta da poção e planeja aproveitar-se da situação. Ela entrega para o rei Harold uma poção que traria amor verdadeiro entre Fiona e Encantado; Encantado se passaria por Shrek (modificado pela poção).

Quando acorda modificada, Fiona estranha tudo. Descobre, por meio do Gato de Botas e do Burro/Alazão, que Shrek tomara a poção para agradá-la. Encantado se apresenta a ela como Shrek (como se Encantado fosse Shrek modificado), mas ela não reconhece nele o Shrek que ama.

O rei Harold prepara um chá com a poção (que faria surgir o amor entre Encantado e Fiona assim que houvesse o primeiro beijo entre eles planejado para ocorrer no baile real), mas desiste de dá-lo a sua filha Fiona, pois percebe que Fiona não reconhece o Shrek que ama em Encantado.

Shrek descobre haver um plano acordado entre a Fada Madrinha e o rei Harold e que Encantado é filho da Fada Madrinha. Em seguida, são descobertos transformados (Shrek e o Burro) pela poção felizes para sempre, o que leva Fada Madrinha a persegui-los. Com isso, Shrek, o Burro e o Gato de Botas são capturados por soldados enquanto tem início o baile real.

Pinóquio, Biscoito, Lobo Mau, os três porquinhos e os três ratinhos aparecem para ajudá-los. Juntos conseguem que Shrek chegue ao baile real no momento em que Encantado beija Fiona. Fiona, contudo, não se apaixona por Encantado e a Fada Madrinha descobre que o rei Harold não dera a poção a Fiona. Uma confusão geral está instalada.

Fada Madrinha usa sua varinha para atingir Shrek e Fiona, mas o rei Harold entra na frente recebendo o raio da varinha e projetando-o de volta em direção à Fada Madrinha. Com o raio da varinha, a Fada Madrinha desaparece e o rei Harold volta a ser sapo (revelando que ele era um sapo quando conhecera Lillian).

Meia-noite. Shrek dá a Fiona a chance de escolher se ficam com aquelas formas (consideradas belas) para sempre. Fiona, percebendo que Shrek faria isso por ela, diz: “Eu quero o que toda princesa quer: viver feliz para sempre... com o ogro com quem casei”.

Shrek e Fiona não dão o beijo de amor, decidindo permanecer com suas formas de ogro. (O Dragão-Fêmea aparece no final do filme com os filhotes dela e do Burro que são meio burros e meio dragões⁵⁹).

c) **Shrek Terceiro** (2007)

Shrek e Fiona ainda estão em Tão Tão Distante. Shrek precisa assumir o lugar do rei Harold, que está doente. Mas Shrek não se adapta àquela forma de vida e não se dá muito bem com os hábitos e os deveres que precisa cumprir. Ele está com saudades do pântano. Shrek, que é o primeiro na linhagem para assumir o trono, não quer ser o rei.

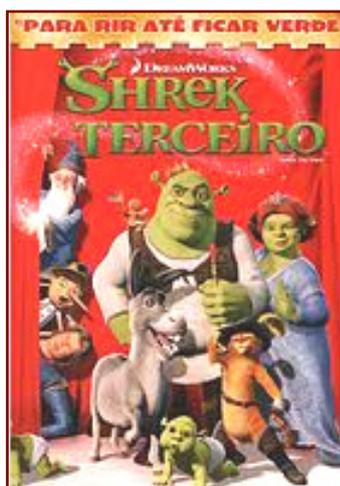


Ilustração 3 – Shrek Terceiro- Capa.

Shrek Terceiro. DreamWorks Animation SKG. 2007. Todos os direitos reservados.

Fiona tenta contornar a situação dando-lhe apoio e incentivando-o, mas ela também se mostra preocupada com outra coisa: tenta contar a Shrek que está grávida, mas este não se mostra aberto à possibilidade. Eles anseiam estar sós no pântano vivendo juntos, longe de Tão Tão Distante. Mas a morte do rei Harold interrompe seus planos.

Antes de morrer, rei Harold e Shrek se reconciliam e o rei expressa a vontade de que este o substitua no trono. Shrek disse que não será um bom rei e pergunta-lhe se não há outro que possa ser. Então, o rei conta sobre Arthur (o nome da personagem é Arthie, mas

⁵⁹“Draburros” é a expressão usada por alguns espectadores para fazer referência aos filhotes do Burro e do Dragão-Fêmea no Interfilmes (Disponível em: <www.interfilmes.com.br>. Acesso em: 18 jan. 2011).

é chamado durante quase todo o filme de Arthur; também é este o nome usado na sinopse disponibilizada na capa do DVD).

Shrek, Burro e Gato de Botas se despedem e vão à procura de Arthur, primo de Fiona. Antes que o navio se afaste demais, Fiona conta a Shrek que está grávida. Durante a viagem, Shrek é atormentado pela ideia de ser pai e tem um pesadelo com centenas de ogros bebês aprontando todas com ele.

Shrek, Burro e Gato de Botas encontram Arthur, um garoto que está em um colégio interno e é considerado um “mané” pelos demais alunos. Logo que Shrek lhe fala que ele é o rei de Tão Tão Distante, sucessor do trono, Arthur recebe a notícia sentindo-se vingado daqueles que sempre o destratarem no colégio. Imagina quão bom será uma vida de princesas, festas e mais princesas. Mas Gato de Botas e Burro acabam lhe alertando sobre os perigos, as responsabilidades e os riscos de ser um rei. Arthur não se sente pronto para ser rei e quer desistir.

No trajeto para Tão Tão Distante, Shrek e Arthur passam a brigar seguidamente. Em consequência das brigas, batem o navio e ficam presos em uma ilha. As discussões se seguem e são remetidas aos conflitos pessoais dessas duas personagens: Shrek não deseja ser rei e ainda está escondendo de Arthur que era ele quem deveria ser coroado, que quer o sossego do pântano, além de se sentir aflito com a ideia de ser pai. Arthur, que foi abandonado por seu pai, que sofre por sempre ter sido achincalhado pelos outros, se considera fracassado, despreparado para ser rei. Mas, em uma conversa franca, eles acabam se entendendo: Shrek diz que compreende o que é não se sentir preparado para algo e aconselha Arthur a não acreditar no que os outros pensam e dizem dele, mas a confiar em si mesmo.

Em Tão Tão Distante, vemos Encantado, ridicularizado como ator, frustrado por ter perdido sua mãe (a Fada Madrinha) e também por não ter conseguido ser o herdeiro do trono real. Reúne os vilões dos contos de fadas (árvores mal-assombradas, bruxas, Cavaleiro Sem Cabeça, Capitão Gancho, Gepeto, Chapeuzinho Vermelho, a madrasta de Branca de Neve, Mabel – a irmã feia (de Cinderela), Rumpelstiltskin, piratas, soldados, entre outros) para tomar Tão Tão Distante enquanto Shrek, Arthur, Burro e o Gato de Botas estão fora do reino.

Quando Encantado e esses vilões invadem o castelo, Fiona, a rainha Líllian, Branca de Neve, Bela Adormecida, Cinderela, Rapunzel e Doris conseguem fugir por uma passagem secreta. Mas, ao tentarem descobrir o que Encantado está tramando, são traídas por Rapunzel que as entrega a Encantado. Encantado lhes apresenta Rapunzel como a nova

rainha de Tão Tão Distante e prende as demais em uma espécie de calabouço longe do palácio.

Quando Shrek, Arthur, Gato de Botas e o Burro chegam a Tão Tão Distante (com a magia de Merlin, um professor afastado do colégio de Arthur por problemas psíquicos) ficam sabendo que Encantado prendera Fiona, tomara o reino e está planejando matar Shrek no *show* “Felizes para Sempre Enfim”, evento também anunciado como a última apresentação de Shrek. Assim, Encantado planeja sua coroação como rei e como ator em um só espetáculo.

Shrek vai até o camarim a fim de “arrebentar” Encantado e saber dele onde está a Fiona. Vilões a serviço de Encantado aparecem para prender Shrek e já tem em seu poder Arthur, Burro e Gato de Botas. Para que Encantado não mate Arthur, Shrek ofende Arthur chamando-o de otário, e revelando que, na verdade, ele é o primeiro na linha de sucessão do trono e não Arthur. Desse modo, Shrek consegue que Arthur seja solto, pois Encantado não vê mais motivo para se preocupar com ele.

Gato de Botas e Burro são colocados na mesma prisão que Fiona e as demais e contam a elas que Shrek fora capturado. Fiona, Branca de Neve, Bela Adormecida, Cinderela, Rapunzel, a rainha Líllian e Doris, além de Gato de Botas e Burro, conseguem escapar. A caminho do espetáculo, eles encontram Arthur indo embora de Tão Tão Distante, decepcionado. Eles lhe convencem de que ele não entendeu nada e que Shrek lhe disse todas aquelas coisas porque não queria que Encantado o matasse. Shrek salvara-lhe a vida.

Todo esse grupo (e ainda o Dragão-Fêmea, os Três Porquinhos, o Lobo, Biscoito e Pinóquio) invade o espetáculo acabando com a encenação de Encantado. Uma batalha é travada no palco. Shrek debocha de Encantado. Arthur invade a cena por último e discursa convencendo os vilões que estão a serviço de Encantado, de que só porque as pessoas os tratam como vilões, ogros ou “manés”, não quer dizer que devem assim, e que, o que realmente importa, é o que pensam de si mesmo.

Os vilões então desistem desarmando-se. Encantado tenta matar Shrek com uma espada. Shrek debocha outra vez de Encantando porque ele erra a pontaria. A coroa sobra para Arthur, mas Shrek quer que ele decida se a quer. Arthur assume a coroa.

Shrek e Fiona finalmente conseguem retornar ao pântano agora para cuidar de seus três bebês. Seguem-se cenas dos cuidados com os bebês, da rotina familiar, das visitas da rainha Líllian, de Burro, o Dragão-Fêmea, seus filhotes e Gato de Botas.

d) Shrek para Sempre: o capítulo final (2010)

Os dias de Shrek e Fiona são preenchidos com as tarefas da casa, com os cuidados com os três bebês e a visita diária dos amigos Gato de Botas, Burro, o Dragão-Fêmea e seus filhotes (meio burro e meio dragões).

Com a repetição da rotina pelos dias, meses, estações, Shrek começa a ficar entediado e com saudade de quando era solteiro, de quando era temido, apavorante, objeto de recompensa; enfim, de quando era “um ogro de verdade”.



Ilustração 4 – Shrek Para Sempre- Capa.

Shrek para Sempre. DreamWorks Animation SKG. 2010. Todos os direitos reservados.

Na festa de aniversário de um ano dos bebês de Shrek e Fiona (Fergus, Flatus e Felícia), Shrek acaba urrando ferozmente e, em seguida, amassando o bolo na frente de todos os convidados. Sai do salão da festa e, discutindo com Fiona, exprime não se sentir mais um ogro de verdade, mas uma piada esverdeada, chegando a dizer-lhe que sua vida fazia mais sentido antes de tê-la salvo daquela torre.

Rumpelstiltskin é o vilão que, para alcançar seus anseios, realiza acordos e propõe transações mágicas para satisfazer os desejos alheios, mas sempre em troca de atender seus próprios interesses. Ele desejava ser rei de Tão Tão Distante. Levando o espectador a um momento do passado, ainda antes dos acontecimentos do primeiro filme, a um momento em que Rumpelstiltskin propunha mais um de seus acordos mágicos, vemos a personagem Rumpelstiltskin recebendo o rei Harold e a Rainha Lillian que querem salvar sua filha Fiona do castelo e da maldição, pois muito tempo já se passara, e ela ainda estava

trancafiada, e para isso dariam o trono a Rumpelstiltskin. Mas antes mesmo de assinarem o acordo, recebem a notícia de que Fiona fora salva e o rei Harold rasga o contrato. Por não ter conseguido a posse do reino, quando já estava tão perto, Rumpelstiltskin odiava Shrek, pois fora ele que salvara Fiona do castelo (no primeiro filme da série).

Justamente Rumpelstiltskin é que assiste à discussão de Shrek e Fiona (do lado de fora do salão em que está acontecendo a festa de aniversário de seus filhos) e aproveita a oportunidade para criar uma situação em que propõe a Shrek um acordo: Rumpelstiltskin daria a Shrek um dia de sua vida de solteiro em troca de um dia de sua infância. Shrek hesita, mas assina o acordo e volta magicamente a desfrutar de um dia, que, como quando solteiro, causa pavor em todos, é caçado como um monstro, assusta crianças, estraga casamentos e piqueniques, surfa em telhados, e ainda pode fazer coisas como tomar seu banho de lama sozinho, sem ninguém por perto.

Todavia, Shrek logo percebe que algo saiu errado, pois ele descobre que Fiona é também um ogro procurado, seu pântano não é seu pântano e lá sua casa não existe. Todos aqueles que ele conheceu (Burro, Gato de Botas, Fiona e outros) não sabem quem ele é.

Shrek é então capturado por bruxas e levado à presença de Rumpelstiltskin que agora reina em Tão Tão Distante. Descobre que Rumpelstiltskin pegou dele o dia em que ele nasceu e que, ao término daquele dia, que ele ganhou no acordo, ao nascer do sol, tudo continuará sendo como se Shrek nunca tivesse existido: ele nunca nascera, nunca conhecera Fiona e seus filhos não existiam.

Shrek consegue fugir, do castelo de Rumpelstiltskin, mas está desolado consigo mesmo e arrependido do acordo que fez. Shrek chora. Burro, que até então fugira de Shrek por ele ser um ogro, se aproxima de Shrek porque nunca vira um ogro chorar. Burro acaba mostrando-lhe que os acordos de Rumpelstiltskin podem ser anulados, e que para isso é preciso encontrar no contrato a cláusula de rescisão. Depois de algumas dobraduras, eles a descobrem: “De acordo com a lei dos contos de fada, se não estiver satisfeito, o beijo do amor verdadeiro tornará esse contrato nulo para sempre”.

Agora Shrek tinha uma urgência encontrar Fiona e conseguir o beijo do amor verdadeiro antes do nascer do sol.

Assim, em seu percurso à procura de Fiona, Burro e Shrek acabam caindo em um mundo subterrâneo habitado somente por ogros. São a resistência e lutam pela liberdade, e pelos ogros do mundo, e pelejam contra a tirania de Rumpelstiltskin. Esses ogros são liderados por Fiona, a guerreira-chefe dos ogros. Ela tivera de sair sozinha da torre do castelo e agora sonha com a revolução. Descobre-se na sequência que Gato de Botas se

tornara apenas um gato obeso, o gato de estimação de Fiona, que aposentara a espada para viver da mordomia que sua dona lhe oferecia.

Sem sucesso, Shrek procura maneiras de convencer Fiona de que ele é seu amor verdadeiro e de conseguir dela o beijo do amor verdadeiro, mas descobre que para ela a única coisa que importa é a luta contra a opressão de Rumpelstiltskin. Fiona o toma como um admirador iludido, que não fala coisa com coisa. Aos poucos vai ficando confusa, achando estranho que Shrek saiba sobre ela coisas que somente ela sabe. Há lutas entre eles e mesmo um beijo Fiona dá em Shrek, mas que não surte efeitos, pois não há nela amor por Shrek.

Rumpelstiltskin precisa encontrar Shrek, pois sabe que um beijo entre ele e Fiona pode fazer desaparecer seu império. Contrata os serviços do Flautista Mágico, e consegue capturar Fiona e os ogros guerreiros, mas não Shrek. Então, ele propõe o melhor acordo da vida para aquele que capturar Shrek e divulga a proposta televisivamente por todo o reino.

Shrek então se entrega a si mesmo e pede em troca a soltura de todos os ogros. Rumpelstiltskin cumpre o acordo e os liberta.

Assim Rumpelstiltskin tem em seu poder Shrek e mantém cativa a Fiona, pois ela não é totalmente ogra, já que não foi salva do castelo, não recebeu o beijo do amor verdadeiro, portanto ainda está sob a maldição (“à noite de um jeito, de dia de outro; esta será a norma; até achar o primeiro beijo do amor verdadeiro e assumir a sua verdadeira forma”, apresentado no primeiro filme da série). Rumpelstiltskin acorrenta Shrek e Fiona. Ela reconhece o esforço de Shrek em se entregar para libertar a todos os ogros. Eles são entregues à fúria do Dragão-Fêmea.

Burro e Gato de Botas (que nesse momento já são amigos) e todos os ogros guerreiros invadem o castelo. Uma batalha é travada e quando Rumpelstiltskin é capturado, no momento em que o sol está nascendo, o dia de Shrek está chegando ao fim, ele está desaparecendo. Ele se declara novamente a Fiona: “sabe o que mais gostei no dia de hoje? É que tive a chance de me apaixonar por você mais uma vez”. Fiona beija-o já quase extinto e Shrek desaparece.

No entanto, Fiona não muda sua forma ogra e percebe que o beijo do amor verdadeiro funcionou, desfez sua maldição. Tudo começa a desaparecer já que o beijo do amor verdadeiro também funcionou como anulação do contrato de Shrek com Rumpelstiltskin.

Shrek está de volta à festa de aniversário de seus filhos, antes mesmo de urrar, amassar o bolo ou discutir com Fiona. Descobre que teve outra chance de existir e ter sua

família novamente. Shrek então diz a Fiona: “Eu sempre achei que eu tinha te salvado da torre do dragão”. “E salvou”, responde Fiona, ao que Shrek afirma: “Não. Foi você quem me salvou, Fiona”.

Essas são as sínteses, um tanto condensadas, dos quatro filmes da série Shrek. Foi nosso intento assim apresentá-las acreditando que o próprio desenrolar da análise compartilhará com o leitor mais informações a respeito dos filmes.

Verificando as vivências de Shrek as suas diferentes experiências, os dramas e sentimentos experimentados pela personagem no decorrer de sua trajetória (aqui apenas esboçada), percebemos uma diversidade de situações às quais se submete ou é submetido.

Cabe aqui retomar as questões que guiaram nossas análises (e mesmo a exposição das sínteses dos filmes): “Como a personagem Shrek é apresentada em seu processo de subjetivação?” e/ou “Como a personagem Shrek vai sendo construída ao longo da série?” O capítulo seguinte caminha na direção dessa exploração do universo de Shrek. Tal explanação considera e realiza a exposição das pesquisas de mestrado e doutorado que já realizaram análises dos filmes de Shrek.

CAPÍTULO 4

LUZ, CÂMERA, AÇÃO: SHREK E FIONA, DOIS CASOS SINGULARES DA ANIMAÇÃO

Hã histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.
(Manoel de Barros, 2000)

O trecho citado na epígrafe acima, de Manoel de Barros (2000, p. 69), nos faz pensar na sua ideia contrária. Como quem está a pensar que: há histórias inventadas de tal maneira, que parecem verdadeiras.

A história de Shrek assim nos parece: uma história inventada de tal modo que, às vezes, se assemelha à realidade, à verdade vivida por muitos de nós.

Neste capítulo, apresentamos mais informações sobre o universo de Shrek. Realizamos tal intento a partir de duas óticas: a das pesquisas acadêmicas e a da caracterização da animação cinematográfica.

A menção a outras pesquisas nos dá uma ideia de como os estudos a partir de filmes têm, aos poucos, ganhado fôlego na pós-graduação.

Este capítulo mapeia parte desse cenário, e especialmente, o que já foi discutido sobre Shrek e Fiona em termos de pesquisas de mestrado e doutorado. Entendemos também que não podemos deixar de retomar elementos já apontados pelas pesquisas que analisaram filmes de grande público, voltados para os infantes. Com isso também quisemos inserir o nosso trabalho diante desse contexto mais amplo da pesquisa na pós-graduação.

A tese de Sabat (2003), que analisou os filmes **A Pequena Sereia**, **Mulan**, **A Bela e a Fera** e **O Rei Leão**, pode ser considerada uma referência no estudo dos mecanismos da Disney de reforçamento da heterossexualidade como norma. Sua análise demonstra como os filmes se organizam sob o imperativo da heteronormatividade.

A colocação de sujeitos na posição abjeta (de estranheza e monstruosidade), porque fogem à norma, funciona também como reforçamento da heterossexualidade como normativa e garantia do cumprimento dessas normas (SABAT, 2003).

O trabalho de Kindel (2003) analisou as produções da Disney: **Vida de Inseto**, **O Rei Leão**, **O Rei Leão II – o Reino de Simba**, **Pocahontas – o Encontro de dois Mundos**, **Tarzan**, e da DreamWorks, o filme **FormiguinhaZ**. Aspectos de gênero e sexualidade foram abordados nessa pesquisa, sobretudo aqueles que apontam para as estratégias de manutenção dos papéis socialmente considerados masculinos ou femininos.

A pesquisa de Roveri (2008) também pode ser trazida aqui por incluir em suas análises nove filmes da boneca Barbie (**Barbie: a princesa e a plebéia**; **Barbie e a magia de Aladus**; **Barbie a estrela do rock**; **Barbie em: a princesa da ilha**; **Barbie Rapunzel**; **Diário da Barbie**; **Barbie Fairytopia**; **Barbie em: as 12 princesas bailarinas**; **Barbie – Quebra-Nozes**), e por destacar os modelos de feminilidade, relacionados à boneca, embasados em pilares como consumo desenfreado, magreza, uma forma específica de sexualidade/sensualidade, apontando-os como modos de educar as meninas.

O trabalho de Maia, T. (2008) pode ser referido pela análise de **O Rei Leão** (uma animação; filme também veiculado para o público infantil, que fez grande sucesso) e por defender a capacidade educativa que possui a linguagem audiovisual.

Maia, T. (2008) analisou os mecanismos que são utilizados no referido filme para a veiculação de valores e para sugerir aos espectadores modos de agir perante situações da vida cotidiana. As imagens, o movimento, os sons, as cores utilizadas são exemplos de recursos utilizados nesse sentido. Bom e mau governo, destino, ciclos virtuosos ou destrutivos, ciclos naturais (ou a naturalização deles) e valorização atribuída à lealdade, justiça, força e poder, vingança, fraqueza e derrota são destacados por Maia, T. em seu relatório.

Santos, J. (2004) também escreveu uma dissertação, no curso de mestrado em multimeios, cujo foco de análise privilegia a realização de um levantamento histórico da produção cinematográfica brasileira voltada para o público infantil e suas relações com uma indústria cultural.

Os filmes brasileiros para crianças têm o pé “fincado” na TV, fenômeno alavancado especialmente com os filmes dos Trapalhões e de Xuxa. Há em Santos, J. (2004) a afirmação de que mais do que filmes infantis, o que se observa é o crescimento de filmes “familiares”, cuja pretensão é atingir comercialmente um mercado maior, já que suas estratégias buscam o gosto de adultos e crianças.

Mas em termos de análises de filmes infantis há outros trabalhos. A diversidade deles aponta para uma preocupação que vem se tornando crescente: os registros em que os filmes operam pedagogicamente na “cultura infantil”, necessidade citada por Giroux (2004, p. 49) para quem: “A cultura infantil é uma esfera onde o entretenimento, a defesa de ideias políticas e o prazer se encontram para construir concepções do que significa ser criança”.

Com isso fazemos outro destaque, para a dissertação de Silva, M. (2008), que toma como objeto a representação da infância e as subjetividades disponibilizadas em quatro filmes: **Toy Story**, **Monstros S.A.**, **Procurando Nemo** e **Os Incríveis**. Para ela, esses filmes ensinam modos de ser de acordo com padrões considerados apropriados. Os filmes infantis constroem subjetividades por meio das representações de infância que põem em circulação.

Ao citar rapidamente esses relatórios de pesquisa, sinalizamos, em primeiro lugar, para o fato de que nosso trabalho não é pioneiro na análise de filmes voltados para o público infantil.

Há uma riqueza de estudos despontando em matéria de análise de filmes, que poderiam ser mencionados, se nos dispuséssemos a confeccionar uma lista completa de pesquisas que abordam o tema⁶⁰.

As pesquisas citadas, contudo, se ligam ao nosso trabalho por analisarem filmes voltados para o grande público, veiculados em muitos países e que têm o público infantil como um de seus destinatários.

Críticas aos filmes podem ser encontradas considerando diversos aspectos: padronização de narrativas, esvaziamento dos contextos originais das fábulas e histórias; construção/manutenção de papéis padronizados e normalizados de homem e mulher e de vivência da sexualidade; manutenção da heterossexualidade como predominante, preconceitos, valores e mitos disseminados, entre outros. Uma diversidade de análises, perspectivas teórico-metodológicas e uma riqueza de problematizações podem ser encontradas nesses materiais.

⁶⁰Há diversos trabalhos que podem trazer contribuições a estudos sobre cinema e educação e, genericamente, mídia e educação, tais como: Fischer (1996); Fernandes (2003); Quintana (2005); Luna (2006); Bona (2007); Vieira (2008); Fabris (1999; 2005). Por se relacionar com aspectos da sexualidade, destacamos a dissertação de Luna (2006), de mestrado em história, que analisa cenas de estupro e assédio violento, em películas, de cineastas renomados (como Lars Von Trier, Pedro Almodóvar e Marleen Gorris), tendo como referência as discussões dos estudos de gênero e a teoria feminista. Ainda, o trabalho de Fischer (2006), cuja tese de doutorado em educação, que versa sobre a produção da subjetividade adolescente por meio dos discursos da mídia.

Buscando caracterizar a personagem central deste estudo, e já inserindo-a em um contexto analítico, a seguir estão expostos estudos e pesquisas realizadas a cerca de Shrek. Como Fiona, sua companheira, também não pode deixar de ser mencionada ao analisarmos a personagem Shrek, ela foi também considerada na elaboração do item seguinte.

4.1 FIONA E SHREK SOB OS HOLOFOTES DAS PESQUISAS

Ao delimitarmos melhor nosso objeto e também os filmes a serem analisados, realizamos – e isso foi necessário – novos levantamentos de pesquisas a partir do termo Shrek. Chegamos a cinco trabalhos que, acreditamos, trazem importantes contribuições a este nosso particular empreendimento.

Para a busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (BDTD/IBICT⁶¹), obtiveram-se três dos relatórios de pesquisa (CORRÊA, Adâni, 2006; MACHADO, L., 2006; BILOTTA, 2010). Os outros dois relatórios de pesquisa (SILVA, E., 2007; SANTOS, Mirian, 2009) foram obtidos inserindo-se o termo Shrek no “Google-Acadêmico”⁶².

Mas vamos, a esta altura, nos deter a essas cinco pesquisas que analisaram filmes da série Shrek, pinçando interessadamente alguns elementos a seguir descritos, obedecendo à ordem cronológica em que foram defendidas.

Desse diversificado grupo de pesquisas, destacamos algumas das análises mais evidenciadas nos trabalhos, mas também o que os fazem únicos e diferentes entre si, e que em um todo constituem um leque aberto de possibilidades de estudo a partir dos filmes da série.

A primeira delas, de Corrêa, Adâni (2006), **O ogro que virou príncipe: uma análise dos intertextos presentes em Shrek**, analisou a intertextualidade presente nos filmes de **Shrek** e **Shrek 2**, as versões literárias de **A Bela Adormecida** e, ainda, o conto **Shrek** escrito por Steig⁶³, obra que deu origem ao filme.

⁶¹ Disponível em: <<http://www.ibict.br>>. Acesso em: 15 ago. 2011. Nessa data foram realizadas as buscas na BDTD/IBICT.

⁶² Disponível em: <<http://scholar.google.com.br/schhp?hl=pt-BR&ie=UTF-8&tab=ws>>. Acesso em: 15 ago. 2011. As buscas foram realizadas nessa data. Destaca-se que, na mesma data, buscas na “Scientific Electronic Library Online – SciELO (<http://www.scielo.br/?lng=pt>) não encontraram artigos para levantamentos com o termo Shrek.

⁶³ O filme **Shrek** (2001) é uma adaptação do conto literário *Shrek* de William Steig publicado em 1990, que alcançou grande sucesso. William Steig (1907-2003) é autor também de outras obras como: *About People* (1939), *Roland the Minstrel Pig* (1968), *Sylvester and the Magic Pebble* (1969), *Dominic* (1970) e *Doctor De Soto* (1980), entre outras. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2003/10/05/nyregion/williamsteig-95-dies-tough-youths-and-jealous-satyrs-scowled-in-his-cartoons.html?ref=williamsteig&pagewanted>>

O trabalho de Corrêa, Adâni (2006), dissertação de mestrado em letras, compara, descreve e discute os elementos intertextuais entre essas obras fílmicas e literárias, destacando o recorrente uso de paródias nas duas animações, entre outros aspectos que compõem as narrativas. Uma das marcas desses dois filmes são as sátiras a algumas fixações, alvo de manutenção da Disney (especialmente).

Corrêa, Adâni (2006) aponta para a combinação de novos personagens com os personagens dos contos de fadas, transformados em clássicos pela Disney, ou as inserções de cenários que indicam essa sátira até mesmo para com os cenários da Disney. Entre outros elementos, pode-se também apontar destacar certa sátira aos papéis de princesa e ogro que os filmes fazem.

A autora expõe e comenta algumas características das personagens dos dois primeiros filmes da série Shrek: covardia/coragem, orgulho/modéstia, beleza/feiúra, altruísmo/egoísmo são exemplos de elementos presentes nas personificações, por vezes antagônicas, das personagens. Antigo e moderno se unem nas obras cinematográficas e reatualizam os tradicionais contos de fadas, alimentando o imaginário infantil.

Corrêa, Adâni (2006) também comenta a respeito do desafio à primazia da Disney que a DreamWorks SKG realiza com os dois filmes da série Shrek a todo o tempo satirizando as produções da companhia. Com isso, as duas obras cinematográficas funcionariam como questionamento a certos elementos presentes nos filmes concebidos pelo universo Disney. A paródia nessas duas animações extrapola a intenção da realização de “citações” de outras obras e se estende ao objetivo de “tirar sarro” dos contos de fadas, de cenas marcantes de outras produções, da cidade cinematográfica (ao apresentar o reino de Tão Tão Distante) e da própria Hollywood com o estampado *Far Far Away*.

A segunda pesquisa é de Machado, L. (2006), que fez um estudo sobre as representações femininas de sexo-gênero a partir dos filmes **A Bela e a Fera; A Bela e a Fera – o natal encantado; Mulan; Mulan - a saga continua; Shrek; Shrek 2** e desenhos animados da rede aberta de TV, **Meninas Superpoderosas** e **Três Espiãs Demais**. Em seu relatório de tese da pesquisa de doutorado em história, **E a mídia criou a mulher: como a TV e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero**, a autora apresenta a mídia como agenciadora do papel estabelecido socialmente para a mulher.

A partir de “matrizes discursivas”, como o amor romântico, o casamento, a beleza, Machado, L. (2006) analisa as figuras de meninas/garotas/moças das animações

=1>. Acesso em: 5 out. 2011. Outras informações sobre Steig podem ser lidas na dissertação de Silva, E. (2007).

citadas, afirmando que alguns atributos considerados femininos, como bondade, meiguice, simpatia, amorosidade, bem como algumas normas sociais, como o casamento – e o casamento como salvação feminina, condição para o *happy end* das histórias e romances – ainda estão presentes. O louvor à beleza de um só tipo – magro de silhueta alongada, cabelos lisos – e à coqueteria feminina ainda predominam no material analisado segundo a pesquisadora.

No entanto, representações díspares estariam em jogo constante na mídia. Crenças e valores são aí ressignificados conferindo novas formas de representação feminina, ao passo que algumas normas sociais permanecem sendo reproduzidas.

Destacamos aqui algumas das análises que a autora faz da personagem Fiona (como representada nos filmes **Shrek** e **Shrek 2**), que choca duas imagens do feminino: a da mulher corajosa, que se vira sozinha, sem esperar sempre por proteção, que não se caracteriza pela futilidade, que reage (mesmo lutando – característica considerada masculina) a situações adversas, cuja aparência ao final das tramas não é a considerada socialmente como bela (portanto, desvincula a beleza como atributo essencial das mulheres) com a representação de uma mesma personagem que almeja casar, que tem no casamento a salvação de sua condição, e que por fim manifesta um “[...] extremo desapego aos próprios desejos quando está em jogo o relacionamento amoroso e a felicidade do ser amado” (MACHADO, L. 2006, p. 159). Com isso, Fiona incorpora discursos divergentes e antagonismos diante do que se espera do gênero feminino na sociedade.

Outra pesquisa é de Silva, E. (2007), **Shrek, do conto ao filme: um “reino” não tão distante**. Em seu mestrado em letras, Silva, E. analisa as paródias e sátiras, bem como as relações intertextuais entre o conto de fadas escrito por Steig, **Shrek**, e o filme **Shrek 2** demarcando as semelhanças e diferenças e sinalizando o que chama de avanços na transposição do conto literário para a linguagem audiovisual. Os dois filmes são para Silva, E. uma crítica à sociedade contemporânea e sua forma capitalista de se organizar.

Especialmente o filme **Shrek 2** é tomado nesse sentido à medida que a própria personagem Shrek, o ogro-herói, figura anômala, não se adapta às normas de Tão Tão Distante. Reiterando sua condição desajustada, não aceitando sua conformação, não sendo obediente, nem se submetendo àqueles modos de opressão, Shrek imprime em si uma liberdade à revelia de outras figuras heroicas. Consciente de si como anômalo, Shrek é um herói moderno crítico e despido de falsa perfeição.

A animação de **Shrek 2** também é lida por Silva, E. (2007) como questionamento à homogeneização da cultura contemporânea, à certa padronização das atitudes das

pessoas, inautênticas, porque guiadas pelo consumo, aos produtos com poderes mágicos, fetiches, aparências e ostentação próprios da “sociedade do espetáculo”⁶⁴. O filme ainda traz exemplos de distâncias entre as diferentes realidades socioeconômicas, demarcando intensamente os espaços diferenciados pelo consumo e os acessos a esses espaços, também discriminados entre as personagens.

O fato de Shrek e Fiona, ao cabo do filme, terminarem ogros, felizes com isso, e desejando voltar ao pântano, quebra padrões estabelecidos, questiona valores dessa cultura contemporânea guiada pelo consumo, que coloca como desejável a beleza, o luxo, os produtos exageradamente disponíveis pela organização social em que tudo é comercializável e abre espaço a essa leitura e à discussão da marginalização e da intolerância de que o ogro, no filme, é vítima: por não ser belo, não possuir fama, nem dinheiro; em suma, por não se adequar ao reino de Tão Tão Distante, tão distante dele. Para Silva, E. (2007), Shrek, por suas posturas, representa o anti-herói moderno em oposição ao herói clássico, épico.

Outro relatório de pesquisa, dentre os cinco encontrados que trabalharam com filmes da série Shrek, é a dissertação de mestrado em estudo de linguagens de Santos, Miriam (2009) intitulada **O “diferente” e o “feminino” em Shrek: uma análise das formações discursivas**. A autora faz uma análise discursiva da animação **Shrek**, sopesando as relações entre tradicionalismos presentes nos contos de fadas clássicos e elementos ou marcas de uma sociedade pós-moderna, tais como: fragmentação do ser, efemeridade, relativização de valores, valorização das diferenças e dos diferentes, e em especial o modo como no filme se caracteriza o discurso do “outro” marginalizado da sociedade.

Ao utilizar citações conhecidas do público, sejam dos contos de fadas, sejam de outras produções cinematográficas, o filme induz a um pensar/rever valores outrora disseminados.

Assim, Santos, Miriam (2009) demonstra, entre outras análises, a permanente oscilação das personagens em suas posturas, contextualizadas em uma sociedade pós-moderna, variando entre comportamentos de submissão/insubmissão, isolamento/convívio social, amabilidade/hostilidade, conquista/domínio, resistência/imposição, dependência/independência.

⁶⁴Segundo Silva, E. (2007) “sociedade do espetáculo” é uma expressão cunhada por Debord (1997) e utilizada como referência para suas análises. A autora disponibiliza a seguinte referência: DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

As personagens permutam entre essas atitudes, demonstrando por vezes que não sabem como fazer, ou que agem de acordo com as situações. As personagens do Biscoito, do Espelho Mágico, do Lorde Farquaad, do Dragão-Fêmea, de Fiona, de Shrek ou do Burro são, nessa perspectiva, minuciosamente explanadas.

Destaca-se, contudo, as oscilações das figuras do feminino analisadas a partir de Fiona e do Dragão-Fêmea. Fiona, que a princípio é apresentada como uma princesa, “fina”, esteticamente linda, alta, magra, submissa e fiel, também se mostra como a mulher que arrota, torna-se feia, grita quando quer algo, e é independente para fazer suas escolhas causando uma ideia de liberdade; principalmente ante a padrões de beleza socialmente valorizados (em alusão aos ideais feministas). Ela incorpora ao mesmo tempo beleza, docilidade, gentileza e fragilidade de uma mulher que pode ser atacada pelos homens e a feiura, vilania e repugnância de uma mulher ogra que pode devorar os homens, se quiser.

Tal como a mulher tem se posicionado na sociedade contemporânea, oscilando conflituosamente entre o acompanhamento da competitividade e exigências do mercado de trabalho, sua atuação profissional e dependência dos homens aparecem também transpassados por caprichos com a aparência e submissão aos homens, por exemplo.

Nesse sentido, Santos, Miriam (2009) analisa também a figura da personagem Dragão-Fêmea que oscila na representação da condição feminina em suas batalhas e conquistas. A personagem surge como vilã, que devora ou incinera os aspirantes à mão de Fiona (inclusive o Lorde Faarquad), mas que se rende quase instantaneamente às cantadas do macho (o Burro) quando elogiada em sua aparência. É ativa na conquista do Burro, e na sequência do filme também se comporta como objeto que obedece às ordens do Burro, seu “dono”, como um cachorrinho – usando, inclusive, uma coleira.

Sem que aqui nos delonguemos nas análises que a autora também faz de outras personagens do filme, a dissertação de Santos, Miriam (2009) mostra **Shrek** como uma produção cinematográfica que serve de convite à reflexão de valores, preconceitos e estereótipos presentes, mas em transformação, em nossa sociedade.

Por fim, temos o relatório da pesquisa de mestrado em psicologia clínica, **Heroínas - da submissão à ação: uma análise junguiana de personagens em filme de animação**, de Bilotta (2010), o mais recente dos cinco trabalhos. O relatório analisou a trajetória de heroínas nos seguintes filmes infantis de animação da Disney: **Branca de Neve e os Sete Anões, Cinderela, A Bela Adormecida, A Pequena Sereia, A Bela e a Fera**; e da DreamWorks: **Shrek, Shrek 2 e Shrek Terceiro**.

Esses filmes, especialmente o arquétipo do herói/heroína contribuem com a formação da consciência psíquica organizando comportamentos permitidos x impedidos atuando no processo de elaboração e individuação e, ainda, como suporte simbólico no imaginário. A análise de contos de fada produzidos entre 1937 e 2007 permite a Bilotta (2010) inferir que as lutas e conquistas das mulheres na sociedade têm mudado profundamente o psiquismo coletivo quanto à figura do feminino.

Segundo Bilotta (2010), as diferentes abordagens psicológicas tendem a considerar que os contos de fadas causam impactos importantes ao psiquismo humano dado a sua característica de lidar com problemas e situações cotidianas das mais diversas ordens. De outro modo, a autora também evoca a perspectiva que toma o conto de fada como pura expressão dos processos psíquicos do inconsciente coletivo.

O protagonista, a figura do herói, encena a busca humana por autorrealização. Sua representação colabora de forma importante no processo de individuação e transformações psíquicas. Assim a autora descreve inúmeras correlações entre fases da vida, processos psíquicos, conflitos internos, relações humanas, papéis femininos e masculinos, valores e exigências sociais e os elementos presentes nos contos de fadas.

Dentre as análises de Bilotta, destacaremos algumas considerações, especialmente em relação à análise dos três filmes da série Shrek: a primeira delas relacionada à beleza/feiura normalidade/anormalidade, alega a permanência da ideia de que o igual, semelhante, é o bonito, normal, sendo o anormal e o feio aquele que está em condição de diferente.

É o que acontece com Fiona, que Shrek chama de linda, quando ela assume a sua forma ogra, e somente a partir daí, se transformando na companheira ideal para Shrek.

Para Bilotta (2010), o filme pode ser considerado de caráter revisionista: que ridiculariza valores tradicionais, representa o modo de vida simples, a amizade, a dignidade, os defeitos das personagens, mesmo os heróis, a capacidade de adaptação e busca por soluções, o amor por afinidades, e não à primeira vista, o enfrentamento do preconceito, quebra estereótipos, de atribuições fixadas ao papel masculino ou feminino, abdicação (de Fiona) da beleza como essencial sem perda da feminilidade, bem como sua postura mais ativa e audaz, determinada e corajosa que outras heroínas.

No entanto, Bilotta (2010) também postula que os filmes da série fazem a manutenção de alguns valores disseminados socialmente, como a hierarquização dos gêneros, o casamento como finalidade, satisfação e plenitude para a mulher. A mulher/Fiona tratada como objeto, mercadoria, de troca.

É também normativo do ponto de vista da personificação da masculinidade – Shrek é um ogro que vive isolado e não é tolerado pelos humanos, e nem pelos animais – e que não precisa se tornar um *gentleman* para agradar à mulher. Ainda assim, a autora destaca que, ao longo do tempo, os filmes de animação têm modificado as representações de feminilidade e masculinidade.

Bilotta⁶⁵ (2010) ainda acena para um pensar sobre a condição de feiura que mantém feliz o casal de ogros; a considerar o fato de que podendo depositar o atributo da feiura a outrem há aqueles que não precisaram olhar para a sua própria feiura. Ademais, Shrek é um conto. Um conto é um modelo que se mantém no inconsciente. Ele pode ser vivificador quando engendra possibilidades positivas da vida.

Com as análises dessas cinco pesquisas, podemos dizer que há temáticas interligando todas elas: a normalidade *versus* anormalidade e inclusão *versus* exclusão. De fato, estamos vivenciando um tempo em que essa cisão tem incomodado profundamente os sujeitos, sendo alvo constante de pesquisas. Tem se tornado objeto de lutas e de políticas sociais. Ao mesmo tempo em que é problematizada, continua sendo capturada pelo poder aprofundando ainda mais o distanciamento entre diferentes. De fato, a sociedade, embora apregoe inclusão, está organizada intrinsecamente pela exclusão (OSÓRIO, 2007).

⁶⁵Por meio das referências da dissertação de Bilotta (2010), provavelmente por ser mais recente, pode-se chegar a outros seis artigos que, com diferentes abordagens, também incluíram filmes da série Shrek em suas análises. Não os incluímos neste trabalho por estarmos utilizando relatórios de pesquisa inteiros (e são artigos) e não terem sido obtidos na busca inicial realizada na Biblioteca SciELO. Para quem se interessar, podem ser encontrados na internet: *AMERENO, D. S.; CHACON, J. Shrek e a nova representação dos contos de fadas. **Cenários da Comunicação**, São Paulo, v.4, p. 77-98, 2005. Disponível em: <<http://www.revistabrasileirmarketing.org/ojs-2.2.4/index.php/remark/article/view/115/113>>. Acesso em: 3 out. 2011.; *AXER, Bonnie. “Diferentes” e felizes para sempre? Analisando algumas leituras presentes na infância. Disponível em: <http://www.educacaoecomunicacao.org/leituras_na_escola/textos/oficinas/textos_completos/diferentes_e_felizes.pdf>. Acesso em: 5 set. 2011.; *BRESOLIN, C. Relação: cinema, criança e literatura. **EDIPUCRS** [serial online]. 2008. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/outros-meios/literatura%20cinema%20e%20crian%20OK.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2011.; *FURIGO, R. C. P.; AUGUSTO, P. A.; RAMOS, T. C. F. Era uma vez... a re-união da natureza masculina e feminina nos contos de fadas e nos mitos. Encontros de Desencontros: as múltiplas faces de Eros. In: JORNADA DE PSICOLOGIA JUNGUIANA DE BAURU E REGIÃO, 5., e MOSTRA DE PESQUISAS DO CURSO DE APRIMORAMENTO EM PSICOLOGIA ANALÍTICA “TÉCNICAS TERAPÊUTICAS JUNGUIANAS”, 10., **Anais...** Bauru, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www2.fc.unesp.br/capsi/congresso2010/gt14%20era%20uma%20vez%20a%20re%20uniao%20regina%20celia%20paganini.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2011.; *GUIMARÃES, H. S. **Princesas do século XXI**: a representação feminina no filme Shrek III. 2008. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/as-princesas-do-seculo-xxi-a-representacao-feminina-no-filme-shrek-iii-de-walt-disney/8458/>>. Acesso em: 3 out. 2011.; *TETÉ, A. P. FORNAROLLI, N. OLIANI, S. A influência de desenhos animados como Shrek II, na sexualidade da criança: a importância da educação sexual para a seleção e orientação destes. **Revista Eletrônica de Educação**, ano 1, n.2, jan./jul., 2008. Disponível em: <http://web.unifil.br/docs/revista_eletronica/educacao2/5-ShrekII.pdf>. Acesso em: 3 out. 2011.

Apoiamo-nos em Veiga-Neto e Lopes (2007) para quem as estratégias da evocada inclusão estão inseridas nos processos maiores de governo das populações. Abridadas pelas ciências humanas e colocando determinados discursos para funcionar segundo a ordem do biopoder, promovem o maior ordenamento possível da população, na medida em que é a própria norma que funciona como matriz de inteligibilidade das práticas disseminadas em nossa sociedade.

Normais e anormais (digo sujeitos considerados normais e anormais) são estudados, localizados, educados, vigiados, atendidos, diagnosticados ou examinados separadamente por meio de dispositivos que acionam saberes e poderes tomados como verdadeiros, legítimos, e levados a efeito no interior de práticas institucionais já partícipes do modo como se organiza a sociedade. Efeitos do funcionamento desse mecanismo histórico e social que aparta sujeitos são explicitados pelas análises das pesquisas citadas.

Veiga-Neto (2010a) também nos coloca que, em nome dos direitos humanos, dos ideais de cidadania e da igualdade entre as pessoas, é que se torna a inclusão (dos anormais ou de quaisquer minorias) intocada, inquestionável e ao abrigo de qualquer crítica. Algo pelo que todos devemos trabalhar. Utilizando um pensar foucaultiano e, assim tomando também a ideia de inclusão como constructo histórico, Veiga-Neto (2010a, p. 16, grifo do autor), a despeito de tal compreensão, afirma que importa “[...] saber *por que e como* esse imperativo foi inventado”. Esse desconhecimento, não raramente, promove a desativação de ações que poderiam justamente promover a inclusão.

Outra temática que atravessa fortemente as cinco pesquisas trazidas aqui (relembrando: CORRÊA, Adâni, 2006; MACHADO L., 2006; SILVA, E., 2007; SANTOS, Mirian, 2009; BILOTTA, 2010) é a tão problematizada questão do gênero, especialmente no que diz respeito ao feminino.

Culturalmente produzido, histórica e socialmente localizado, o gênero refere ao modo como homens e mulheres, a despeito de sua sexualidade, atuam, se compreendem e se posicionam no âmbito das relações sociais (LOURO, 1997).

Nesse sentido, o debate a respeito dos modos pelos quais Shrek e Fiona se fazem do gênero masculino ou feminino põe em foco os padrões socialmente aceitos/rejeitados e sinalizam um movimento, uma mutação, se operando perante alguns elementos constitutivos do gênero e da sexualidade, bem como a existência de permanências que se encontram culturalmente enraizadas na sociedade.

As discussões desses relatórios de pesquisa sobre os padrões de gênero socialmente aceitos são complexificadas pelas problematizações em torno do que se

institui socialmente como norma, e incide sobre os sujeitos, classificações que operam a diferença. As personagens de Shrek, de Fiona, ou outros elementos e personagens do filme têm sido problematizados em razão das discussões atuais que polarizam exclusão e inclusão, normalidade e anormalidade, inclusive quando o que está em foco são os padrões de gênero socialmente estipulados.

Tendo como ponto de partida esse cenário de pesquisas e estudos já realizados em torno das animações da série Shrek, é necessário situar o objeto de nosso relatório.

As questões “Como a personagem Shrek é apresentada em seu processo de subjetivação?” e/ou “Como a personagem Shrek vai sendo construída ao longo da série?” dialogam com os debates realizados em torno do modo de ser masculino assumido, e de certa maneira representado por Shrek, e com as discussões sobre normalidade/anormalidade que Shrek suscita naqueles trabalhos.

Ainda que tenhamos encontrado cinco pesquisas que analisaram filmes da série Shrek, nenhuma delas tomou a série como um todo, ou se construiu tendo como objeto os processos de subjetivação da personagem Shrek. Nenhuma delas foi realizada em programas de pós-graduação em educação. Esses aspectos conferem autenticidade ímpar a nossa pesquisa. O fato de colocarmos a personagem de Shrek no centro de nossa análise também inova, à medida que a figura feminina tem recebido grande destaque nas análises dos filmes dessa série de animações da DreamWorks.

A seguir, trazemos alguns aspectos importantes de ser conhecidos quando se deseja trabalhar com filmes, que são, também, animação.

4.2 O SHREK ANIMAÇÃO DA DREAMWORKS: SHREK, SHREK 2, SHREK 3º, E... SHREK “PARA SEMPRE”?

Este item foi organizado para nos aproximarmos das características próprias das produções cinematográficas chamadas de animação e para conhecermos como os filmes de Shrek são uma animação de atribuída relevância.

Segundo Denis (2010), a história do cinema e a do cinema de animação são inteiramente interligadas. Brinquedos óticos que produzem o movimento pela rotação de imagens são encontrados ainda no século XVIII⁶⁶.

⁶⁶Para os que se interessarem em saber mais sobre a história do cinema de animação: ver o capítulo “Do fixo ao animado” de DENIS, Sébastien. **O cinema de animação**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia, 2010. (Coleção MI·MÉ·SIS Artes e Espetáculo).

A série Shrek é uma série de animação. O cinema de animação tem suas características próprias, mas é, sobretudo, cinema (DENIS, 2010).

Reconhecido aqui não como gênero, mas como uma técnica por meio da qual também se faz cinema. “Ela é uma técnica (ou melhor, um conjunto de técnicas), e não um gênero, como tantas vezes se lê [...]. Essas diferentes técnicas permitem de facto realizar filmes que pertencem a todos os gêneros [...]” (DENIS, 2010, p.7, [sic]).

O fundamento da animação é a fabricação do movimento tendo por base imagens geradas na fixidez (DENIS, 2010). É a técnica da “imagem a imagem”, onde os idealizadores/produtores precisam conhecer intimamente o funcionamento dessa forma de produzir o movimento.

Os idealizadores/produtores, dessa forma, precisam pensar em cada detalhe da composição do cenário, do figurino, da personagem. Precisam decidir sobre cada intensidade de cor e luz. Precisam elaborar cada pequeno gesto em suas minúcias. Inserir o som mais adequado ao que acontece na cena ou o que melhor produza o efeito emotivo que se deseja. Quer seja, a dobra do tecido da roupa da personagem, a tonalidade da nuvem ao canto, o som dos passos, de pássaros ou da campainha, o levantar de uma sobrelha, a expressão do olhar, a canção que alivia ou tensiona uma cena, tudo tem de ser minimamente planejado, calculado e executado na produção da animação.

O comentário da equipe técnica de **Shrek 2** serve de exemplo a essa característica da animação: “Criar o visual incrivelmente estilizado para Shrek 2 requer a imaginação e perícia de muita gente talentosa, pois tudo num filme de animação tem que ser criado do nada” (A Tecnologia de Shrek 2, **Shrek 2**, 2004⁶⁷).

Cada efeito visual tornado possível, cada nova técnica adaptada, melhorada ou desenvolvida pela equipe de técnicos dos filmes de Shrek, é comemorada por ser considerada um avanço. Tudo ali é pensado, planejado, executado com dedicação e busca por perfeição para ser produzido tal como aparece na tela. Em outras palavras:

Na animação cada imagem (ou fase) é criada individualmente, sendo a filmagem ou a digitalização apenas uma etapa técnica com o objetivo de fazer suceder no ecrã materiais inertes para criar um movimento. [...] a planificação minuciosa, a cronometragem dos planos, a criação do *storyboard*, a definição das fases-chave, o intervalamento, o traçado, a passagem por guache (hoje substituído por técnicas digitais), em suma, a lentidão de um trabalho gráfico (em 2D ou 3D) ou artesanal (marionetas, etc.). Um imenso trabalho de formiga, portanto, que

⁶⁷Utilizamos, em diversos momentos, da estratégia de incluir neste relatório comentários dos idealizadores/produtores dos filmes da série Shrek, entre outros materiais, acreditando que enriqueceriam e serviriam de argumentos, ilustração ou testemunho às nossas discussões, além de trazer recorrentemente à tona a dimensão de que Shrek é uma criação deliberada de seus idealizadores/produtores.

costuma estender-se não por alguns meses, mas por anos. (DENIS, 2010, p. 15, [sic])⁶⁸.

A animação é também a possibilidade de dar vida (ou morte) a coisas ou seres inanimados, ou ainda, de dar a elas certas capacidades. Uma pedra pode falar, andar ou ter expressão facial; um braço de um menino pode esticar-se até o outro lado da cerca; um animal pode se despedaçar por inteiro tal como a areia e depois ser reconstituído e voltar a ser o que era, e assim por diante.

Segundo Denis (2010), o cinema de animação tem hoje sucesso com o grande público, mas já foi limitado, por muito tempo, ao público infantil.

Antes produzida tradicionalmente em celuloide⁶⁹, a técnica da animação é possível ser inteiramente virtual, totalmente computadorizada, atualmente; processo que tem triunfado na atualidade. O trecho a seguir, retirado do material especial de **Shrek** (2001) dá uma ideia de como ocorre esse processo em animação computadorizada:

Os personagens humanos e quase humanos começam pelas mãos do diretor técnico, que cria os sistemas usados pelos animadores que dão vida aos personagens. O diretor técnico constrói um modelo estático do personagem no computador. Ele depois inventa alguns controles [há referências a mais de 500 só para a face] que os animadores usam para mover o esqueleto e os músculos. Conforme o artista usa os controles, o modelo muda de forma, um quadro por vez, criando a ilusão de um movimento sem emendas como em animação quadro-a-quadro. (Narração em *off*, Técnica de Shrek, **Shrek**, 2001).

O sucesso do cinema digital ainda é difícil de analisar, segundo Denis (2010). Provavelmente sejam alguns dos responsáveis: a semelhança entre eles (os filmes de animação) e os filmes em que as personagens são gravadas em ação com câmera; o uso constante de humor, muitas vezes de duplo sentido; os investimentos em propaganda; a venda paralela de produtos derivados forjados com motivos das personagens e; ainda, os jogos de vídeo, além de outras animações⁷⁰.

⁶⁸**Ecrã*, o mesmo que *ecran*; onde se produz/projeta a imagem; a tela; *Plano – cada quadro da imagem ou sequência delas; ou a disposição de profundidade dos objetos ou personagens: plano de fundo ou em primeiro plano; **Storyboard* – o planejamento inicial, contendo o esboço dos principais elementos essenciais à cena, movimentos, falas, e que norteia a produção de cada sequência de imagens; *2D – imagem sem profundidade; *3D – imagem produzida no espaço real ou virtual e nesse último caso quando a câmera não existe, pois é totalmente computadorizada.

⁶⁹Celuloide – fabricado com uma mistura de cânfora e nitrocelulose, é o material sobre o qual são desenhadas cada imagem da animação para em seguida serem filmados em sequência produzindo o efeito de movimento; (por vezes substituído pelo acetato de celulose por ser inflamável).

⁷⁰Dentre produtos criados a partir da série Shrek, também dela derivam outras produções: ***Shrek 4-D** – Um filme curta-metragem de 15 minutos sobre quando Shrek e Fiona encontraram na sua lua de mel com o fantasma de Farquaad. O filme é atração do parque da Universal em Walt Disney World, e depois foi lançado em uma edição especial em DVD (comercializado no Brasil com o nome Shrek 3D, junto com

Denis (2010) chama a atenção para a produção e o sucesso dos jogos de vídeo e, sobretudo, para a diferenciação no uso dos produtos de onde se passa de uma situação um tanto passiva de espectador para uma outra na qual se participa como um ator por entre as opções disponibilizadas virtualmente. Para ele, essa passagem é interessante:

“[...] pois os dois domínios empregam técnicas de animação idênticas para resultados diferentes: uma animação linear no caso do filme, e uma animação interativa no caso do jogo de vídeo. [...] Os jogos são com frequência continuação dos filmes de animação, e permitem uma conduta imersiva por parte de um jogador que tenha passado pelo estado de espectador passivo ao de ator da “ficção” (com argumento geral indigente, mas diferente do filme)”. (DENIS, 2010, p. 200, [sic]).⁷¹

Com “trunfos” específicos para falar com os diferentes públicos, o cinema de animação é difundido em várias partes mundo. Encontrado não só nas salas de cinema, na internet, nas galerias de arte, na televisão, alcançando um número cada vez maior de pessoas principalmente por meio dos DVDs, está em plena efervescência, desenvolvendo-se, aprimorando-se.

Para Denis (2010, p. 8), o cinema de animação vem destacando-se com

“[...] o surgimento de um desenho animado comercial adulto, e nos meios da cinefilia, do cinema experimental e da arte contemporânea, onde, com outras técnicas e assuntos, ele começa enfim a ser reconhecido como um campo de investigação de corpo inteiro”.

Shrek é um desses sucessos do cinema de animação que alcançou cifras gigantescas para a DreamWorks SKG⁷² (DENIS, 2010; ALTMAN, 2004; KOBALL, 2007; LADEIA, 2010; O GLOBO ECONOMIA, 2010).

óculos 3D). **Shrek the Halls* – Um filme curta-metragem sobre o natal de Shrek, Fiona e cia. Lançado em 24 de Dezembro de 2007. **O Susto de Shrek* – Um Filme curta-metragem sobre o halloween de Shrek, Fiona e cia. Lançado em 31 de Outubro de 2010. **O Natal Shrektacular do Burro* - Um Filme Curta-metragem de 30 minutos , sobre o natal do burro e seus amigos, Lançado em Dezembro de 2010. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Shrek>>. Acesso em: 13 out 2011. *Ainda: *O Gato de Botas*: “Conhecemos o divertido Gato de Botas desde seu nascimento, como um fofo gatinho, até ele se tornar o felino visto em Shrek. No filme, Gato de Botas irá se juntar a mais dois amigos, Humpty e Kitty para tentar capturar a famosa e cobiçada galinha que põe ovo de ouro. Será que essa quadrilha vai conseguir concretizar o plano?” Disponível em: <<http://www.cinemark.com.br/filmes/o-gato-de-botas/3565>>. Acesso em: 13 out 2011. Esse último filme foi lançado no Brasil em 9 dez. 2011. Disponível em: <<http://www.interfilmes.com.br>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

⁷¹Espectador – uso próprio de Portugal, o mesmo que espectador.

⁷²“A fundação da DreamWorks SKG e o seu desenvolvimento são interessantes de analisar nesse período de redefinição do cinema de animação. SKG significa Spielberg Katzenberg Geffen; é a aliança de um realizador-produtor e de dois produtores que têm a mesma visão da indústria do cinema americano: o sonho. Jeffrey Katzenberg foi diretor da Walt Disney Studios entre 1984 e 1994, e responsável pelo aumento do poder do estúdio após anos de desapontamentos. Ao deixar a Disney para criar a DreamWorks, ele leva consigo toda a sua competência como produtor de animação. Mas o sucesso da animação na

O sucesso dos filmes da série Shrek se estendeu das salas de cinema aos DVDs, passando pelos jogos de vídeo, internet⁷³, e chegando a um infindável número de produtos derivados (de quebra-cabeças a guardanapos, de mochilas a bonecos de quase todas as personagens principais, de decorações de quarto a vestuário, de canecas a gibis, de jogos recreativos a bonecas como a “Susi Shrek”) e alcançou crianças em diferentes espaços comerciais, recreativos e educacionais⁷⁴.

No Brasil, paralelo à venda do livro Shrek (o livro que inspirou o filme), de William Steig (2001), destaca-se também a vendagem dos livros relacionados aos filmes, como Cole (2004) **Shrek: curiosidades sobre o filme e os personagens**; Hapka (2007) **Shrek terceiro: dois livros em um**; e Hapka (2010) **Shrek para sempre: o livro do filme** (este livro ainda tem uma outra versão: **Shrek para sempre 3D** (2010), que é vendido com um óculos 3D para ser usado durante o manuseio do livro)⁷⁵.

A característica da animação em que tudo é pensado para ser produzido como tal também se aplica aos quatro filmes da série Shrek. “[...] em animação tudo precisa ser criado do nada: os cenários, movimentos de câmera, os efeitos especiais, o pó no ar, as sombras... tudo nasce na mente do artista [...]” (Narração em *off*, Técnica de Shrek, **Shrek**, 2001).

Considerando estarmos vivendo um momento histórico em que a tecnologia tem uma presença marcante, é preciso destacar que os filmes da série ganham um ponto a mais do público por serem totalmente computadorizados.

Os idealizadores/produtores de Shrek afirmam ter trabalhado para produzir as mesmas sensações dos “filmes de ação ao vivo” – ou seja, filmes em que as personagens são gravadas atuando –, só que no computador. Como afirmou Denis (2010) esse pode ser um, dentre os motivos, que levaram a animação de Shrek a alcançar tanta aceitação entre o

DreamWorks só chega com a colaboração do estúdio digital Pacific Data Images (PDI, absorvida em 2000), para *Formiga Z* (1998), êxito relativo, e sobretudo para *Shrek* (Adamson e Jenson, 2001, Oscar de animação), seguido de *Shrek 2* (2004) e *Shrek 3* (2007) [...]”. (DENIS, 2010, p. 192-193, [sic]).

⁷³Digitando “Shrek” em um *site* de busca da *web*, o Google (www.google.com.br), obtém-se um número aproximado de 73.000 resultados. [Pesquisa realizada em 28 de setembro de 2011].

⁷⁴Para termos uma idéia da diversidade de produtos forjados com o motivo da série, fizemos uma lista de imagens a partir de pesquisa na *web* e disponibilizamos no Apêndice G.

⁷⁵Ainda: da Editora Ciranda Cultural encontramos dois diferentes materiais: Livrão Shrek – atividades, com imagens e atividades para colorir (mais de uma versão), e Maleta Shrek, que agrupa livros com as histórias dos filmes, livros com atividades e CD de jogos e atividades (mais de uma versão). Ver imagens no Apêndice G. Acrescenta-se ainda que as produções derivadas da série Shrek incluem, inclusive, um musical, que, segundo as informações do *site* consultado, teve uma “aceitação estrondosa”. Disponível em: <<http://www.bloggers.com.br/shrek-na-broadway/>>. Acesso em: 15 set. 2011.

público: essa linguagem computadorizada aproximada da linguagem cinematográfica já conhecida do espectador.

Isso também é explicitado pelos comentários dos cineastas no primeiro filme da série sobre o fato de que, inserindo artefatos do mundo real e coisas que o público já viu, os filmes de animação são aceitos tranquilamente.

Em outro momento, ouvimos ainda a afirmação de que a animação “[...] precisa imitar todas as grandes técnicas cinematográficas que já foram usadas anteriormente em filmes de ação ao vivo [...]” (Simon J. Smith, Técnica de Shrek, **Shrek**, 2001). Ou como o diretor da DreamWorks comentou: “Nossos artistas conseguiram fazer algo tão realístico quanto uma foto. Ficou tão bom que tivemos que retroceder um pouco para fazer Fiona se encaixar no mundo de conto de fadas [...]” (Katzenberg, Técnica de Shrek, **Shrek**, 2001).

Dentre as estratégias para conquistar o público, os filmes da série Shrek utilizam recorrentemente do humor. Os idealizadores/produtores expressam a intenção de colocar no filme tantas piadas quanto possíveis (Comentário dos Cineastas, **Shrek 2**, 2004).

Com isso, também é utilizado o humor de duplo sentido, aquele que os adultos geralmente vão entender e que nem sempre serão compreendidos pelas crianças, principalmente as menores. Essa é uma forma de atrair também os adultos (DENIS, 2010), garantindo que também eles sejam alcançados com os filmes.

Por isso, é que também se faz questão de que um comentário como “Um filme genial que **todos** vão adorar!” (feito por: Good Morning América⁷⁶, sobre **Shrek 2**, grifo nosso) apareça evidenciado ainda antes da sinopse, na capa do DVD.

O humor de duplo sentido, as piadas feitas pelas frases incompletas, pela troca de palavras, entre outras, estão tão presentes nos quatro filmes da série que poderiam ser alvo específico de investigação e análise, dada à quantidade e variedade em que aparecem nos filmes.

Sinalizado todo esse alcance de público da série Shrek – também expresso pela preferência das crianças manifesta em primeiro lugar em nossa conversa com os alunos (relatada anteriormente) – é preciso pontuar que Shrek foi produzido com a clara intenção de ser um novo e moderno conto de fadas.

⁷⁶“Good Morning America (GMA) é um programa matinal americano transmitido pela rede de televisão ABC, sua primeira edição vai ao ar durante a semana e sua segunda versão é transmitida durante os finais de semana. O programa apresenta notícias e *talk show* de interesse em especial, o programa é gravado nos estúdios da Times Square na cidade de Nova York”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Good_Morning_America>. Acesso em: 7 out. 2011.

Silva, E. (2007), para quem os contos de fadas gozam de boa idade (referindo-se à perenidade dos contos), relata que essas histórias maravilhosas são ainda hoje conselheiras das crianças, embora também “uma história para todos”. Shrek não nasceu na oralidade como os contos de fadas tradicionais, mas pode ser classificado como um conto de fadas moderno, especialmente por causa do tipo de herói que produz e por desempenhar operações com mesma gravidade no imaginário de nosso tempo (SILVA, E., 2007).

Comentários como “[...] ele vai causar o mesmo impacto que Branca de Neve⁷⁷ causou no público só pelo fato de ser irresistivelmente lindo de se ver” (Técnica de Shrek, **Shrek**, 2001) dão a mesma dimensão a Shrek. A intenção dos idealizadores/produtores, tal como mencionada, é ousada e desafiadora.

Mesmo a sinopse da capa de **Shrek** (2001) que utilizamos revela essa pretensão: “[...] **vencedor do primeiro Oscar de animação**. O simpático Ogro tornou-se um **fenômeno cinematográfico** e **cativou** a imaginação de **todo o mundo**, com o **maior Conto de Fadas** jamais contado!” (grifos nossos).

Além de ser adjetivado como o maior conto de fadas, ele também foi definido pelos seus idealizadores/produtores como “[...] o **melhor** conto de fadas de todos os tempos” (Comentários dos cineastas, **Shrek para Sempre**, 2010, grifo nosso).

Assim, para seus idealizadores/produtores Shrek é “[...] um clássico. Um clássico dos contos de fadas!” (Holofote no Shrek, **Shrek para Sempre**, 2010).

Universal e atemporal são outros dos qualificadores da série Shrek e dos dramas vividos pela personagem, segundo seus idealizadores/produtores (Holofote no Shrek, **Shrek para Sempre**, 2010).

Ainda que com todas as possíveis e justificáveis objeções, o fato é que a série Shrek se destaca na preferência das crianças, dos adultos, haja vista o sucesso de bilheterias e vendagem de DVDs; se destaca por ser uma animação totalmente computadorizada, pela tecnologia avançada, pelos efeitos especiais em 3D, pela linguagem e recursos audiovisuais que utiliza (apontado como inovador inclusive pela trilha sonora que utiliza), por despontar como um conto de fadas moderno, contemporâneo, pelas paródias e sátiras que o constituem, pelo humor de duplo sentido que utiliza, por lidar com a fantasia e a imaginação, pelos prêmios que recebeu, pelos atores e atrizes contratados

⁷⁷A respeito do sucesso de Branca de Neve: “O êxito de Branca de Neve como filme foi tamanho que se torna irrelevante enumerar seus prêmios e conquistas de mercado. Com Disney, a animação chegara ao seu amadurecimento artístico, definira-se como uma ‘arte separada dentro de outra arte’. A animação, finalmente, emergia como forma válida de expressão artística e fazia ver todo seu poder como entretenimento” (JÚNIOR, 2002 apud CORRÊA, Adâni, 2006, p.43).

para dar voz às personagens, pela brincadeira/sátira com as personagens de contos de fadas clássicos e com uma infinidade de filmes, entre outros.

Surpresas como um burro que fala, que se apaixona e tem filhotes com um Dragão-Fêmea; um rei-sapo, uma Fada Madrinha malvada, excêntrica, que faz dieta e tem uma solução mágica para a celulite, um anão como presente de chá de bebê, uma Rapunzel careca, cujo cabelo é aplique e que é uma traidora, o Capitão Gancho tocando piano e cantando, fazendo um som ambiente em um bar; confusões como o Burro falante no corpo do Gato de Botas e o Gato de Botas no corpo do Burro falante...

São inusitadas também a inserção de cenas como a queima de sutiã, o Gato pego em flagrante portando droga (mesmo sem ser o vilão da história), a Chapeuzinho Vermelho incluída entre os vilões do reino e achada roubando dinheiro de um senhor, o Shrek identificando-se e usando argumentos de sindicalistas para conseguir entrar na propriedade da Fada Madrinha...

São irreverentes e imprevisas as canções já famosas incorporadas aos filmes conferindo uma agitação que anima os espectadores, principalmente as crianças, e dentre essas caracterizam algumas das muitas inovações da DreamWorks com a série Shrek.

Sabat (2003) comenta da grande penetração social dos filmes da Disney, da associação do seu nome à infância, fantasia e emoção, e mesmo da associação automática que fazemos quando pensamos em uma personagem de um conto:

[...] o nome da Disney está ligado a uma tradição que praticamente confunde os clássicos contos de fadas como A Bela Adormecida, Branca de Neve e os Sete Anões, A Bela e a Fera, com as histórias em quadrinhos e filmes produzidos pela corporação. As personagens produzidas pelos estúdios Disney transformaram-se em ícones, de modo que é comum pensarmos na Branca de Neve com a mesma aparência construída por Walt Disney e estilizada por seus desenhistas. É como se, no século XIX, os irmãos Jakob e Willhelm Grimm tivessem descrito a princesinha exatamente da maneira como a identificamos hoje, em função das imagens produzidas pela Disney. (SABAT, 2003, p. 25).

Nesse sentido, podemos supor a possibilidade de que daqui a alguns anos nosso imaginário possa vir a ser alterado em relação aos contos de fadas, às personagens encantadas, ou em relação a um vilão, um ogro, ou mesmo uma princesa, sendo identificados com esses novos filmes-contos de fadas, ou com as personagens da série Shrek, e não mais com as da Disney (isso, pressupondo a continuação do sucesso da DreamWorks, ou de um Shrek que fique “para sempre”, ou ao menos, por um bom tempo...). Embora não arrisquemos dizer que isso vá acontecer: Shrek pode não ficar “para sempre” como menciona pretender.

Todavia, a partir desse ponto direcionamos nossa atenção para a personagem de Shrek e sua constituição dentro da série.

Guiados pelas questões “Como a personagem Shrek é apresentada em seu processo de subjetivação?” e/ou “Como a personagem Shrek vai sendo construída ao longo da série?”, realizamos a análise, adensada no capítulo seguinte deste relatório.

CAPÍTULO 5

ÚLTIMA TOMADA⁷⁸: “OS OGROS SÃO COMO CEBOLAS”

[...] Estava com um livro debaixo dos olhos.
Vô! O livro está de cabeça para baixo.
Estou deslendo.
(Manoel de Barros, 2000)

Como já mencionado neste relatório, Foucault (1988b, p. 180) dizia: “Somos submetidos pelo poder à produção da verdade”. Estamos pensando e fazendo referência aqui especialmente à norma. Ao poder que, por meio da norma, classifica os sujeitos dando-lhes posições mais, ou menos, ajustadas a elas. Estamos pensando na verdade em que a norma precisa sustentar-se para operar tais processos.

Estamos também pensando nas normas que definem os “certos” e “errados” para cada sujeito em relação à sexualidade e nos modos como no interior desses diversos processos e relações somos subjetivados.

Shrek é a personagem destacada para ser compreendida nesses termos. Seu modo de constituir-se (ainda que como personagem fictícia), e de ser constituído foi analisado com vistas a esse entendimento.

⁷⁸“Tomada, em cinema e audiovisual, é um trecho de filme ou vídeo rodado ininterruptamente. Neste sentido, confunde-se com a ideia de plano. Mas tanto os profissionais quanto os teóricos de cinema identificam claras diferenças entre os conceitos de *plano* e *tomada*. Na filmagem, a tomada é cada captura feita de um determinado plano do filme, com o objetivo de se chegar àquele mais perfeito, no julgamento da equipe e especialmente do diretor. Particularmente no cinema de ficção, um mesmo trecho de filme pode ser encenado e registrado repetidas vezes, para que seja possível selecionar a melhor tomada, aquela que será, enfim, utilizada na versão que vai às telas. Na filmagem, portanto, cada tomada é uma tentativa de rodar um plano. [...] Tomadas de um mesmo plano podem ser diferentes umas das outras em função do enquadramento, do movimento, da luz, de nuances na interpretação dos atores, etc. Boa parte do processo de montagem consiste em escolher a melhor tomada de cada plano, ou a melhor opção dentre as existentes para cada plano do filme. No filme pronto, não existe mais diferença entre plano e tomada, daí a confusão entre os dois conceitos”. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Tomada\(cinema\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tomada(cinema))>. Acesso em: 18 abr. 2012.

As questões norteadoras que serviram de guia, “Como a personagem Shrek é apresentada em seu processo de subjetivação?” e/ou “Como a personagem Shrek vai sendo construída ao longo da série?”, também orientaram a forma de selecionarmos os aspectos analisados durante este capítulo.

Os filmes foram vistos diversas vezes. Os pontos analisados foram selecionados segundo as temáticas menores tratadas aqui (Shrek ogro, Shrek não tão ogro, Shrek normal, Shrek diferente, Shrek humano, Shrek herói, Shrek cebola).

Os trechos escolhidos foram reprisados muitas vezes para serem compreendidos. Desses trechos, buscamos trazer ao texto, ou mesmo transcrevemos, o que consideramos relevante, considerando-se as limitações da transposição dos diferentes elementos da linguagem audiovisual.

Das transcrições trouxemos ao texto excertos que evidenciavam aspectos da análise. Eles aproximam o leitor daquilo a que a análise se refere nos filmes e “ilustra” de um modo, ainda que parcial, os acontecimentos dos filmes.

Os excertos recuperam das animações analisadas elementos julgados significativos para o relatório, sejam eles relativos ao enredo, às imagens, às músicas e ruídos ou às falas das personagens. Não são da mesma ordem que o audiovisual, no entanto, buscam descrever, ainda que parcialmente, os elementos que destacamos e enfatizamos. Tais excertos são assim sempre incompletos, dada a limitação da transposição da linguagem audiovisual (extremamente complexa e múltipla) para a forma escrita.

Também incluímos na análise comentários dos idealizadores/produtores do filmes da série Shrek, além de informações contidas nos materiais especiais dos DVDs e mesmo nas capas, trechos das sinopses ou outras afirmações, ou mesmo informações dos livros editados sobre os filmes (entre outros), por entendermos que enriquecem nossa compreensão da produção dos filmes quanto a seu contexto, idealização, alcance e reações que provocou. Por isso, fizemos tais inserções no trabalho trazendo também esses elementos para a nossa discussão.

Tais inserções também pretendem fazer recorrente a ideia de que Shrek é uma personagem fictícia, portanto não pertencente ao nosso mundo real, que é inteiramente fruto de deliberações de seus criadores/idealizadores/produtores.

A análise da personagem Shrek em seus processos de subjetivação não pretendeu dar-lhe um status de sujeito real, mas intencionou dar visibilidade à gama de modos de subjetivação que são apresentadas como alternativas, que, ainda que exibidas como

ideais/verdadeiras, podem, ou não, ser tomadas como exemplares/modelares pelo espectador.

Com os mesmos intuitos, inserimos imagens dos filmes, ou recortes delas, para ilustrarem, de ou outro modo, aspectos relevantes dos filmes.

Essas imagens também são sempre incompletas já que sua forma plena só pode ser acompanhada no contexto geral do filme, que engendra além delas as cenas que vêm antes e depois, os tons de voz das personagens, suas expressões, os sons e canções que corroboram na fabricação das sensações provocadas, as intensidades das cores e dos sombreamentos (que algumas vezes foram alteradas para serem nítidas na impressão do relatório), todos elementos que se perdem ao “recortarmos” e “colarmos” uma imagem do filme no texto.

Cada aspecto, excerto, comentário, imagem ou informação foi sendo gradativamente apresentada, comentada e inserida no conjunto geral da análise. Esperamos que possam dar ao leitor, ao menos uma noção do que se passa nos filmes.

Não foi simples alcançar um modo de compreender e analisar os processos de subjetivação da personagem Shrek, já que ela transita por diferentes modos de ser, ela permuta diferentes subjetividades e se constitui múltipla e complexa. Embora possamos observar que, em sua sexualidade, Shrek pareça permanecer um só e definir uma só forma de se constituir, esta não é a tônica da série.

Adentremos a esse explicar de um Shrek múltiplo, plural e polimorfo.

5.1 SHREK, UM OGRO

Este item foi elaborado tendo em vista as características constitutivas de Shrek como ogro (figura mitológica), a personagem central das animações estudadas nesta análise.

Antes de tudo é preciso afirmar, portanto, que Shrek⁷⁹ é um ogro.

Um ogro na literatura remete às figuras dos vilões a serviço do mau (SANTOS, Mirian, 2009). A inserção dos ogros nas histórias tem, portanto, a função de representar as forças maléficas, demoníacas⁸⁰.

⁷⁹Segundo informações contidas na “Wikipédia”, mas para a qual não encontramos outras referências, “O nome ‘Shrek’ deriva da palavra do alemão e do iídiche ‘Schreck’/‘Shreck’, literalmente ‘medo, ‘terror’”. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Shrek!>>. Acesso em: 13 out. 2011.

⁸⁰“O ogro é um monstro humanoide grande, cruel, fedido e repugnante, cujo prato predileto é carne humana enopada ou assada, principalmente de criança. Os ogros são criaturas corpulentas, com uma cabeça

Do francês *ogre* é a figura utilizada para “intimidar as crianças” (FERREIRA, 2010), pois é um ser que devora pessoas, ou quando associada à figura folclórica do “papão”, ser que devora crianças.

Com a ampliação do significado na literatura, o ogro, além de monstruoso e maléfico, designa, segundo a pesquisa de Santos, Mirian (2009, p. 68) o “[...] gigante dos contos de fadas que se alimentava de carne humana, de origem controversa, provavelmente do latim *Orcus*, divindade infernal”.

Os ogros seriam, assim, criaturas demoníacas, danosas, incapazes de bondade, cruéis e monstruosas ao ponto de se alimentarem de humanos⁸¹.

Outra concepção associada ao ogro é a de uma reduzida capacidade mental. Trapacear ou enganar um ogro, já que ele não é muito “esperto”, é uma ação comum em alguns contos, como O Pequeno Polegar e o Gato de Botas (contos de Perrault) e João e o Pé de Feijão (dos irmãos Grimm), conforme sinaliza Santos, Mirian (2009).

Também há associações da figura dos ogros com os povos húngaros, tártaros e mongóis da Europa (Itália, França e Alemanha) quando das invasões na Alta Idade Média (SANTOS, Mirian, 2009).

O ogro desse modo, carregava consigo todo o medo e pavor provocado pelas devastações das invasões:

enorme, muito cabelo, barba e um apetite voraz. Não se deixe enganar pelo simpático Shrek. Os ogros de verdade são bem diferentes dos do cinema. Eles costumam aterrorizar gigantes e elfos e não têm um fio de bondade em seus corpos encaroçados e cobertos de sujeira. Eles vivem em florestas fechadas, no alto de montanhas ou em cavernas, e seu cheiro desagradável pode ser sentido a quilômetros de distância. Ao contrário do que se possa pensar, os ogros não têm poderes mágicos. São, isso sim, bastante limitados. Por terem um cérebro pequeno, apesar da cabeça, eles são considerados criaturas burras, fáceis de ludibriar”. Disponível em: <<http://pessoas.hsw.uol.com.br/10-criaturas-magicas3.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2012.

⁸¹Quando pesquisamos imagens de ogros na *web*, aparecem, entre outras ilustrações, duas pinturas atribuídas ao pintor francês Paul Gustave Doré (1832-1883), que dentre seus trabalhos, ilustrou contos e fábulas infantis. As duas pinturas aparecem intituladas “O ogro”. A menção à primeira dessas ilustrações (imagem encontrada em diversos *sites*) é a de que teria sido pintada por Gustave Doré para ilustrar a história do Pequeno Polegar (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave_Dor%C3%A9>. Acesso em 18 abr. 2012. Todos os direitos reservados). Para a segunda ilustração encontramos a seguinte referência: Gustave Doré (1832-1883), «L'Ogre», dans *Le Petit Poucet*, 1869. CMB, Gabinete d'Art Graphique (Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Petit_Poucet,_L'Ogre_et_ses_enfants.jp>. Acesso em: 18 abr. 2012. Todos os direitos reservados). Independentemente da autoria dessas imagens, já que as fontes consultadas são questionáveis, sua inserção aqui quer trazer à discussão a alusão aos ogros como devoradores de carne humana, mais especificamente crianças. Destaca-se também que nas duas pinturas o ogro é uma figura humana.



Observa-se no surgimento da palavra ogro o medo inspirado por uma etnia sobre outras. A população européia vivia atemorizada com as múltiplas conquistas ocorridas desde o fim do século I, visto que o domínio de um povo por outro ocorria, quase que na sua totalidade, mediante combates cruéis, rios de sangue, estupros de mulheres, saque de riquezas e suprimentos, orfandade de crianças. (SANTOS, Mirian, 2009, p. 68).

O ogro é assim construído historicamente e culturalmente como anormal, monstruoso. Evocando os estudos de Foucault (2002b) a respeito dos anormais, podemos dizer que o ogro é, por conseguinte, anormal em sua sexualidade porque capaz de estupro, anormal do ponto de vista jurídico, porque não obedece às regras institucionalizadas socialmente, anormal de um ponto de vista hediondo (juridicamente anormal ao extremo), porque capaz de matar e devorar, anormal do ponto de vista patológico, porque mentalmente de capacidade reduzida e incapaz de julgar corretamente.

Sua aparência sempre horripilante, extremamente pavorosa também é anômala, desconcertante, desajustada de qualquer padrão. Uma aberração monstruosa.

Na sequência inserimos imagens de ogros que podem ser encontradas na internet (Ilustração 5)⁸².



Ilustração 5: Imagens de ogros
Pesquisa Web

⁸²Disponível em: <www.google.com.br/imagens>. Acesso em 18 jan. 2012. Todos os direitos reservados.

Anormal moral, sexual, jurídica, estética e patologicamente. Anormal mesmo quando considerada sua etnia de origem. É a personificação de inúmeros erros, pecados, maldades, incapacidades, demonismo, malsandade, perversão em uma só figura.

O ogro é anormal porque desencaixado de uma dada racionalidade. Porque contraria e infringe a norma – não se adapta a uma dada padronização, hierarquia ou classificação. Um ogro afronta uma série de normas.

Estamos tomando norma como uma série de exigências padronizadas, disseminadas, aceitas como verdadeiras, que se estabelecem no discurso e regulam as práticas: “[...] a norma não se define absolutamente como uma lei natural, mas pelo papel de exigência e coerção que ela é capaz de exercer em relação aos domínios a que se aplica” (FOUCAULT, 2002b, p. 62).

A norma relaciona-se àqueles critérios que classificam e hierarquizam, definindo as disposições mais aproximadas ou mais distanciadas do critério, estabelecendo a normalidade e a anormalidade.

Um ogro é, portanto, um anormal. Um ogro é bobo, maligno, nocivo, canibalesco, desprezível. Todos esses são adjetivos culturalmente associados ao ser ogro, fundantes de sua anormalidade.

Ele não é desejável. Ele é um monstro. “O monstro é, por definição, uma exceção [...]” (FOUCAULT, 2002b, p. 72).

O monstro é uma infração que se coloca automaticamente fora da lei [...] o monstro é, de certo modo, a forma espontânea, a forma brutal, mas por conseguinte, a forma natural da contranatureza. É o modelo ampliado, a forma desenvolvida pelos próprios jogos da natureza, de todas as pequenas irregularidades possíveis. E nesse sentido, podemos dizer que o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas [...] da anomalia. (FOUCAULT, 2002b, p. 70-71).

O ogro deseja o mau. Ele pratica o mau e tem prazer nisso. Ele é monstruoso. Ele é digno de castigo, porque incorrigível.

Outro aspecto é o poder repressor, autoritário, aniquilador que o ogro personifica. As temidas perversões e maldades que ele pode fazer a uma pessoa, ou a um grupo de pessoas ou de crianças, representam um poder soberano que tal ser teria de, matar, destruir e devastar a seu bel-prazer.

A violência desse poder não pode ser refreada por nenhum tipo de sentimento. Já que o ogro assim concebido não tem sentimentos, por conseguinte, nem compaixão, amor ou bondade.

Nesse panorama de anormalidade, de monstruosidade, é que a figura do ogro aparece literariamente, e por que não dizer, socialmente.

Um ogro é símbolo de horror, pavor, desgraça, infortúnio, calamidade, maldição.

No primeiro filme da série Shrek é inicialmente apresentado ao espectador de modo aproximado a essa construção cultural para os ogros.

Na Ilustração 6 podemos ver a imagem de Shrek aos gritos em dois momentos: assombrando os homens que o caçam (excerto também transcrito adiante) e assustando o Burro.

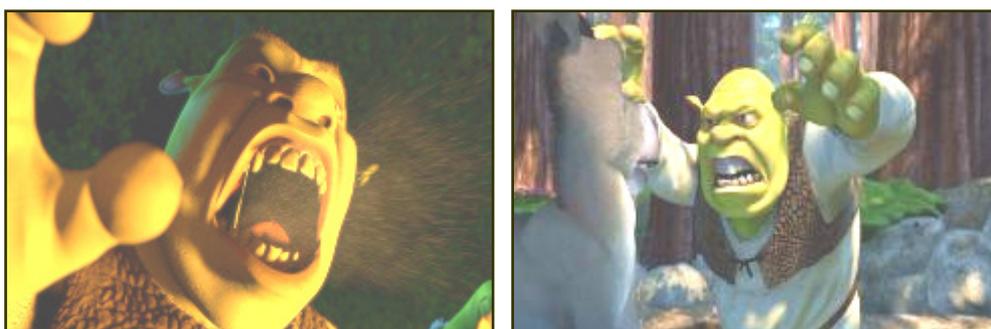


Ilustração 6 – Imagens de gritos de Shrek.
Shrek. DreamWorks Animation SKG. 2001. Todos os direitos reservados.

Consoante com essas atribuições é que Shrek se define em um diálogo com os homens que o caçam para matá-lo, logo no início do primeiro filme da série, conforme segue:

Excerto de Shrek (2001)⁸³:

[Um grupo de homens do vilarejo dos arredores do pântano de Shrek vão caçá-lo. Aparecem já próximos à casa de Shrek quando se dá esse diálogo:]

Homem 1: Acho que está lá dentro.

⁸³Nos excertos dos filmes trazidos a este relatório optamos por utilizar a seguinte forma: identificar de qual filme foi retirado o excerto usando o recurso negrito; destacar em itálico nossas inferências explicativas à cena, sempre entre colchetes []; e citar as falas das personagens sem destaque, mas precedidas de uma identificação em negrito. Quando os recortes das falas eram menores e citados internamente aos parágrafos do nosso texto, as destacamos utilizando o recurso itálico.

Homem 2: Muito bem, Atrás dele!

Homem 3: Não! [*Segurando o segundo homem e esboçando medo*] Espera aí. Sabe o que essa coisa pode fazer com você?

Homem 4: É. Ele mói os teus ossos pra passar no pão.

[*Shrek aparece de repente e enquanto avança para cima dos homens fazendo-os recuar, diz:*]

Shrek: Há, há. Tá bom... Na verdade, isso faria um gigante. Os ogros são muito piores: eles costumam uma roupa com a sua pele, eles comem o seu fígado, espremam bem os seus olhos... É mais gostoso na torrada!

Homem 5: Pra traz, pra traz, besta, pra traz. Eu tô avisando.

[*Shrek molha a ponta dos dedos e apaga a chama da tocha que o homem 5 agitava na frente dele.*]

Homem 5: Legal

[*Shrek grita ferozmente. Sua boca, seus dentes são evidenciados - colocados em primeiro plano*⁸⁴. Os homens também gritam e depois ficam como que congelados, sem esboçar reação. Shrek então fala baixinho:]

Shrek: Essa é a parte que vocês saem correndo! [*os homens assustados saem correndo enquanto Shrek gargalha.*]

Shrek: E fiquem longe!

Assim é que Shrek é apresentado inicialmente ao espectador. É assim que ele mesmo se apresenta aos caçadores.

Na cena em que Fiona revela ao Burro o seu feitiço recitando para ele a sua maldição ela afirma de sua condição ogra: *É um feitiço. Quando eu era menina uma bruxa jogou um feitiço em mim e toda noite eu fico desse jeito: esta horrível besta*. Nesse caso, Fiona, também define um ogro, ou a si mesmo ogra, como uma “horrível besta”.

Tal definição usada por Fiona remete novamente ao caráter animalesco, cruel e selvagem da figura do ogro. Pode evocar ainda as noções de diversas ideias pejorativas, como: quadrúpede, sem inteligência, estúpido, pedante, presunçoso ou ainda demoníaco.

Quando Burro vê pela primeira vez a Fiona ogra também tem medo dela (embora não tivesse tido medo à primeira vez que viu Shrek - **Shrek** 2001).

Shrek é um ogro e causa medo. As pessoas correm dele. Os caçadores e soldados do Lorde Farquaad incumbidos de prendê-lo, ou o guarda à entrada de Duloc (em **Shrek** 2001), tremem de medo dele.

Em **Shrek para Sempre** (2010), as bruxas caçam os ogros. As pessoas têm pavor dos ogros. O Burro tem medo de Shrek e pensa que ele vai devorá-lo. Os ogros vivem apartados do reino de Tão Tão Distante, em um mundo subterrâneo, isolados de todos e também fugindo do rei Rumpelstiltskin que deseja aniquilá-los.

Como um ser que causa medo, horror, pavor, Shrek deve ser isolado, viver sozinho. Essa ideia é reforçada pela insistência de Shrek em querer de volta seu pântano e

⁸⁴ A expressão “primeiro plano”, “em *close*” ou “*close-up*” refere-se ao que aparece bem próximo à tela, num enquadramento fechado em que se evidenciam detalhes de um objeto ou personagem. O que está em “segundo plano” é o que aparece mais ao fundo da imagem, não recebendo a mesma evidência.

em não querer dividi-lo com os seres de contos de fadas, nem com o Burro (no primeiro filme); e no segundo e no terceiro filmes, voltar ao pântano é também o desejo de Shrek.

Outro comportamento de Shrek é espalhar, nos arredores que dão acesso à sua casa, plaquetas com mensagens de “cuidado ogro” (Ilustração 7), para, com isso afugentar qualquer desavisado, ou mesmo seu gritar para os populares que já correm dele (momento do excerto acima citado): *E fiquem longe!!*.



Ilustração 7 – Alerta de Shrek.

Shrek. DreamWorks Animation SKG. 2001. Todos os direitos reservados.

Esses aspectos colocam em evidência o fato de que um anormal precisa estar isolado, afastado do grupo social. Essa noção também é referendada no primeiro filme pela atitude do Lorde Farquaad de expulsar as coisas de contos de fadas (também anormais) de Duloc, o seu reino perfeito.

O primeiro filme (**Shrek**, 2001) recorre a vários elementos que caracterizam os ogros para apresentarem e definirem as personagens. Assim, Shrek é também tido como nojento. Lorde Farquaad ao vê-lo pela primeira vez exclama: *O que é isso? Uhggrr é nojento!* (Quando Fiona se transforma em ogra na cena do casamento, o comentário de Lorde Farquaad para com a aparência de Fiona ogra também lhe dá a mesma característica).

Mesmo os idealizadores/produtores de Shrek comentam de como inseriram as imagens de Shrek comendo vísceras, olhos, miúdos, ratos, insetos e outras coisas nojentas para lhe dar, inicialmente, esse ar repugnante (Comentários dos Cineastas; **Shrek**, 2001).

Shrek também arrota, toma banho de lama (Ilustração 8), escova os dentes com vísceras de uma lagarta, solta gases que algumas cenas dão a entender que são muito fedidos.

Mesmo Arthur no terceiro filme da série diz a Shrek que ele precisa usar mais sabonete porque ele fede. O próprio ato de morar em um pântano, e gostar tanto dele, lhe confere outra vez esse caráter nojento repugnante, sombrio.



Ilustração 8 – Imagens do banho de Shrek.
Shrek. DreamWorks Animation SKG. 2001. Todos os direitos reservados.

A repugnância diversas vezes apresentada como primeira reação daqueles que entram em contato com Shrek se estende também àquela que irá se apaixonar por ele.

A revelação da imagem do rosto de Shrek à Fiona produz uma imediata reação de desaprovação da parte de Fiona (Ilustração 9). Shrek salvara Fiona da torre mais alta do castelo e da guarda do dragão. Agora Fiona quer ver o rosto de seu salvador para beijá-lo. Na sequência inserimos o excerto de diálogo e a imagem da primeira reação de Fiona ao ver o rosto de Shrek.

Excerto de Shrek (2001):

[Shrek, Fiona e Burro conseguem sair do castelo. Estão a salvo do dragão. Fiona escorrega em pé habilmente de uma parte mais alta e começa a dizer:]

Fiona: Você conseguiu!! Você me salvou!! Você é incrível!! Você é maravilhoso!! Você... *[Shrek e Burro, ainda escorregando, caem um por cima do outro desajeitadamente]* é um pouco diferente, admito. Mas... *[em tom teatral]* Vossos atos são grandes e vosso coração é puro. Sou-lhe eternamente grata.

Burro: Há hã hã...

Fiona: E onde estaria um bravo cavaleiro sem o seu alazão?

Burro: Muito bem, eu espero que tenha ouvido isso: ela me chamou de alazão! Ela acha que eu sou cavalo.

Fiona: Vencemos a batalha. Pode tirar o capacete, nobre cavaleiro.

Shrek: Hã? Não.

Fiona: Por que não?

Shrek: Eu... sou meio careca...

Fiona: Por favor! Eu quero ver o rosto do meu herói!
Shrek: Há não. Não quer. Mesmo.
Fiona: Mas, como eu vou te beijar?
Shrek: *[Tropeçando, quase cai para trás]*. Isso não estava na descrição do emprego!
Burro: Deve ser um extra!
Fiona: Não. É o destino! Ah, você deve conhecer a história! A Princesa, presa na torre com um dragão é salva por um bravo cavaleiro. E aí eles dão o primeiro beijo do amor verdadeiro!
Burro: Com Shrek? Espera aí, espere um pouco, você acha que Shrek é seu amor verdadeiro?
Fiona: Bom... Acho!
[Shrek e Burro se entreolham e caem em uma gargalhada].
Fiona: Eu posso saber qual é a graça?
Shrek: Digamos que eu não sou seu tipo. Ok?
Fiona: Mas é claro que é. Você me salvou. Agora... tira esse capacete.
Shrek: Olha, eu acho que isso não é uma boa ideia.
Fiona: Tira logo esse capacete *[já irritada e em tom de quem dita a ordem]*.
Shrek: Não vou tirar.
Fiona: *[Gritando]*. Tira esse capacete,
Shrek: Não!
Fiona: *[Gritando ainda mais]*. Agora!
Shrek: Calminha... Eu obedeço... Majestade... *[Shrek então tira o capacete]*.



Ilustração 9 – Reação de Fiona à imagem de Shrek.
 Shrek. DreamWorks Animation SKG. 2001. Todos os direitos reservados.

A aparência de um ogro, apresentada como repugnante, é considerada um elemento também referendador da posição anômala de Shrek. Não são poucos os momentos em que esse aspecto é lembrado.

O primeiro deles é emblemático. Logo no início do primeiro filme, quando as cenas que se seguem estão apresentando Shrek e seus costumes ao espectador entre hábitos alimentares e banhos de lama, há um momento em que ele se olha no espelho (Ilustração 10). O espelho então se quebra. Essa imagem sugere que a aparência daquele ogro é tão

feia que nem mesmo o espelho é capaz de suportá-la, o que causa um desastre ao espelho: ele se despedaça, deixa mesmo de ser útil.

A cena sugere, ainda, que uma aparência não desejável não deve ser contemplada, olhada; não deve nem mesmo ser refletida. Uma aparência tão feia é capaz de causar um dano só em ser vista/olhada.

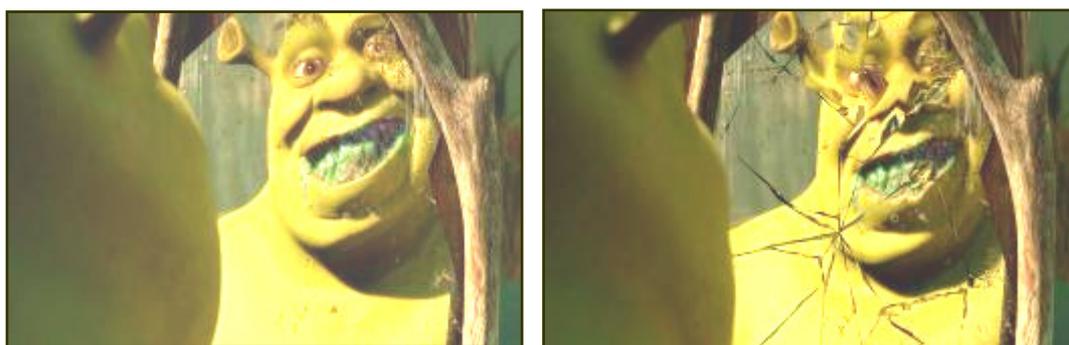


Ilustração 10 – Imagens de Shrek no espelho.
Shrek. DreamWorks Animation SKG. 2001. Todos os direitos reservados.

Na cena em que Fiona é revelada ao Burro como ogra é criado um cenário e clima tenso, quase de horror. A música ao fundo frisa essa sensação. Teias de aranha, pássaros afugentados, madeira rangendo, partes da imagem em meia-luz e o Burro repetindo: *Princesa, cadê você? Esse lugar me dá meedo!!*.

Quanto a essa cena, os idealizadores/produtores comentam de outros recursos utilizados para fazê-la o mais assustadora possível: ela se levantando do meio da poeira, pose de monstro e orelhas em evidência, são alguns dos elementos que pretendem apresentar a Fiona ogra pela primeira vez na sequência de filmes (Comentários dos cineastas; **Shrek**, 2001).

Os momentos em que os idealizadores/produtores de Shrek aludem à figura dos ogros como monstruosa estão distribuídos por todos os filmes da série.

Shrek é, inclusive, referido como monstro. É o caso de quando o professor Merlin chama Shrek por meio da expressão “monstro” no terceiro filme da série (**Shrek Terceiro**, 2007), ou quando Encantado o denomina “monstro cruel” em suas encenações no quarto filme, (**Shrek para Sempre**, 2010) entre outros momentos.

A cena a seguir (Ilustração 11) também caracteriza a potência monstruosa de Shrek. A imagem destaca a desproporção entre Shrek, um ogro e a Fiona, aparecendo como princesa, humana.



Ilustração 11 – Shrek e Fiona conversam.
Shrek. DreamWorks Animation SKG. 2001. Todos os direitos reservados.

A respeito dessa imagem, os idealizadores/produtores comentaram que se pode ver como Shrek podia facilmente abocanhar e comer a Fiona dada a desproporção de seus tamanhos e a dimensão da cabeça de Shrek em relação a Fiona (Comentários dos Cineastas; **Shrek**, 2001).

Em uma conversa entre o Burro, Fiona, quando esta está a revelar o seu feitiço para o Burro, ela diz sobre si mesma: *Quem poderia amar um **monstro** tão nojento e feio?* Mas quando Shrek, decepcionado, repete para ela a frase que ouviu, ele diz: *Quem poderia amar um **ogro** tão nojento e feio?* (**Shrek**, 2001, grifo nosso).

Assim, o próprio Shrek, ao ouvir Fiona falando de um monstro, crê que o tal monstro é ele mesmo. Ele julga-se prontamente como monstro. De outro modo ainda podemos reiterar o modo como Shrek trata como sinônimos ogro e monstro.

O rei Harold, no segundo filme da série, rejeita Shrek como genro com veemência por ser este um ogro. Ao ver Shrek e Fiona, ogros chegando a Tão Tão Distante, o rei Harold quer voltar para dentro e fingir que não estão em casa. A rainha Líllian não o permite agir assim. *Um desastre* (**Shrek 2**, 2004), é como o rei adjetiva.

Em outro momento, o rei Harold ironiza: *Um ogro do pântano. Que original!* (**Shrek 2**, 2004). Essa é uma das exclamações do rei a respeito de Shrek na hora do jantar; ou quando diz *Ele é um ogro!*, reclamando com a rainha e deixando claro novamente a monstrosidade e a desaprovação a Shrek, seu genro. Shrek não é desejável e o rei Harold arma um plano para matar Shrek.

Quando Shrek está desolado, porque descobriu que o rei contratou os serviços do Gato de Botas para acabar com ele, o amigo Burro, que tenta consolar Shrek, deixa claro mais uma vez toda essa indesejabilidade: *Ah, qual é Shrek, não fica assim. Quase todo mundo que te conhece quer matar você!* (**Shrek 2**, 2004).

No terceiro filme, ao conversar com Arthur, tentando encorajá-lo quanto às dificuldades que ele tem por ter sido abandonado na escola por seu pai, Shrek revela a monstrosidade e canibalismo de seu pai ogro.

O diálogo assim se passa:

Excerto de Shrek Terceiro (2007):

Arthur: Até o meu pai sabia que eu era um caso perdido. Ele me largou naquela escola na primeira oportunidade que teve e nunca mais me deu notícia

Shrek: [*suspiro*] O meu pai também não foi, digamos, muito paternal.

Arthur: Bom, duvido que tenha sido pior do que o meu.

Shrek: É mesmo? O meu pai era um ogro! Ele tentou me comer! Mas eu devia ter adivinhado, me dava banho em molho de churrasco e me punha pra dormir com uma maçã na boca.

Arthur: Tudo bem, isso aí você ganhou de mim.

Shrek também é considerado desprovido de sentimentos. Esse aspecto também é mencionado diversas vezes. Farquaad, em seu primeiro encontro com Fiona explica a ela sobre Shrek: *Não precisa gastar seus modos com um ogro. Essa coisa não tem sentimentos* (em **Shrek**, 2001). Um ogro não tem sentimentos. Shrek é uma coisa.

Quando Shrek, Arthur, Gato de Botas e o Burro são capturados (em **Shrek Terceiro**, 2007) e Shrek chama Arthur de otário, revelando a ele que não era ele o primeiro na linha de sucessão (Shrek ridiculariza e humilha Arthur porque deseja que Encantado o solte), Arthur inicia uma frase: *Me enrolou o tempo todo [...] Olha, por um instante eu achei que você...* que é interrompida por Encantado: *O quê? Que ele gostasse de você? Ele é um ogro! Você esperava o quê?* (**Shrek Terceiro**, 2007).

Encantado frisa que um ogro não pode gostar de alguém. Ele é essencialmente mau. Um ogro é um anormal, uma coisa, um monstro, a personificação da crueldade porque incapaz de sentir algo de bom por alguém. Shrek também pensa isso de si mesmo.

Na cena em que ele tenta explicar ao Burro e ao Gato de Botas porque não acredita que vai dar certo ele ser pai, a conversa assim se passa:

Excerto de Shrek Terceiro (2007):

Burro: Olha aqui, ter um filho, não vai acabar com a sua vida.

Shrek: Não é com a minha vida que eu estou preocupado, mas é com a das crianças. Sabe, desde quando já se ouviu falar em: ‘É doce como um ogro!’, ou, ‘Cuidadoso como um ogro!’, ou que tal: ‘Você vai adorar o meu pai, ele é um baita de um ogro!’.

Burro: Tá legal, tá legal. Já saquei. Olha, ninguém disse que ia ser fácil, pelo menos tem a gente pra ajudar.

[Shrek abaixa a cabeça revelando descrença em tal possibilidade].

Shrek imagina que continuarão a percebê-lo como um ogro ainda que ele venha a ser um bom pai. Cuidado e docilidade são adjetivos considerados incompatíveis com os ogros.

Os ogros não têm direito nem mesmo à felicidade. *Os ogros não vivem felizes para sempre!* e *Os ogros não têm finais felizes!*, são afirmações da Fada Madrinha que se repetem no segundo filme (**Shrek 2**, 2004).

A Fada Madrinha “examina a fundo” e explica a Shrek porque felicidade e ogros não são correspondentes. Isso acontece quando Shrek vai até o escritório/fábrica⁸⁵ da Fada Madrinha buscar ajuda (Ilustração 12):

Excerto de Shrek 2 (2004):

Fada Madrinha: *[indignada com a presença de Shrek]* Por La Fontaine! O que você está fazendo aqui?

Shrek: Bem é que parece que a Fiona não está muito feliz.

Fada Madrinha: Ooou... Existe uma certa dúvida para o motivo disso? Bem, vamos examinar mais a fundo. *[Começa a retirar livros de uma estante, abri-los, conferi-los e jogá-los abertos em cima de uma mesa em frente a Shrek. Enquanto fala vai se exaltando até gritar]* Ahh... ‘P’ ‘P’ ‘P’ ‘P’... Princesa... Cinderela! Aqui está, viveram felizes para sempre. Ah. Óooh. Nenhum ogro! Vejamos Branca de Neve: Ahh... Nenhum ogro! Bela Adormecida? Ou! Nenhum ogro!. João e Maria. Não. Tumbelina. Não. O pássaro Dourado, A Pequena Sereia, Uma linda Mulher. Não. Não. Não. Não! *[Fada Madrinha aproxima-se de Shrek e fala agora calmamente]* Sabe, os ogros não vivem felizes para sempre!

⁸⁵ Alguns personagens referem-se ao chalé da Fada Madrinha. A Fada Madrinha em uma cena utiliza a expressão escritório. No entanto, a imagem de tal local utilizada no filme *Shrek 2* (2004) sugere uma fábrica. O livro de Cole (2004) **Shrek: curiosidades dobre o filme e os personagens** (Da DreamWorks L.L.C.) utiliza “fábrica de poções”. Optamos por utilizar a expressão escritório/fábrica.

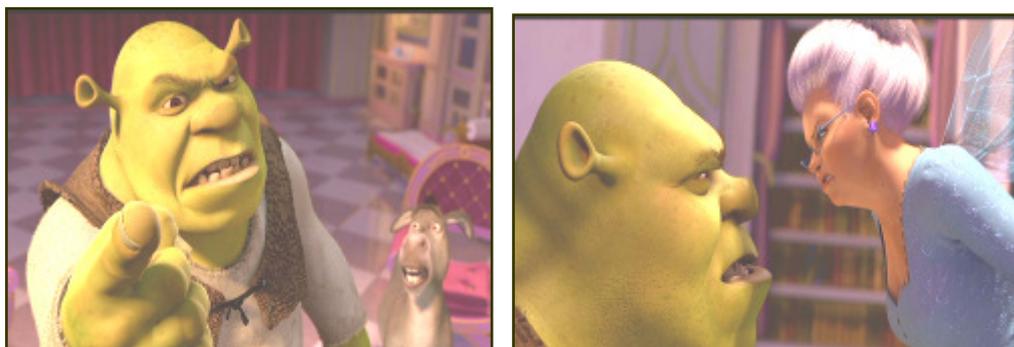


Ilustração 12 – Imagens de Shrek e Fada Madrinha discutindo.
Shrek 2. DreamWorks Animation SKG. 2004. Todos os direitos reservados.

Sua condição de ogro é apresentada pela Fada Madrinha, como irreversível, mesmo que ela seja justamente aquela capaz de operar reversões na animação por meio de suas poções e poderes. É reiterada, de igual modo, mesmo quando Shrek está transformado em um “galã e *sexy*”, como é dito no filme.

Fada Madrinha sugere essa irreversibilidade da condição de ogro, ainda que ele esteja bonito por fora. O que quer dizer que, por dentro, continua sendo o mesmo ogro (o mesmo fora observado pelo Burro, anteriormente). Assim, tentando convencer Shrek de abandonar a Fiona, Fada Madrinha o aconselha:

Excerto de Shrek 2(2004):

[Fada Madrinha e Shrek observam ao longe Encantado se apresentando a Fiona como se fosse Shrek transformado pela poção].

Fada Madrinha: Chegou a hora de acabar com esse conto de fadas, Shrek. Ela *[Fiona]* é uma princesa e você é um ogro. Isso é uma coisa que poção nenhuma pode mudar!

[Shrek abaixa os olhos e a cabeça e contempla novamente Fiona e Encantado ao longe].

A sugestão que essa cena traduz refere-se ao entendimento de que um anormal é tão profundamente anormal que, mesmo que consiga mudar a sua aparência, permanece anormal por dentro, pois ele é anormal em sua essência. Talvez possa também ser entendido como o anormal incorrigível como nos falara Foucault (2002b).

Assim, várias passagens nos quatro filmes marcam essa condição de Shrek como ogro, anormal, monstruoso, anômalo.

A manutenção da heterossexualidade como norma foi investigada por Sabat (2003) quando analisou filmes infantis produzidos pela Disney. Ela utilizou o conceito de abjeto (o estranho, o monstro em relação à norma) para demonstrar como a hegemonização

da heterossexualidade se dá não apenas pela constante apresentação do mesmo, mas especialmente pelo oferecimento do abjeto na medida em que ele estipula os limites da norma e os efeitos de sua extrapolação.

Podemos dizer que a produção de um Shrek tão horrendo possa funcionar, nesses termos, como essa figura abjeta (fora dos padrões de normalidade) que demarca os limites e o “fora da norma” para fixar novamente, mas, principalmente, por essa estratégia, aquilo que é hegemonicamente considerado belo, bom e desejável. Tal modo de apresentá-lo também pode funcionar como mecanismo de fixação daquelas condições e características consideradas normais. Shrek assim personifica o não belo, o não bom e o não desejável e fixa o que é determinante para que algo seja classificado, inversamente, como belo, bom e desejável.

Quanto a esse Shrek em posição abjeta, poderíamos seguir ainda por algumas páginas descrevendo e citando momentos em que os filmes reiteram essa especificidade monstruosa e anormal dos ogros. Mas acreditamos que as passagens citadas já dão ideia dessa caracterização nos filmes, dessa reiteração da anormalidade/monstruosidade dos ogros, e assim, de Shrek e Fiona.

A despeito dessa alusão recorrente na série, de Shrek como um ogro terrível, há, todavia, indícios de que Shrek agrada o espectador.

No caso do levantamento de dados que fizemos, seus filmes estão listados como preferência daquelas crianças. Os idealizadores/produtores afirmam veementemente: “Que criança não gosta de Shrek? Você não vai achar nenhuma criança que diga que não gosta” (Holofote no Shrek, **Shrek para Sempre**, 2010).

Tivemos a curiosidade de conhecer os comentários que diferentes pessoas fizeram aos filmes de Shrek. Há inúmeros comentários encontrados no *site* do “Interfilmes”⁸⁶. Qualquer pessoa pode inserir seus comentários pontuando os filmes em: péssimo, ruim regular, bom ou ótimo. Há comentários simples ou mais elaborados. Os participantes podem se identificar como quiserem, e inserirem ou não suas idades. O relevante aqui é que se pode acompanhar uma diversidade de reações e avaliações que são feitas voluntariamente a qualquer dos quatro filmes, a qualquer tempo.

⁸⁶Disponível em: <<http://interfilmes.com>>. Acesso em: 8 out. 2011. Os recortes são fiéis aos originais e não sofreram intervenções desta pesquisadora. (O “Interfilmes”, *site* disponibilizado na internet, é um catálogo de filmes *on-line* onde se podem encontrar informações sobre lançamentos, filmes em cartaz, pré-estreia, filmes raros, podendo-se acessar informações como: sinopses, dados técnicos, elenco, imagens, trilha sonora, *trailers*, fotos, comentários dos internautas. Pode-se pesquisar sobre filmes a partir de suas classificações, filmes nacionais, listagens por ano ou por gênero. O *site* ainda disponibiliza uma variedade de *links* para compra de filmes, de produtos relacionados aos filmes e outros *sites* de compra e busca [já citado anteriormente em nota de rodapé]).

Encontramos críticas e baixas pontuações, mas em geral a simpatia do público é grande. Para ilustrar essa aceitação, copiamos alguns trechos de comentários de 2006 a 2011 de pessoas que se identificaram com idades entre 8 anos e 35 anos, crianças, adolescentes, mães e até avós concordam no gosto pelos filmes de Shrek:

A genialidade do primeiro ao criar um novo conto de fadas (talvez o único moderno), foi ofuscado pelos soberbos efeitos visuais do 2, que tinha no cinismo negro em relação às relações familiares, seu ponto alto. Mas o 3... Colocar uma figura insignificante como um sapo (óbvio: o Iraque) como nascedouro da situação de conflito de liderança ajudou a alevantar as conexões com a atualidade. Certamente um filme que entrará para história como a maior caricatura política por computador de nosso tempo. Um must-see. (Por: Fábio (idade não informada) 26/10/2006).

Em minha opinião poderiam lançar Shrek 1,2,3,4,5,... Shrek fez um grande SUCESSO! (Por: Lucas Brasil (idade não informada) 22/4/2006).

Adoro o Shrek e a Fiona a uma o Shrek e a cara do meu companheiro e a maneira de ser... Fiona sou eu. Por isso adoramos Shrek, somos tal e qual como eles. (Por: Bruna do Porto (idade não informada) 28/4/2007).

Eu adorei e minha neta de 2 anos mais ainda ela vê o filme todos os dias, nota mil, ótimo filme meus parabéns a todos vocês, alias minha neta ama vocês, valeu a todo o elenco do filme. (Por: Agatha Cristine Martins (idade não informada) 18/12/2007).

Foi muito legal a aventura deste desenho animado. (Por: Henrique (11 anos) 4/11/2009).

Já assisti umas 500 vezes os filmes do shrek! E não me canso... São engraçados, inteligentes e serve como diversão para crianças e adultos, sem contar a trilha sonora que é um show a parte! Adorei! Muito bom mesmo, do primeiro ao último! (Por: Luana (23 anos) 11/7/2010).

Achei o filme o máximo! Tão bom quanto os anteriores, em 3D foi melhor ainda. Muito engraçado, dei risadas toda hora. Adorei a história, uma combinação de animação aventura e comédia. Podem assistir não vão se arrepender! (Por: Daniel (11 anos) 2/8/2010).

Não gostei achei a história fraca o shrek 1 e 2 tinha mais coisas um burro mais divertido mais engraçado um gato mais emotivado mais ativo não um mole e gordo gostaria de ver uma história mais emocionante igual ou melhor que o 1 e o 2 faça de novo o shrek com os personagens mais ativos. Amei a fiona e o shrek é um casal muito estranho, mas muito bonito também de se ver juntos. (Por: Samira Novaes (8 anos) 3/8/2010).

Gostaria de rever todos os especiais do filme. (Por: Joao Pedro (14 anos) 16/10/2010).

Shrek é o modelo de filme de animação que mudou o rumo de muitas fábulas comuns, pois o monstro mais feio e nojento virou o mocinho e o príncipe encantado, o grande vilão. Para mim Shrek é eterno e o melhor conto de fadas que existiu até hoje, pois incentiva as crianças a não ter preconceitos e que todos podem ser felizes independente de suas diferenças. Esse último filme achei um pouco mais fraco que os outros, mas mesmo assim é engraçado e emocionante e fechou com "Chave de Ouro". (Por: C.S. Prates (19 anos) 2/4/2011).

Minhas filhas tem esse DVD e gostam muito! Já até assisti com elas e adorei! O filme é bom demais da conta! (Por: Mama Z (35 anos) 8/4/2011).

O que leva as pessoas a declararem tal simpatia voluntariamente?; a assistirem aos filmes inúmeras vezes?; a querer mais e mais filmes de continuação? ou mesmo a se identificarem com as personagens?

Essas questões remetidas a esses comentários não são as questões do nosso trabalho. Mas tais comentários expõem um contraponto entre a monstruosidade da figura de um ogro, que vimos descrevendo neste item, e a aceitação dele por parte das pessoas. Assim, incluímos tais comentários aqui porque entendemos que eles servem de preparo às explicitações da próxima fase de nosso relatório.

Podem ser vistos assim, à medida que evidenciam a boa recepção que muitos tiveram em relação ao ogro Shrek. Portanto, eles dialogam com a nossa investigação e apresentam uma outra face de um Shrek múltiplo: um Shrek que agrada.

Logo nos perguntamos: O que faz, então, um indesejável e terrível ogro se tornar aceito e cair no gosto de adultos e crianças? O que confere essa anuência a uma história em que a princesa vira ogra, casa-se com um ogro e “vivem feios para sempre”?

Adiante quisemos descrever como o ogro vai se tornando aceitável nos filmes da série.

5.2 SHREK, UM OGRO NÃO TÃO OGRO

Neste item, demonstramos como, e por meio de que estratégias, outra imagem de Shrek é construída (e aquela anormal desconstruída em vários de seus aspectos), apesar das reiterações da anormalidade/monstruosidade dos ogros, e assim de Shrek (e, de certa maneira de e Fiona), presentes em todos os filmes.

Primeiramente, Shrek não é apresentado como bobo pelos filmes. Não é “facilmente comandado”, ou “passado para trás”. Não é aquele fácil de ser enganado, como são os ogros. Em toda a trama, o único momento em que ele é enganado se dá no acordo com Rumpelstiltskin. Quando Shrek dá um dia de sua infância por um dia de ogro, não imagina que Rumpelstiltskin pudesse se aproveitar dessa situação, tirando dele o dia em que ele nasceu.

Em **Shrek Terceiro** (2007) há uma demonstração da agilidade mental atribuída a Shrek e da qual ele utiliza para conseguir que Arthur seja solto. Ele, estrategicamente,

conta a verdade por inteiro a Arthur, de que ele mesmo é que seria o primeiro na sucessão do trono de Tão Tão Distante, para que Encantado, deixe de considerar Arthur como uma ameaça liberando-o. Nessa cena, apenas o Gato de Botas (no corpo do Burro), percebe a astúcia de Shrek.

Excerto de Shrek Terceiro (2007):

[Shrek adentrara o camarim de Encantado para tirar satisfações com ele e saber do paradeiro de Fiona. Encantado aciona um dispositivo em que chama seus soldados. Estes chegam ao camarim já fazendo reféns a Arthur, Gato de Botas e o Burro].

Encantado: Deixa eu adivinhar: Arthur.

Arthur: É Arthie, na verdade.

Encantado: Esse garoto é que vai ser o novo rei de Tão Tão Distante? Há, há, há. Tão patético! Agora fica quieto para eu não fazer sujeira. *[Dizendo isso, Encantado está com a faca no pescoço de Arthur para matá-lo].*

Shrek: Encantado, pára. Eu tô aqui agora. Já tem quem você quer. Ele não tem nada a ver.

Arthur: Então tem a vê com quem? Eu é que vou ser rei, não é?

Shrek: Na verdade, você não é o primeiro na linha de sucessão, tá bom? Sou eu!

Arthur: Mas você disse que o próprio rei chamou por mim!

Shrek: Não foi bem assim.

Arthur: O que está querendo dizer?

Shrek: Olha, eu disse o que eu tinha que dizer ta legal?!. Eu não servia pra esse lance. Eu só precisava de um otário pra me substituir e você caiu como uma luva! Então vai embora!!

Arthur: Me enrolou o tempo todo!

Shrek: Você aprende rápido heim, garoto! Talvez não seja tão “mané” quanto eu pensava. *[Arthur se mostra desolado. Burro dá reações de que vai interferir. Gato de Botas o impede].*

Arthur: Olha, por um instante eu achei que você...

Encantado: O que? Que ele gostasse de você? Ele é um ogro! Você esperava o que? *[Arthur se solta dos soldados, empurra a porta e vai embora arrasado].*

Encantado: É você leva o maior jeito com crianças, Shrek. *[Encantado ri e os soldados levam Shrek, Burro e o Gato de Botas presos].*

Outro momento característico da astúcia de Shrek, no modo como ele vai sendo apresentado, acontece no segundo filme. É também um momento bem-humorado do filme. Shrek está tentando falar com a Fada Madrinha, mas ela não quer receber ninguém, então Shrek, percebendo que não seria recebido faz-se passar como representante do sindicato, como se pode ler a seguir:

Excerto de Shrek 2 (2004):

[Shrek Gato de Botas e o Burro estão no escritório/fábrica da Fada Madrinha. Há um funcionário/atendente em uma mesa fazendo a recepção].

Shrek: Oi gostaria de falar com...

Recepcionista: A Fada Madrinha. Eu sinto muito, mas ela não está.

Fada Madrinha: *[por uma espécie de comunicador interno]* Jerônimo me traz um café com bauru. Agora!

Recepcionista: *[Pelo comunicador interno]* Sim, Fada Madrinha, imediatamente. *[Virando-se para Shrek:]* Olha ela não está atendendo os clientes hoje. Ok?

Shrek: Tá tudo bem amigão. Somos do Sindicato.

Recepcionista: Do Sindicato?

Shrek: É. Agente representa os trabalhadores da indústria de magia, tanto branca quanto negra.

Recepcionista: Ah, sim, claro!

Shrek: Por acaso você se sente menosprezado ou oprimido?

Recepcionista: *[Virando para o outro lado o comunicador interno]* Hum, um pouco. Nem temos plano dentário.

Shrek: *[Para o Burro:]* Eles não tem plano dentário. Ok. Vamos dar uma olhadinha por aí. *[Já adentrando o escritório/fábrica. Novamente se dirige ao recepcionista:]* Ah, a propósito. Acho que seria melhor se a Fada Madrinha não soubesse que estamos aqui. Cê entende, não é? Heim? Heim?

Recepcionista: É claro! Podem entrar!

Tratando o recepcionista como amigão, um parceiro trabalhador, não se importando com o fato de que ele não pudesse ser recebido pela Fada Madrinha, Shrek simula ser de um sindicato, investigando insatisfações dos funcionários. Isso lhe dá livre acesso ao interior do escritório/fábrica e ele vai direto ao local em que a Fada Madrinha está preparando uma poção.

Na sequência, sendo escorraçado pela Fada Madrinha, Shrek captura um funcionário-elfo⁸⁷, encapuzado, que carrega materiais em um carrinho. Shrek se veste com as roupas dele para passar por um funcionário-elfo e conseguir chegar ao local onde estão guardadas as poções da Fada Madrinha.

Dessa maneira há diversas situações que comprovam que Shrek não é desprovido de inteligência, ou possua capacidade mental reduzida.

Shrek demonstra-se (ou é demonstrado na série), de certa forma, autônomo, dono de ideias próprias. Responsável por suas decisões. Ele é que resolve ir atrás do Lorde Farquaad no primeiro filme para conseguir seu pântano de volta. No segundo filme, Shrek não se dobra as agressões do rei Harold. Diz-lhe coisas que acredita ainda que não sejam agradáveis (insinua, por exemplo, que seu amor de pai não é tão grande assim, já que deixaram Fiona a vida toda presa em um castelo, vigiada por um dragão). Também é Shrek que resolve ir atrás da Fada Madrinha e age de forma a conseguir entrar no escritório/fábrica e pegar a poção. Ele ainda planeja a criação do biscoito gigante para ser usado para entrar no castelo no baile real. No terceiro filme é ele quem pergunta ao rei, no leito de morte, se haveria mais alguém herdeiro do trono e quando o nome de Arthur é revelado, vai atrás dele.

⁸⁷O livro de Cole (2004) **Shrek: curiosidades dobre o filme e os personagens** (Da DreamWorks L.L.C.) esclarece que os funcionários encapuzados são elfos (seres mitológicos) que usam aquelas roupas como proteção por causa dos materiais com que eles têm de lidar todos os dias no escritório/fábrica da Fada Madrinha. O filme (**Shrek 2**, 2004) não especifica quem são aqueles seres.

Assim, mesmo que em alguns momentos Shrek ceda a outras opiniões, ele não deixa de argumentar, de defender as suas ideias. Aliás, o fato de Shrek ceder em algumas situações também lhe confere certa “esperteza” nas situações. Se não, ao menos retira dele o que seria característico de um ogro: agir impetuosamente de determinada forma, sem examinar os prós e os contras das diferentes situações.

Guiado por um modo próprio de agir, o ogro apresentado pelos filmes, não segue etiquetas ou protocolos. Quando chega ao castelo em que Fiona está presa no alto de uma torre (**Shrek**, 2001), esperando por seu príncipe encantado e pelo beijo do amor verdadeiro (Fiona chega a posicionar os lábios à espera do beijo que a salvaria), Shrek a sacode com força. Sem delicadeza (e aí ele se mostra ogro), sem romantismo, ou cuidado em acordá-la suavemente. Suas ações mostram sua tendência em agir como um ogro, ou seja, com certa grosseria. Por outro lado, demonstram a sua não preocupação com formalidades. Destaca-se que os próprios comentários das personagens nos filmes sugerem que tal grosseria e falta de delicadeza nas ações são próprias dos ogros.

Shrek não queria ir ao reino de Tão Tão Distante conhecer os pais de Fiona (**Shrek 2**, 2004). O que ele podia esperar dessa visita, quando os mensageiros de tal convite eram “mauricinhos de saia”, e quando o teor do convite mencionava a realização de um baile real em homenagem ao casamento da princesa Fiona com seu príncipe encantado? Cumprir a regra de conhecer os pais da noiva – já sua mulher – não lhe importava.

Esse é também o caso do jantar no castelo de Tão Tão Distante. O jantar fora preparado para ser uma celebração em família. Rei Harold, Rainha Líllian, a Princesa Fiona e seu marido (**Shrek 2**, 2004). Shrek toma – e elogia – a água em que deveria lavar as mãos. Ele até tenta tecer elogios à Rainha Líllian, ser agradável, contar com “floreios” sobre o lugar onde ele mora com a Fiona. Mas ao perceber que o rei se desagrada dele, não mede suas palavras ou atitudes em uma briga que se passa em meio a muitas agressões.

Assim, situações como essas (e há muitas outras) têm sentido ambíguo, e ao mesmo tempo confere certa multiplicidade de modos de subjetivação à personagem. Tais modos pelos quais ele é construído dentro das tramas, por um lado, podem remeter à condição de ogro de Shrek, mas também revelar como ele age segundo suas ideias e vontades, conferindo-lhe a capacidade de avaliar e decidir por si mesmo diante de situações diversas (ainda que não seja a personagem que avalie e decida nada, mas seus produtores/idealizadores). Quando cede a outras opiniões (Fiona consegue, por exemplo,

que Shrek vá conhecer seus pais (**Shrek 2**, 2004), ele sinaliza essa capacidade de abdicar de suas ideias, por causa de Fiona. Isso o faz menos ogro, ou menos “ogresco”.

Segundo Foucault (2004a), são as ações (discursivas ou não discursivas) do sujeito que produzem a experiência de si e constituem sua subjetividade. São ações segundo as quais o sujeito se reconhece, se modifica, se transforma.

Assim queremos pensar esse Shrek (ainda que ele não seja um sujeito, mas uma personagem fictícia) reconhecendo-se, modificando-se e transformando-se a si mesmo. Observa-se que as ações de Shrek oscilam entre seu ser ogro e seu ser não tão ogro. Shrek vai agindo sobre si mesmo.

Cedendo ele se transforma, se modifica, converte sua condição de ogro. Aos poucos Shrek vai se tornando um pouco menos ogro. Shrek vai se tornando mais “normal”.

Isso também acontece com a sua aparência. Primeiro, usaremos como exemplo a transformação radical de Shrek.

Shrek, no segundo filme (**Shrek 2**, 2004), decide ir atrás de uma poção que possa fazê-lo mais belo, para se tornar digno de ser o esposo da princesa Fiona. Todo o desgosto da chegada a Tão Tão Distante, as discussões com Fiona, e mesmo as coisas que a Fada Madrinha lhe dissera, fizeram-no rever sua aparência. Fica claro no filme que Shrek tem prazer em sua aparência de ogro. Que ele gosta de ser ogro.

Ele decide abdicar de sua aparência de ogro para agradar e fazer a Fiona feliz. O seu amigo Burro ainda pergunta-lhe se deseja mesmo fazer isso: *Shrek, se você beber isso, não tem volta. [...] E não vai mais chafurdar na lama? E não vai mais coçar o traseiro? Mas você ama ser um ogro!?! (Shrek 2, 2004)*. Shrek suspira, diz que ama mais a Fiona e bebe a poção.

Há uma associação insinuada aqui pela fala de Burro de que se tornando belo, Shrek não poderia mais chafurdar na lama ou coçar o traseiro, coisas que ele tem prazer em fazer. Remete à ideia de que somente como ogro ele podia fazer tais coisas nojentas e não formais.

A beleza não pode, nesse caso, ser acompanhada de sujeira e atitudes sem etiqueta, como coçar o traseiro. Somente sendo ogro ele poderia gozar de tais prazeres. Mas Shrek não titubeia.

Assim ficam “divinamente belos” Shrek, o Burro, que também tomara a poção, e Fiona que também foi atingida pelo efeito do líquido mágico. O rótulo do vidrinho prometia: *Poção felizes para sempre. Potência máxima. Para você e seu amor verdadeiro.*

Se um dos dois beber dessa poção a paixão será genuína. Felicidade, amor e beleza divina (Shrek 2, 2004).

Outra associação é sugerida aqui: a de que felicidade, amor e beleza caminham juntas. Sem beleza, é sinônimo de sem felicidade. Sem beleza, é o mesmo que sem amor. Sem amor é igual a sem felicidade. Nesse caso, beleza seria, então, o dispositivo que concede amor e felicidade.

Com essa sugestão, vemos a transformação radical de Shrek, e também do Burro, sendo apresentada. A Ilustração 13 mostra a imagem da primeira aparição deles no filme. Eles estão caminhando pela rua, ainda receosos de suas aparências.



Ilustração 13- Shrek e Burro (Alazão): “bonitões e *sexy*”.
Shrek 2. DreamWorks Animation SKG. 2004. Todos os direitos reservados.

Também podemos fazer a associação dessa beleza exterior com a sexualidade: na medida em que a beleza concede amor e felicidade, assim o é, porque permite ao ogro ser desejável sexualmente. O contato sexual, ou ao menos o enamoramento, passa a ser uma possibilidade ofertada a Shrek por garotos e garotas. Sua aparência “divina” agora atrai olhares masculinos e femininos. Ele torna-se atraente, *sexy*, como define o Burro, agora Alazão. Shrek torna-se desejável por sua aparência bela, máscula e *sexy* (Ilustração 14).

Com essa transformação de aparência, Shrek passa a ter sua feiura amenizada. O horror da imagem do ogro é abrandado, e com isso trazido para mais próximo do normal.

O Shrek de “beleza divina” é aceito pelos populares de Tão Tão Distante. Shrek se impressiona com as reações. Chega mesmo a curti-las.



Ilustração 14 – Imagens de Reações a Shrek transformado.
Shrek 2. DreamWorks Animation SKG. 2004. Todos os direitos reservados.

Três rapazes que aparecem primeiramente sisudos e concentrados em seus afazeres mudam completamente sua postura ao verem Shrek acenando para eles. Eles imediatamente se voltam para Shrek acenando também, com sorrisos (segunda imagem da Ilustração 14).



Ilustração 15 – Garotas disputam Shrek.
Shrek 2. DreamWorks Animation SKG. 2004. Todos os direitos reservados.

Três mulheres na rua também ficam eufóricas quando vêem um aceno de Shrek para elas e passam a conversarem entre si empolgadas (terceira e quarta imagem da Ilustração 14).

As primeiras garotas a estarem disponíveis sexualmente para Shrek estão no chalé assim que ele acorda. Elas disputam a atenção e o enamoramento dele. Agradam-lhe, oferecem-lhe massagens. Trazem água para ele se lavar (são as três garotas da primeira imagem da Ilustração 14, e que aparecem novamente na Ilustração 15).

Homens e mulheres estão disponíveis para Shrek. No entanto, isso só se dá após a transformação dele. Ele só é atraente e *sexy* porque está com uma aparência “divina”. Assim vemos a associação ou condicionamento da sexualidade (heterossexual ou homossexual) à beleza – e à “beleza divina”.

Destacamos que o Shrek não ogro não é outra coisa que não um humano. Que a feiura transformada, torna-se “divina”. Em outras palavras, a oposição ao Shrek ogro-demônio é um Shrek humano-divino. Opõem-se feiura e beleza (e para exagerar: feiura extrema à beleza divina). Opõem-se ogro e humano, demônio e divindade. É assim que a série começa a caracterizar fortemente um ideal, um modelo, de humanidade: homem belo, divino e bom.

Contudo, o filme (**Shrek 2**, 2004) não conclui a trama, não entrega o “*happy end*” às personagens divinamente belas. Podendo permanecer o que eram antes. Ou seja, Shrek dá a Fiona a oportunidade de escolher se quer ficar daquele jeito. Ela decide voltar a ser ogra e resolve isso dizendo *Eu quero o que qualquer princesa quer: viver feliz para sempre... com o ogro com quem casei*.

Essa escolha por permanecerem ogros, e que traduz a decisão de permanecerem o que são – ser o que se é –, é uma estratégia de endereçamento⁸⁸ do filme que aproxima as personagens de uma condição mais normalizada (e por consequência humanizada), à medida que produz eco à máxima social de que “devemos ser nós mesmos” e não outra coisa que não somos.

Um Shrek mais normal é produzido não somente pela transformação literal dele em humano, e belo, mas também pela decisão de permanecerem o que são.

O rei Harold parece ser uma personagem oposta nesse sentido. Ele era um sapo e buscou o seu “feliz para sempre” por meio da transformação de sua aparência – tornando-se um humano. Não buscou ser ele mesmo. Seu fim o fez tornar à condição de sapo.

⁸⁸Endereçamento no sentido utilizado por Ellsworth, 2001. Sinalizamos que, ao utilizarmos essa expressão estamos nos referindo a essa noção desenvolvida pela autora, já explicitada anteriormente.

Voltemos à Shrek, em sua condição (ou aparência) de ogro restabelecida. Mesmo não permanecendo com a “beleza divina”, o ogro Shrek é estilizado para que sua imagem também cause a impressão de mansidão, docilidade, amorosidade – um ogro capaz de sentimentos, capaz de amar –, em exatas oposições ao Shrek ogro violento, grosseiro, débil e mau, sem sentimentos ou incapaz de amor.

Assim, a imagem do ogro é elaborada pelos idealizadores/produtores com tonalidades de cor consideradas mais agradáveis e com traços mais arredondados, características atenuantes da imagem do ogro (os traços mais quadrados, com mais cantos e as cores mais escuras são utilizadas para caracterizar as personagens más, conforme Maia T., 2008).

A feiura do ogro e o pavor de sua aparência são amenizados para conferir à personagem de Shrek uma aparência, não só boa, amorosa, agradável, mas também uma imagem mais normalizada. A aparência de feiura amenizada é, portanto, uma das estratégias de normalização de Shrek utilizadas no modo de fabricação da personagem Shrek na série.

A Ilustração 16 mostra uma imagem, dentre as muitas presentes na série, que poderia representar tal amenização de feiura, com notas de docilidade, amabilidade e compaixão.



Ilustração 16 – Shrek sorrindo.

Shrek 2. DreamWorks Animation SKG. 2004. Todos os direitos reservados.

Aquele ogro que distribuía plaquetas para afugentar as pessoas, aquele ogro que gritava para assustar as companhias indesejadas, aquele ogro que preferia viver sozinho no pântano vai sendo substituído por um ogro agora mais humano – porque afável, dócil,

amável. Em oposição ao seu isolamento/solidão, ele agora é também um ogro que convive, e com quem se pode conviver.

Aqui abrimos um parêntese. Ao afirmarmos que Shrek vai se mostrando, quer seja, vai sendo mostrado, mais humano, estamos nos referindo a ideia de humanização que vai sendo construída nos filmes e à qual Shrek vai se adequando e ao mesmo tempo personificando. Não é mais, portanto, um tornar-se humano do ponto de vista literal como acontece no segundo filme da série, conforme comentamos.

Voltando ao Shrek capaz de conviver com outros, vemos que Shrek não só vai se tornando alguém com quem se possa conviver, mas alguém que aprende a conviver com outros. Convive com o Burro, por exemplo. Shrek não suporta facilmente a tagarelice do Burro, não suporta sua intromissão em seus assuntos pessoais, mas vai deixando isso de lado para simplesmente conviver com ele ao longo dos quatro filmes da série.

Quando o Burro, logo após ter conhecido Shrek, pede para ficar com ele: *Posso ficar com você?* (**Shrek**, 2001), Shrek só permite que isso aconteça por uma noite. Ainda assim, o Burro deveria ficar do lado de fora, enquanto Shrek estava ao abrigo de sua casa. Esse é o mesmo Shrek que em **Shrek para Sempre** (2010), o quarto filme da série, luta para salvar o Burro, o Gato, para lhes devolver suas vidas. A cumplicidade vai se tornando uma constante entre Shrek e o Burro, e também entre Shrek e o Gato de Botas.

De outro lado esse Shrek também é alguém com quem se pode conviver. É possível o convívio com Shrek porque ele não vai comer/devorar seus amigos, como fazem os ogros, ou como fazia seu pai. Shrek não vai estuprar a Fiona (ou os garotos e garotas que estavam disponíveis a ele) como é esperado dos ogros. Ele não vai usar de maldade, ou de atitudes demoníacas, para com ninguém. Nem mesmo a personagem de Shrek julga que devesse agir assim, ainda que fosse capaz:

Excerto de Shrek (2001):

[Shrek e o Burro saem em busca da princesa Fiona e vão conversando pelo caminho. O Burro está inconformado com o modo como Shrek escolheu resolver as coisas].

Burro: Ok, deixa eu entender bem. Você vai lutar com um dragão e salvar uma princesa só pro Farquaad te devolver o pântano, que você só não tem, porque ele encheu de gente esquisita. É isso mesmo?

Shrek: Sabe, acho que tem um bom motivo pros burros não falarem.

Burro: Ah, eu não entendo Shrek. Por quê que você não deu uma de monstro neles? Sabe, estrangular, prender no castelo, moer os ossos e pôr no pão. Sabe? Serviço completo!?

Shrek: Ôhoh, Entendi. Talvez eu devesse ter decapitado toda a vila, pendurado as cabeças, pegado uma faca, cortado a barriga e bebido seus fluidos. O que é que você acha disso?

Burro: Ah... Não acho legal não.

Shrek: Pra sua informação há mais do que se imagina nos ogros.

Shrek é um ogro civilizado. Ele age como quem convive em coletividade. Mesmo que seu pai tivesse sido um ogro tão mau a ponto de prepará-lo para comer, Shrek não é um ogro que age da mesma forma.

Ele é um ogro bem mais próximo do considerado normal. Prefere ir a uma missão para ter seu pântano de volta do que “dar uma de monstro”, estrangular e decapitar toda a Duloc.

Segundo Shrek, *há mais do que se imagina nos ogros* (Shrek, 2001). Esse “mais” parece referir-se especialmente aos sentimentos, à capacidade de amar, de ser sensível, de se importar com os outros.

Ao contrário dos ogros, Shrek tem sentimentos. É por isso, também, que vamos afirmando o quanto Shrek vai sendo construído como não ogro.

Ele fica desolado quando descobre que o rei Harold encomendou sua morte (Shrek 2, 2004); fica decepcionado quando acredita que Fiona estava falando dele ao dizer *Quem poderia amar um monstro tão nojento e feio* (Shrek 2001).

Ele admite para Arthur que também sente medo e que sabe o quanto é difícil não se sentir preparado para algo (Shrek Terceiro, 2007), e ainda fica arrasado quando percebe que perdeu sua família (Shrek para Sempre, 2010).

Também se alegra, ri, se irrita, se incomoda, apaixonou-se e ama. Todas essas estratégias o aproximam dos espectadores em um endereçamento que veicula a normalização e a humanização de Shrek.

Shrek é capaz, por exemplo, de chorar (Shrek para Sempre, 2010). Um comportamento considerado inferior porque associado às mulheres: as mulheres choram por tudo, os homens não podem chorar.

Conforme as regras socialmente estabelecidas considera-se inapropriado que um homem chore (VILLOTA, 2006).

O choro remete à fraqueza e esta não combina com os machos, que devem ser viris, fortes, másculos, destemidos, imponentes.

Se o choro não combina com os machos, que dirá com um ogro, que é toda força, maldade e grosseria.

Mas Shrek chora (Ilustração 17):



Ilustração 17 – Shrek chorando.

Shrek para Sempre. DreamWorks Animation SKG. 2010. Todos os direitos reservados.

Assim a multiplicidade de modos de ser por meio da qual a figura de Shrek é construída permite que toda a virilidade, força e imponência de Shrek se combinem a um Shrek que também se prostra e chora.

Shrek chora porque tem sentimentos. Ele chora porque não é um monstro. Ele chora porque não é como um ogro. Shrek chora porque está se tornando mais “normal”, (na medida em que vai se mostrando mais próximo de uma pessoa considerada normal, porque sensível, porque capaz de se emocionar fortemente, e de chorar amargamente). É, portanto, um Shrek mais humano.

Shrek está deixando de se constituir (ou de ser constituído pelos produtores e idealizadores da personagem) como exceção, como anormal. Suas atitudes não estão correspondendo àquelas das pequenas irregularidades ou das ínfimas discrepâncias (FOUCAULT, 2002b).

Shrek está pensando e agindo, à revelia da norma (porque machos não choram), para se constituir conforme a norma (já que demonstrando seus sentimentos produz-se menos anormal). Ou seja, ao romper a norma de que machos não choram (ou de que homens não choram), Shrek não é caracterizado como anormal. Pelo contrário, tal estratégia de endereçamento, produz justamente o inverso: Shrek é normal como qualquer outro macho, como qualquer outro homem, que acaba chorando em um momento de perda. Chorar é uma característica humana, que como expressão de sentimentos, traduz e/ou extravasa uma grande tristeza.

Desse modo, entendemos que a norma “[...] não tem por função excluir, rejeitar. Ao contrário, ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo” (FOUCAULT, 2002b, p. 62).

É assim que a apresentação da personagem dentro da série é a de um Shrek que vai se subjetivando, ora ignorando a norma (vivendo sozinho, em um pântano, assustando as pessoas, desconsiderando as etiquetas e formalidades, não ligando para o que os outros pensam dele), ora encaixando-se à norma, pela aparência, pela sexualidade, pela amabilidade, docilidade, pela convivência com os amigos, com Fiona e seus familiares, pela expressão de seus sentimentos, por optar em não decapitar e estrangular todos à sua frente, por sentir medo, e por ser diferente do seu pai ogro.

Estamos, portanto, pensando e falando dessa transformação do ogro Shrek em um Shrek menos ogro – em outro sentido, humano –, como uma forma por meio da qual a personagem vai se constituindo de outro modo – por meio das mesmas normas que regulam a sociedade e definem os modos pelos quais nos constituímos.

O poder positivo da norma que o subjetiva produz um Shrek muito mais normalizado do que anormal, e cada vez mais humanizado.

A seguir vamos discorrer mais sobre esse Shrek normalizado, e conseqüentemente humanizado de que estamos falando.

5.3 O SHREK NORMAL

Este item tem como objetivo descrever o modo como Shrek vai se tornando humanizado especialmente pelas relações que estabelece, e normalizado pelo modo como se constitui a partir da norma.

Voltemos a uma cena do primeiro filme da série. Na continuação da conversa que se passa entre Shrek e o Burro (continuação também do último excerto que citamos, do primeiro filme) acompanhamos a seguinte exposição de Shrek:

Excerto de Shrek (2001):

[Conversa entre Shrek e o Burro:]

Shrek: Pra sua informação há mais do que se imagina nos ogros.

Burro: Exemplo?

Shrek: Exemplo? Ok... Hã... Nós somos como cebolas!

Burro: Hum. Fedem?

Shrek: Sim. Não! *[Como se o Burro tivesse entendido, mas logo repensando o que ele dissera].*

Burro: Fazem você chorar?

Shrek: Não!

Burro: Oh, deixam eles no sol, eles ficam marrons e soltam aqueles cabelinhos?
Shrek: Não! Camadas! As cebolas têm camadas. Os ogros têm camadas. A cebola tem camadas. Entendeu? Nós dois temos camadas. Ahgh... [*Shrek já está irritado com o Burro*].

Burro: Ah... Vocês dois têm camadas, Ahh!... Sabe, nem todo mundo gosta de cebola... Bolo!! Todo mundo gosta de bolo e tem camadas.

Shrek: Eu não ligo!... pro que todo mundo gosta. Ogres não são como bolos!

Burro: Sabe uma coisa de que todo mundo gosta? Pavê!! Já conheceu alguma pessoa que você dissesse: vamos comer pavê e ela dissesse: “Céus eu não gosto de pavê”.

Shrek: Não!!! Sua besta ambulante de irritação constante! Os ogros não são como a cebola. Fim da história. Bye, bye, tchauzinho. [*Shrek desiste de explicar ao Burro a comparação que fez entre ogros e cebolas*].

Ao produzirem a personagem Shrek os idealizadores/produtores cuidaram em lapidar as muitas faces, ou multiplicidades e oscilações desse Shrek humanizado.

Shrek tem algo de autêntico em si mesmo. Ele não liga para o que os outros pensam dele: *Eu não ligo!... pro que todo mundo gosta. Os ogros não são como bolos!* Este é o Shrek que não deseja agradar aos outros, como um bolo agrada. É o Shrek que não se importa com a opinião dos outros, que se auto afirma, que é o que é e pronto.

É o Shrek fora da norma, que não a pratica. E principalmente, porque não a pratica em função das opiniões dos outros. É um fora da norma que o aproxima do espectador, e novamente o normaliza e humaniza. É por não se importar com a opinião dos outros que Shrek é autêntico em si mesmo. Ele se aceita, se ama e se impõe, tal como se espera dos humanos normais, ou de uma pessoa autêntica, segura, bem sucedida.

É outra face da ideia de humanidade que a série alimenta.

Logo que conheceu Shrek, Burro já destacara essa característica da personagem: *Sabe o que eu gosto em você, Shrek? Você tem aquele ar de que ‘não tô nem aí’ pro que os outros pensam de mim. Eu gosto disso, eu respeito isso Shrek. Você é legal!*

Minutos antes Shrek lhe dissera: *Não me admira que não tenha amigos!* referindo-se à tagarelice e cantorias insistentes do Burro. A isso o Burro também observa que só um “amigo de verdade” seria tão honesto e lhe falaria essas coisas.

O Burro assim destaca em Shrek justamente essa sua originalidade nos seus pensamentos, nas suas atitudes e nas coisas que fala. Chama a atenção para a despreocupação de Shrek com a opinião dos outros.

Essa atitude de Shrek, que pode ser interpretada como fora da norma, dialoga novamente com o discurso corrente de que devemos “ser quem somos”, ser autênticos consigo mesmos e não seguir a outros em suas opiniões e atitudes, como alguém que não pensa sobre si mesmo ao agir. Pelo contrário reafirma a autenticidade e a sabedoria de agir

apenas a partir de uma avaliação. Tal como se espera da humanidade civilizada e racional, é um agir e um pensar que reflete sobre si mesmo, que cuida de si mesmo, que se conduz conscientemente, e de modo reflexivo.

Essa característica de Shrek estabelece uma aceitação de sua personagem por parte daqueles que também pensam desta forma. É uma das formas de endereçar o filme a certo grupo de pessoas. Assim, Shrek dialoga não apenas com pessoas que deliberadamente preferem descumprir certas normas, apenas por serem desajustados socialmente, mas também com aqueles que as desconsideram por um exercício crítico de avaliação social e de si mesmo.

Mas merece destaque especial aqui a comparação de Shrek, de que *Os ogros são como cebolas!*⁸⁹; *As cebolas têm camadas. Os ogros têm camadas*. Shrek está falando de seus sentimentos. Está falando de seu interior. Shrek está personificando um modo de ser humano a medida que, com esta definição de si, ele reafirma a multiplicidade de modos pelos quais nos constituímos e nos subjetivamos como sujeitos.

Esse falar de si empreendido por Shrek (e que não verdade são ali colocadas pelos seus produtores/idealizadores e não pelo próprio Shrek que é de existência imaginária) nos remete à técnica da confissão estudada por Foucault (2001). Foucault destaca o quanto o falar de si constituiu o sujeito moderno especialmente no que tange a produção de uma dada sexualidade. Falar de si, noutras palavras, confessar-se, constitui o sujeito. As conseqüências advindas dessa técnica também objetivam certa produção do sujeito. Assim, quando destacamos a personagem de Shrek falando sobre si mesmo estamos a considerar tal dimensão da produção do próprio sujeito.

Também nós sujeitos humanos somos formados e agimos segundo inúmeras formas de subjetivação. Oscilamos entre o que aceitamos e deixamos de aceitar, entre o que pensamos, ou desconsideramos ao refletir, e o que decidimos ao agir. Somos conflituosos conosco mesmos, e contraditórios, melhor dizendo, múltiplos, como as múltiplas camadas da cebola.

A afirmação de Shrek de que “há mais do que se imagina nos ogros” (em desaprovação à ideia do Burro de que ele deveria ter “dado uma de monstro pra cima” do Lorde Farquaad e habitantes de Duloc) está buscando a explicitação de que embora ele seja aparentemente um ogro, ou ainda, exteriormente, um ogro, seu interior pode ser não ogro. Talvez por isso as camadas da cebola sirvam como ilustração a essa oposição fora – dentro.

⁸⁹Os textos de Silva, E. (2007) e Santos, Mirian (2009) também analisam, a partir de perspectivas diferentes, a comparação que Shrek faz entre ogros e cebolas.

Shrek aqui está colocando sua interioridade não ogra, sua capacidade de ter sentimentos. Shrek é capaz de sentimentos bons, é capaz de demonstrar compaixão, é capaz de não agir como ogro “dando uma de monstro”, degolando e bebendo os fluidos de todos a sua frente. A personagem é dada a característica de quem pensa sobre como age, e decide sobre sua ação não pelo instinto monstruoso de seu ser ogro.

Novamente podemos afirmar que, com isso, o ogro é menos ogro. Que o ogro Shrek é um pouco menos anormal/monstruoso nesse sentido. À medida que Shrek é menos ogro ele é, portanto, mais humano.

Shrek exemplifica uma separação entre o dentro e o fora. Uma separação em que o fora pode ser pavoroso e o dentro pode ser bom. Também se pode afirmar que, tal como exposto por Shrek, o fora pode ser considerado o “aparente” e o dentro como “verdadeiro”.

Com isso há um Shrek duplo cujas coexistências são o que ele aparenta e o que ele realmente é; a princípio são incoerentes, mas constituem um mesmo ser. O que fica para o espectador é que o Shrek ogro não é tão ogro, porque Shrek é bom e não vai degolar e devorar os outros apenas por ser um ogro.

O livro da DreamWorks (de autoria de COLE, 2004, p. 6), que explica a personagem de Shrek, assim afirma: “À primeira vista, Shrek pode parecer um ogro enorme, verde e assustador. [...] Mas as aparências enganam. Ele pode parecer assustador, mas, no fundo, é um ogro gentil, com um coração bem grandão”.

Mesmo os idealizadores/produtores de Shrek destacam essa dualidade dentro e fora de Shrek: “O essencial de Shrek é seu grande coração, que por fora age como um grande e aterrorizador ogro verde, mas você percebe que por dentro, há alguém com grande compaixão e um grande coração” (Holofote no Shrek, **Shrek para Sempre**, 2010).

Essa é uma forma singular pela qual Shrek sendo constituído na série. Mesmo esse Shrek duplo, por fora um, mas por dentro outro, participa do oferecimento de uma multiplicidade de modos de subjetivação nos filmes.

Ainda que as escolhas de Shrek sejam deliberações dos seus idealizadores/produtores o espectador, mergulhado nas narrativas, vê Shrek agindo e decidindo sobre si. Nesse sentido, pode se dizer que na constituição da subjetividade de Shrek encontra-se implicada a experiência de si mesmo. O modo como ele escolhe agir, o modo como se explica a si mesmo são partes desse se constituir. Agir e dizer-se são formas pelas quais o sujeito constitui a si mesmo (FOUCAULT, 2004a).

Entendemos que esses elementos apresentados do decorrer dos filmes deixam o espectador ciente de que a personagem Shrek, que é um ogro, é também um Shrek não ogro.

Mas Shrek ainda será capaz de ser mais do que não ogro; será capaz de ser humano, ao menos no modo como ajuda a formular e veicular uma dada ideia de humanização. Vamos adiante para entender em que sentido estamos dizendo isso.

Queremos sobressaltar que, o Shrek capaz de sentimentos, é passível de se apaixonar. O primeiro e o último filme da série trazem exemplos relevantes dessa capacidade da personagem (**Shrek**, 2001 e **Shrek para Sempre**, 2010).

Ao iniciar a série, Shrek não está à procura de amor; ele não está à procura de uma companheira ou companheiro, desconhece o desejo de ter um “amor verdadeiro”. Ele vai em busca de reconquistar seu pântano (**Shrek**, 2001). Salvar a princesa Fiona não é a sua finalidade. É apenas o meio para conseguir o que quer.

As primeiras atitudes da princesa Fiona são engraçadas para Shrek. Demonstram uma princesa à espera do seu salvador e amor verdadeiro em contraste com um ogro nada romântico, nenhum pouco delicado ou preocupado com as expectativas da princesa ou mesmo em lhe explicar porque ele está ali.

Excerto de Shrek (2001)

[Shrek está na torre mais alta do castelo em que Fiona está presa, onde fora atirado pelo Dragão-Fêmea. Fiona se ajeita enquanto Shrek ainda está de costas, confere o vestido, apanha um buquê de flores e deita-se como quem dorme. Shrek se aproxima de Fiona. Fiona posiciona os lábios para receber um beijo].

Shrek: Acorda! *[Sacudindo Fiona].*

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! Encontramos-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 nos vossos braços, pular pela janela e descer por uma corda até a vossa bela montaria! *[Shrek tenta abrir a maçaneta da porta que se quebra].*

Shrek: Teve muito tempo pra planejar isso não teve?

Fiona: A-hã... *[Shrek pega Fiona pela mão e sai correndo puxando-a violentamente, arrombando a porta].* Mas nós devemos viver este momento! Você poderia recitar um poema épico pra mim? Um cancionero? Um soneto? Uma estrofe! Qualquer coisa!

Shrek: Eu acho que não!

Fiona: Bom... Pelo menos posso saber qual é o nome do meu campeão?

Shrek: Áaah... Shrek.

Fiona: Só Shrek... Hum... *[Fiona oferece-lhe um lenço].* Rezo para que aceites este favor como prova de minha gratidão.

Shrek: Valeu! [*Shrek então usa o lenço para limpar a parte do rosto que está suja e o devolve a ela. Ouve-se o som do Dragão-Fêmea*].

Fiona: Você não matou o dragão?? [*inconformada e raivosa*].

Shrek: Tá na minha lista! Agora vamos!

Fiona: Mas não está certo! Você devia ter entrado com uma espada numa mão e na outra um estandarte! Foi o que todos os outros fizeram! [*a cena mostra esqueletos de cavaleiros*].

Shrek: É. Logo antes de ficarem torrados!!

Fiona: Isso não vem ao caso! Espera, pra onde vai? A saída é por lá!

Shrek: Bom eu quero tirar o meu da reta!

Fiona: Mas que tipo de cavaleiro você é? [*já muito brava*].

Shrek: Do tipo único!

Os primeiros momentos são de desentendimentos e duram durante todo o primeiro dia do percurso da viagem. À medida que prosseguem dirigindo-se para Duloc, a relação entre eles começa a ficar diferente. Fiona, ao amanhecer do segundo dia, prepara ovos para o desjejum de Shrek e Burro, depois prepara um petisco feito com teias de aranhas e mosquitos capturados habilmente por ela (segunda imagem da Ilustração 18).

Shrek começa a perceber em Fiona outras características que chamam a sua atenção: o primeiro desses momentos é quando Fiona arrotta amenizando a bronca que o Burro está dando em Shrek por ter arrotado na frente de uma princesa.

Com golpes de artes marciais, Fiona se defende sozinha de um grupo de homens ao comando de Monsieur Hood, que deseja livrá-la de Shrek (Monsieur Hood chama Shrek de “a besta verde”).

Fiona ainda come, e se delicia com os ratos de arbustos feitos no espeto, que shrek prepara para ela. Durante a caminhada (quarta imagem da Ilustração 18), Shrek enche um sapo fazendo um balão para Fiona. Ela responde enchendo uma cobra para ele (terceira imagem da Ilustração 18).

Shrek também busca fazer gentilezas como curvar uma árvore por sobre um pequeno riacho para que Fiona o atravessasse sem molhar os pés (primeira imagem da Ilustração 18).

Entre outras brincadeiras e olhares, tudo isso vai sendo mostrado ao som de uma música que incita o “clima de romance” (Ilustração 18).

Assim Shrek, que de início arrastara Fiona, salvara-a da Torre e do Dragão apenas com a intenção de levá-la até Lorde Farquaad, começa a prestar atenção nela, nos gostos e atitudes de Fiona que lhe agradam e passa a admirá-la, e a fazer-lhe gentilezas, mesmo ela não sendo exatamente como ele esperava, como diz ele.



Ilustração 18 – Imagens do “namoro” de Shrek e Fiona.
Shrek. Dream Works Animation SKG. 2001. Todos os direitos reservados.

Shrek vai se encantando com Fiona embora não admita facilmente. Burro, então, interfere atuando como um amigo cupido. A conversa assim se passa:

Excerto de Shrek (2001)

[Fiona e Shrek trocam olhares. Fiona ao perceber que o sol já vai se pôr ao final do segundo dia do trajeto a Duloc retira-se para dentro de um chalé].

Fiona: Boa noite *[Fiona diz docemente]*.

Shrek: Boa noite. *[Fiona gira-se elegantemente se exibindo, e entra para dentro do chalé].*

Burro: Hum... Agora eu saquei bem o que é que tá rolando aqui... *[insinuante]*.

Shrek: Ah... Do que você está falando? *[Shrek começa a se mostrar desconfortável]*.

Burro: Sabe de uma coisa? Eu sou bicho. Eu tenho instintos. Eu sei que vocês dois estão a fim um do outro, dá pra sentir.

Shrek: Ah, você está maluco. Eu só estou levando ela pro Farquaad.

Burro: Ah, qual é Shrek? Acorda e sinte os feromônios! Vai lá e fala pra ela como você se sente.

Shrek: Eu... Não há nada pra falar. Depois, mesmo que eu falasse pra ela, que... bom... você sabe... E não estou dizendo que sim, porque não! Ela é uma princesa e eu... *[Shrek diz isso e abaixa a cabeça]*.

Burro: Um ogro?

Shrek: É... Um ogro! *[fala como quem desiste]*.

Burro: Ei, onde você vai?

Shrek: Pegar... mais... lenha... *[Burro olha ao lado onde há uma pilha de lenha. Shrek caminha até um ponto e senta-se sozinho enquanto o céu escurece]*.

Esse é o diálogo que estabelece o fato de que Shrek está apaixonado por Fiona, mas não sabe como agir nessa situação. Um pouco depois o vemos com um girassol em suas mãos ensaiando como se dirigir a Fiona, elogiando-a, chamando-a de bonita tal como aquela flor. Como não consegue decidir como fará isso, Shrek, cabisbaixo, suspira: *Tô com problemas!*

Esse é o Shrek apaixonado cuja dificuldade em agir com a circunstância humaniza-o. Tanto pelo enamoramento quanto pela inabilidade com a situação. É também mais um modo de endereçar o filme a uma gama de espectadores.

Em outro momento desse primeiro filme da série, Fiona está explicando o seu feitiço ao Burro quando Shrek ouve: *Quem poderia amar um monstro tão nojento e feio?* Shrek fica desolado, achando que ela se referia a ele.

Shrek fica tão decepcionado que decide ir à Duloc avisar Lorde Farquaad que já salvou a princesa da torre e do dragão (Farquaad chega logo em seguida para buscar Fiona). Instalara-se um desentendimento entre Fiona e Shrek. Ele chega mesmo a ser áspero com Fiona dizendo que já ouvira o bastante na noite anterior, principalmente quando ela disse: *Quem poderia amar um ogro tão nojento e feio?*

Fiona diz pensar que ele entenderia (referindo-se a si mesma e ao feitiço). Farquaad chega, dirimindo a possibilidade de que o diálogo continuasse e o desentendimento fosse esclarecido. Shrek pega a escritura de seu pântano em troca da missão de salvamento cumprida. Fiona diz adeus ao ogro e Lorde Farquaad diz a Fiona que: *Não precisa gastar seus modos com um ogro. Essa coisa não tem sentimentos.*

Sentindo-se rejeitado, entristecido e bastante magoado com o que aconteceu, Shrek usa de aspereza também para com o Burro. Grita com ele dizendo que voltará ao pântano sozinho, que é só dele e que não quer que o Burro venha junto. Sugere que o Burro é um traidor, por estar com Fiona enquanto ela afirmava sobre ele sua condição de ogro, monstro, nojento e feio.

As cenas seguintes descrevem a tristeza de Fiona no castelo do Lorde Farquaad, a tristeza de Shrek por se sentir rejeitado por quem está apaixonado, e a tristeza do Burro com o fim que teve a situação, além do desprezo e agressões dispensadas por Shrek. Essa sequência de imagens é exibida ao som de uma música estrategicamente escolhida⁹⁰ conferindo o tom da tristeza de Shrek, Fiona e do Burro, separados um do outro.

⁹⁰ A música é “**Hallelujah**” (1985). Escrita por Leonard Cohen. Interpretada por John Cale. Disponível em: <www.interfilmes.com>. Acesso em: 27 out. 2011. No mesmo site “Interfilmes”, pode-se conferir toda a trilha sonora para cada um dos filmes da série Shrek.

Pelas atitudes de Shrek, podemos dizer que ele está “perdidamente apaixonado”. Ele precisará novamente da ajuda do Burro. O Burro irá atrás dele, descobrindo e interferindo no mal-entendido, e convencendo-lhe de interromper o casamento de Fiona com Farquaad.

Shrek adentra a igreja (causando espanto nos convidados) tentando declarar-se a Fiona e alertando-a que Farquaad só vai se casar com ela para tornar-se rei, assim, ele não é seu “verdadeiro amor”. Farquaad aproveita para ironizar: *Ôh... que interessante! O ogro se apaixonou pela princesa! Santo Deus!*, e sinaliza para um súdito que pede risos dos presentes com uma plaqueta (como em programas de auditório – todos riem), *O ogro e a princesa... há há há há.*

O sol está se pondo. Fiona se transforma em ogra para que Shrek saiba do feitiço. Ele então compreende o que ouvira de Fiona. *Fiona eu te amo*, diz Shrek declarando-se, afinal. Com o beijo de Shrek, o beijo do “amor verdadeiro”, o feitiço de Fiona é anulado e ela assume a sua verdadeira forma.

É o *happy end* do primeiro filme da série (**Shrek**, 2001). Shrek agora é o ogro que ama, que assume que ama, que declara que ama e que vai também ser amado por Fiona (ideia que se repete nos demais filmes).

Entendemos que o amor de Shrek por Fiona é o aspecto que faz dele o menos ogro possível e conseqüentemente o mais humanizado possível, o mais normal possível (diferindo inclusive de seu pai que, não tendo a capacidade de amar sequer a um filho, queria comê-lo).

Shrek casa-se com Fiona, viaja para uma lua de mel, viaja para conhecer os sogros e, depois tem com Fiona, três filhos ogros (Flatatus, Fergus e Felícia).

Assim a personagem de Shrek cumpre todas as normas estipuladas socialmente para a sexualidade – e diga-se para a sexualidade heterossexual. E o faz, inclusive, em sua ordem: primeiro o namoro, depois o casamento, depois os filhos.

Creemos que então temos na personagem Shrek a figura de um ogro humanizado (não mais anormal, não mais desajustado socialmente). Mesmo descumprindo normas ligadas à etiqueta e à formalidades, Shrek cumpre as normas que cabalmente serão grandes balizadoras sociais (ou talvez as mais decisivas).

Ele deixou de ser monstro/anormal para ser apresentado humanizado, “normal”:

[...] o que faz que um monstro humano seja um monstro não é tão só a exceção em relação à forma da espécie, mas o distúrbio que traz às regularidades

jurídicas (quer se trate das leis do casamento, dos cânones do batismo ou das regras da sucessão) (FOUCAULT, 2002b, p. 414).

Nesse sentido é que afirmamos que Shrek é um ogro humanizado, porque também cumpridor das normas sociais, em especial, as definidas para a sexualidade.

Mesmo que haja momentos em que a personagem Shrek deixe transparecer, em suas relações com os demais, alguma arrogância ou grosseria (que não são necessariamente características que se possa atribuir somente aos ogros), o cumprimento das exigências normativas para a sexualidade heterossexual, e para o casamento – fim de tal relacionamento – são cumpridas por Shrek.

É o carimbo de seu *status* de “normal” e “humanizado”.

Entre Shrek e Fiona não há amor à primeira vista. Há um processo de identificação entre as personagens no qual suas semelhanças vão servindo de atração aos dois. A primeira semelhança é sugerida pelo Burro: depois que Shrek arrota e é advertido pelo amigo, Fiona arrota também, ao que o Burro comenta: *É tão nojenta quanto você!* (Shrek, 2001).

Chamaremos esse processo de “namoro”. Esse “namoro” entre Shrek e Fiona é exemplar do ponto de vista da intocabilidade da virgindade. Como procuramos descrever, afagos, gentilezas, presentes e identificação de semelhanças são os constituintes da fase do “namoro” entre os dois.

Há uma personagem que tipifica uma condução paralela a essa (de Shrek) em relação ao namoro.

É a figura de Monsieur Hood. Ele aparece “do nada” em um vôo, pendurado em um cipó, e em um balanço consegue agarrar Fiona levando-a para o alto de uma árvore, fora do alcance de Shrek. Fiona interpela o rapaz.

Excerto de Shrek (2001)

[É o segundo dia do percurso de Shrek, Burro e Fiona a Duloc. Fiona é pega por Monsieur Hood e levada até um galho de uma árvore].

Fiona: Espere, o que está fazendo?

Monsieur Hood: Calma *ma chérie*, sou seu salvador, e eu vou livrá-la desta ‘besta’... *[Monsieur Hood beija o braço de Fiona e ela faz cara de nojo]* ‘verde’! [...].

Fiona: Olha cara! Eu não sei quem você pensa que é...

Monsieur Hood: Claro, mas que horror, uh-lá-lá. Permita me apresentar. Ô pessoal! *[chamando o grupo de rapazes/homens que o acompanha]*.

A intenção de sexo de Monsieur Hood com as garotas indefesas é apresentada pela canção cantada por ele e pelo grupo de rapazes/homens que o acompanha. Com isso inicia-se a canção transcrita abaixo:

Canção de Monsieur Hood - Shrek (2001)

Grupo: Tá-ran-taran-tan-tan... Hooo
M. Hood: Eu tiro do rico e dou para o pobre
Grupo: Só fica com um pouquinho...
M. Hood: Pois sou um nobre!
 Eu salvo as donzelas. Que saúde.
Grupo: É demais! Monsieur Hood!
M. Hood: Manda ver!

M. Hood: Eu gosto de uma briga e também de namorar.
Grupo: O que ele está dizendo é que gosta de tra...
M. Hood: Tramar! [*interrompe o que o grupo ia cantar*]
 Se um ogro sai do arbusto atrás da moça e dá um susto,
 É mau.
Grupo: É mau! É mau! É mau!
M. Hood: Se a bela tá com a fera eu viro um animal!
Grupo: É. Ele vira um animal!
M. Hood: O punhal na mão, estou pronto pra matar,
 Preste muita atenção, pois eu vou começar!

As intenções de Monsieur Hood são interrompidas pelos golpes de Fiona (golpes que são perfeitamente técnicos do ponto de vista das artes marciais). Ela ainda diz: *Que cara chato!*

Fiona demonstrara não aprovar a intimidade de Monsieur Hood que o beijara em seu braço, e se aproximara de seu rosto para outro beijo (duas primeiras imagens da Ilustração 19).

Tratando-a por *ma cheriie* (minha querida, em francês), Hood se intitula salvador de Fiona porque pensa estar salvando-a da “besta verde”.

Fiona o questiona afastando-o de perto de si com as mãos, dizendo-lhe que não sabe nem mesmo quem ele é, insinuando que ele não tem a permissão para se dar tamanha intimidade com ela.

Então Monsieur Hood passa a se apresentar por meio da canção transcrita. Ele é Monsieur Hood (parodiando Robin Hood), um nobre! Que salva as donzelas que estão em perigo. Quando uma bela está com a fera, ele vira um animal! Deseja matar a fera com seu punhal, já que gosta de uma briga.

Mas ele gosta também de namorar.



Ilustração 19 – Imagens do cortejo de Monsieur Hood.
Shrek. DreamWorks Animation SKG. 2001. Todos os direitos reservados.

A isso seus companheiros vão acrescentar/explicar: *O que ele está dizendo é que gosta de tra...* (terceira imagem da Ilustração 19). Ao que interrompe Monsieur Hood: *Tramar!* (quarta imagem da Ilustração 19). É o tipo de piada endereçada aos adultos. Acreditamos que a insinuação do grupo se refere à ideia de que Monsieur Hood gosta de “transar” com as donzelas indefesas que salva.

As expressões faciais dos seus companheiros fazem a mesma insinuação. Em segundo plano na imagem está colocada a princesa Fiona, cercada pelo círculo que eles formam entre si, para contar o segredo do Monsieur Hood (terceira imagem da Ilustração 19).

A interrupção de Monsieur Hood também é sugestiva. Com o dedo indicador voltado para cima e uma expressão de que, com ingenuidade e esperteza, deseja corrigir ou disfarçar o que seus companheiros iam dizer. Ele sobrepõe sua voz: “Tramar!” (quarta imagem da Ilustração 19).

Segundo Ferreira (2010), a palavra transar é uma expressão da gíria brasileira, e, dentre seus significados, refere-se à relação sexual. Mas transar também designa “tramar” no sentido de maquirar. A palavra foi bem escolhida na tradução para o português em seu

sentido e em sua ambiguidade, ali sugerida. No entanto, podemos dizer que quando Hood diz que gosta de “namorar” o que completa essa ideia é que “o que ele está dizendo é que gosta de transar”, no sentido da relação sexual e não “transar” no sentido de “tramar” ou “maquinar”, como corrigiu Hood.

Em todo o caso, não é Shrek que deseja ou insinua “desvirginar” Fiona. Pois ele é o protótipo do bom uso da sexualidade. Se os ogros são aqueles que estupravam as mulheres e moças nos massacres dos povos e terras invadidas e eram por isso pavorosos e aterrorizadores, Shrek não encarna tal característica. Ele nem mesmo se destaca por ser galanteador, ou conquistador (como é caracterizado o Monsieur Hood).

Shrek vai sendo construído/apresentado pelos filmes como “tão bom por dentro” que não seria capaz de qualquer atrocidade com Fiona (fazendo parênteses, destacamos ainda, que nesse sentido que estamos descrevendo, tirar a virgindade de Fiona, nessas condições, é subentendido como maldade; a série só apresenta a possibilidade da relação sexual entre Shrek e Fiona a partir do segundo filme da série onde já estão devidamente casados).

Essa bondade e respeitabilidade que caracterizam Shrek fazem parte do “dentro” da personagem. Sua interioridade. Nesse caso, uma interioridade apresentada como humana porque boa e normalizada. E boa porque humana. No mesmo mecanismo constitui-se um ideal de humano e define-se Shrek como exemplarmente humano. Humano porque bom, normal, ajustado às normas sociais.

Shrek personifica certa ideia de humanidade, que é necessariamente boa, respeitosa, cumpridora de normas. É também dotado de uma sexualidade contida em um personagem que não age por impulsos. Talvez, porque, como comentamos antes, Shrek é apresentado como podendo exercer um controle de si mesmo, um pensar sobre si mesmo, sem o qual ele não decide agir. É, dentre os modos apresentados, uma forma de subjetivar-se.

A bondade característica de Shrek é destacada diversas vezes pelos produtores/idealizadores dos filmes. Aquilo “que se é por dentro” adquire o sentido de “ser o que se é”. Shrek é bom por dentro, então isso é o que Shrek é. Katzenberg, diretor-geral da DreamWorks, assim resume:

Cada um dos nossos personagens acaba compreendendo que há algo maravilhoso em **serem o que são**. E isso também é uma **verdade para todos nós**: as pessoas que nos conhecem, que nos amam, nos vêem **como somos por dentro**. Princesa, burro ou até mesmo um ogro grande, verde e fedido, seja o que for, **você**

também irá encontrar o amor e a felicidade. (Notas da Produção, **Shrek**, 2001, grifos nossos).

O sentido atribuído pelos produtores/idealizadores é o de que Shrek é como todos nós: alguém à procura de amor e felicidade. Também nesse sentido Shrek é humanizado.

Ao tornar Shrek, em certa medida, humano, ao construí-lo como uma personagem humanizada, também é oferecida ao espectador uma ideia de humanidade. O ideal de humano pode ser aqui compreendido também como aquele que preserva o eu mesmo de si, que é o si mesmo, (mesmo que não se saiba bem o que se é), e que resguarda o que se tem dentro de si, notadamente o que se tem de bom. Esse ideal de humanidade privilegia, além disso, a busca pelo o amor e a felicidade.

Extrapolando ainda mais, a humanidade ali promovida pode ser vislumbrada como aquela em que, o que se tem dentro de si é o bom, e esse bom é o que os outros amam. A busca por esse bom que os outros amam, é o que deveria guiar o sujeito em seus relacionamentos – familiares, de amizade ou afetivo-sexuais – entendendo ainda, que tal busca deva dirigir e determinar que práticas são boas ou más nessas relações.

Essa personagem humanizada, esse Shrek humano, também é explicitado como tal pelos idealizadores/produtores, em diferentes momentos. Por exemplo, no trecho já citado: “O essencial de Shrek é seu grande coração, que por fora age como um grande e aterrorizador ogro verde, mas você percebe que **por dentro, há alguém** com grande compaixão e um grande coração” (Holofote no Shrek, **Shrek para Sempre**, 2010, grifo nosso).

Já no primeiro filme havia tal sinalização. Os idealizadores/produtores estão a comentar sobre os conflitos emocionais vivenciados por Shrek, sua paixão por Fiona e a sensação de rejeição que ele experimenta ao ouvir a conversa de Fiona com o Burro. Em relação a essas emoções a afirmação deles é de que “Shrek, é uma pessoa real” (Comentários dos cineastas, **Shrek**, 2001).

A parte técnica é feita tendo igualmente esse objetivo. É possível ouvi-los declararem que eles trabalham cada uma das cenas e das personagens até que pareçam reais (Comentário dos produtores, **Shrek 2**, 2004).

A escolha dos atores que farão a voz das personagens caminha no mesmo sentido. Eles são eleitos e, após aceitarem tal função, seus trejeitos, maneirismos, expressões, ou

nuances delas, são incorporados às personagens para lhes conferir tal efeito⁹¹ (Técnica de Shrek, **Shrek**, 2001; Comentário dos Produtores, **Shrek 2**, 2004).

Os dramas vividos pelas personagens são também um dos recursos para fazê-las parecerem humanamente reais. Os idealizadores/produtores explicam que as cenas que apresentam as relações, as emoções abstrusas, os conflitos, a complexidade dos desentendimentos, as brigas, a falta de comunicação que são inseridas nos filmes produzem esse efeito (Comentários dos Cineastas, **Shrek**, 2001; Comentário dos Produtores, **Shrek 2**, 2004).

Dramas vividos pelas pessoas são cuidadosamente estudados, analisados e incorporados às tramas das animações. Podemos citar um exemplo:

Consultamos terapeutas de casais para descobrir como escrever isso. Sim. É verdade, Esse é o realismo... Consultamos três ou quatro terapeutas de casais. E trabalhamos muito os relacionamentos... [...] queríamos que a briga fosse real e realmente queríamos acertar o ponto fraco. [...] É um filme em 3D, mas a base é esta briga entre marido e mulher (Comentários dos Cineastas, **Shrek para Sempre**, 2010).

A série Shrek é, portanto, organizada a partir de dramas humanos. A paixão não correspondida, o desejo pela felicidade, a sensação de derrota ou de rejeição, a dificuldade em assumir responsabilidades, os conflitos que os filhos trazem ao casamento (entre outros que vão sendo explorados em todos os filmes) são experiências muito comuns nas relações humanas. Sua presença nessas animações da DreamWorks são uma estratégia de endereçamento a muitos espectadores (ELLSWORTH, 2001), além de favorecerem essa sensação de que Shrek “é um de nós”.

Cada drama, problema, conflito ou dificuldade vivida pela personagem aciona no espectador um pensar em direção a soluções possíveis para resolver as situações apresentadas (GUATARI, 1980). Esse pensar, esse maquinar desencadeia processos individuais de resolução de conflitos e as escolhas feitas pelas personagens são uma entre as soluções possíveis para cada situação. Contudo o filme se oferece como possibilidade, como alternativa.

⁹¹Os idealizadores/produtores comentam que mesmo que as personagens não se pareçam em nada com os atores (o Burro, com Eddie Murphy, Fiona com Cameron Diaz, Shrek com Mike Myers, ou o Gato de Botas com Antônio Banderas), as pessoas dizem que se parecem; dizem que veem, por exemplo, o Antônio Banderas quando estão vendo o Gato de Botas (Comentário dos cineastas, **Shrek para Sempre**, 2010). Mesmo a Cameron Diaz disse ficar impressionada de se ver na personagem, de ver a sua essência em Fiona, a quem dubla (Técnica de Shrek, **Shrek**, 2001).

As aproximações e distanciamentos, os conflitos e dramas abordados pelos filmes não param por aí. A série dos filmes de Shrek investe bastante na diversificação de estratégias para alcançar a simpatia e o interesse de diferentes pessoas. Observamos, por exemplo, que há também endereçamentos a grupos específicos de espectadores. É o que procuramos demonstrar no item seguinte.

5.4 O SHREK NORMAL, MAS DIFERENTE

Acreditamos que até aqui foi possível descrever/demonstrar como Shrek se torna “normal” ou normalizado por meio dos mesmos mecanismos que o caracterizam como humanizado. Todavia, Shrek é também diferente.

Estamos nos referindo à diferente no mesmo sentido evocado por Shrek: o sentido abordado quando ele sente-se excluído, rejeitado, porque diferente das demais pessoas. Ainda que essa diferença esteja apenas no fato de ele ser um ogro, e especialmente por sua aparência.

Quando conhece o Burro e este quer acompanhá-lo, Shrek lhe pergunta: *Ô burrinho, olha pra mim: o que que eu sou? [...] Sou um Ogro!! Sabe?: “Peguem suas tochas e rifles!!” Não te incomoda isso?* (Shrek, 2001). Esta é a primeira referência que a personagem de Shrek faz às reações das pessoas em relação a ele.

Uma outra conversa entre Shrek e o Burro é também significativa para essa discussão:

Excerto de Shrek (2001)

[É o primeiro dia do percurso de Shrek, Burro e Fiona a Duloc. Fiona está em uma caverna. É noite. Shrek e o Burro estão conversando enquanto olham as estrelas].

Shrek: Sabe, Burro, às vezes as coisas são mais do que parecem!!... Esquece...

Burro: Ei, Shrek, O que vai fazer quando recuperarmos nosso pântano?

Shrek: Hã? Nosso pântano?

Burro: Pois é, quando terminarmos de resgatar a princesa?

Shrek: Nós? Burro, não tem nós. Não tem nosso. Só tem eu e meu pântano. E a primeira coisa que eu vou fazer é construir um muro bem alto em volta dele.

Burro: Essa doeu Shrek. Essa doeu lá dentro cara. Sabe o que eu acho? Eu acho que essa história de muro é só uma forma de afastar as pessoas!

Shrek: Hããã... Você acha? *[Shrek ironiza sugerindo que é isso mesmo que ele quer].*

Burro: Tá escondendo alguma coisa?

Shrek: Deixa pra lá Burro.

Burro: Há, é mais uma daquelas histórias de cebolas, não é?

Shrek: Não. É uma daquelas histórias de “esquece isso e não me enche”!

Burro: Por que não quer falar sobre isso?

Shrek: Por que você quer falar sobre isso? *[Shrek está ficando irritado, enquanto o Burro insiste na conversa].*

Burro: Por que está bloqueando?
Shrek: Não estou bloqueando!
Burro: Ah, está sim.
Shrek: Burro tô te avisando!
Burro: Quem está tentando manter longe? Só me diz isso!
Shrek: Todo mundo! Ok?! [Shrek responde gritando].
Burro: Ok! Estamos chegando a algum lugar.
Shrek: Pelo amor de Deus! [Fiona abre uma brecha da porta que está tampando a caverna e espia o que os dois conversam].
Burro: Qual é o problema Shrek? O que tem contra todo mundo afinal?
Shrek: Olha, não sou eu que tem problemas, ok? É o mundo que parece ter um problema comigo! As pessoas olham pra mim: “Ah!, Socorro!, Corram!, Um ogro enorme e horrível!” [Abaixa a cabeça e suspira]. Ahf... Elas me julgam antes de me conhecerem! É por isso que estou melhor sozinho!
Burro: Sabe de uma coisa? Quando te conheci, não achei que fosse um ogro enorme e horrível.
Shrek: É... Eu sei....

Esse diálogo demonstra a dificuldade de Shrek em lidar com o fato de se sentir diferente, ou rejeitado. Na multiplicidade de modos de subjetivação possíveis a partir da personagem Shrek essa conversa entre Shrek e o Burro apresenta, de outro modo, a dificuldade de Shrek com o julgamento das pessoas em relação a ele, em oposição a outros momentos em que Shrek deixa claro não se importar com a opinião de quem quer que seja.

A insistência de Burro decorre em função da dificuldade que Shrek tem de falar sobre o assunto. Burro quer fazer Shrek confessar a sua dificuldade, seu sentimento de rejeição. É tão difícil para ele que a resistência em falar sobre o assunto é visível.

Noutro sentido, Shrek recusa a confessar-se. Ele recusa a se expor como quer o Burro. Ele parece recusar tal técnica de agir sobre si mesmo e de se modificar. Burro agindo quase como um terapeuta, procura lidar também com essa resistência de Shrek. Vemos aqui uma alusão ao imperativo ocidental da confissão (FOUCAULT, 2001).

No entanto, Burro o faz falar. Shrek, assim, fala de si e, quando fala, se confessa. Seu discurso demarca sua posição avessa em relação às outras pessoas. O discurso veiculado pela personagem de Shrek o constitui como diferente. Destacamos que é ainda um diferente exterior, que mantém preservado o eu interior de Shrek.

O discurso é constituinte daquele que fala e da coisa de que se fala (FOUCAULT, 2002c). Uma explicação de Larrosa (1994, p. 67) consegue explicitar a complexidade dessa ideia em Foucault e, segundo ele a prática de falar de si é um meio pelo qual “[...] constitui-se ao mesmo tempo o sujeito que fala e sua experiência de si”. É por isso que falar de si mesmo, e confessar-se, é um modo pelo qual também somos constituídos, subjetivados.

Ao assistirmos Shrek falar de si mesmo, vemos a personagem veiculando o discurso que compõe uma das faces que a constituem. Ao ser apresentada como essa personagem que fala de si mesmo Shrek oferece também essa técnica de subjetivação como exemplo ao espectador.

O tempo dedicado no filme à conversa entre eles pode sugerir a preocupação dos idealizadores/produtores em endereçar (no sentido atribuído por Ellsworth, 2001) o filme também às pessoas que se consideram excluídas, ou àquelas que não conseguem conviver com os julgamentos das pessoas em relação a si mesmas.

Nesse sentido, Shrek fala àqueles que se sentem, por um motivo, ou outro, menosprezados, diminuídos e/ou rejeitados. Tal estratégia pode alcançar muitas pessoas, ou mesmo muitas crianças, fazendo com que muitas delas se identifiquem com a personagem por meio dessa característica.

O sentimento aludido é o de que se é rejeitado por não ser conhecido internamente, especialmente no que tem de bom. Sendo esse sentimento comum a algumas pessoas, em momentos diferentes da vida, podemos ver Shrek sendo novamente caracterizado como humanizado. Shrek é diferente dos outros, mas como muitos que são diferentes, é também humanizado por esse mecanismo.

Na trama não tem tanta importância a incoerência entre um Shrek que se sente rejeitado pelas pessoas e um Shrek que diz não “dar a mínima” para a opinião dos outros. Pelo contrário, o reforçamento do sentimento de rejeição, da sensação de ser diferente, expressas por Shrek, não somente produz uma forma diferenciada de endereçamento aos espectadores, como lhe atribui e reforça a característica humana de possuidor de sentimentos, em clara oposição às afirmações contrárias das outras personagens (como Farquaad, por exemplo).

É assim que se pôde dizer, como mencionado pelos idealizadores/produtores: “O Shrek é universal e atemporal, e todos... independentemente de quem sejam, já se sentiram um estranho. E Shrek é o estranho perfeito” (Holofote no Shrek, **Shrek para Sempre**, 2010).

O diálogo também faz eco aos discursos dos grupos que lutam pelos direitos das minorias (mulheres, homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, pessoas com necessidades especiais, afrodescendentes, índios, ou outros) especialmente no que diz respeito aos julgamentos feitos em relação a eles em detrimento de conhecerem o que elas realmente são ou do que elas realmente são capazes.

Mas esse drama de Shrek ganha uma especial finalização em Shrek Terceiro (2007). Novamente vemos Shrek falando de si e nesse exercício de se confessar, ele também aconselha Arthur, a encarar o julgamento das pessoas de outro modo:

Excerto de Shrek Terceiro (2007):

Shrek: Eu sei como é não se sentir pronto para alguma coisa. Até os ogros têm medo. Sabe, né? De vez em quando...

Arthur: Eu sei que quer que eu seja rei, mas não posso. Eu não levo jeito pra isso e nunca vou levar, ta legal?

[...]

[Nesse trecho, Arthur e Shrek conversam sobre seus pais (excerto já citado anteriormente)].

Shrek: É difícil acreditar, mas apesar de todo o meu charme e beleza... Sabe?, As pessoas achavam que eu era um monstro! E por muitos anos, acreditei nelas! Mas depois de um tempo, você passa a não ligar pra como os outros te chamam, e a confiar em você mesmo!

Arthur: Olha, você é 'gente boa', Shrek. Só precisa gritar menos e, usar mais sabonete!

Shrek: Valeu Arthie!.

Arthur: O sabonete..., é porque você fede! Pra caramba!

Shrek: Tá, já saquei!.

A postura de Shrek sentindo-se diferente, por causa dos julgamentos dos outros, é aqui reelaborada por ele.

Shrek fala da experiência de si mesmo e de uma subjetividade constituída levando em conta a opinião das pessoas. Fala de como antes valorizava os preconceitos delas dizendo que ele era um monstro, e de como se sentia exatamente como daquela forma como era julgado.

Sua subjetividade fora transformada (entendendo aqui que não estamos deixando de compreender Shrek como uma produção deliberada de seus produtores/idealizadores. É a sua fictícia subjetividade que é transformada).

A experiência consigo mesmo mostrou a Shrek a necessidade de não ligar para o que as pessoas dizem e de como é necessário acreditar em si mesmo.

Com isso, esse falar de si mesmo, uma das técnicas pelas quais somos subjetivados, é oferecido como tecnologia de subjetivação para o espectador.

Devidamente tomada em sua condição de fictícia, poderíamos dizer que, ao falar de si, Shrek constitui e transforma sua subjetividade, subjetiva-se de outra forma.

Esse Shrek múltiplo, que ora se sente diferente, ora dono de si mesmo, também é transformado pela série em herói.

No item seguinte queremos tratar desse Shrek herói.

5.5 O SHREK HERÓI

O objetivo deste item é descrever como Shrek para se tornar herói precisa deixar de ser “ogro de verdade”. Dito de outro modo, para ser herói Shrek precisa exaltar o valor e o papel da família.



Ilustração 20 – Shrek e sua família.
Shrek Terceiro. DreamWorks Animation SKG. 2007. Todos os direitos reservados.

Já vimos como Shrek se apaixona e se casa com Fiona. Também vimos brevemente que ele se torna pai de três ogros bebês (Ilustração 20).

Shrek ama Fiona. Shrek ama seus bebês. Ele ama sua família. E faria tudo por eles. Isso é narrado intensamente em **Shrek para Sempre** (2010). Estar com Fiona e com os seus bebês é alegria para Shrek nos quatro filmes da série.

Shrek, contudo, se cansa da rotina de vida em família (e novamente uma característica humana é evidenciada em Shrek).

A repetição dos dias, dos cuidados com os bebês, da visita dos seus amigos Gato de Botas, Burro e seus filhotes, das tarefas da casa, dos dias que começam e terminam do mesmo jeito; a falta de um tempo só para ele, para um banho de lama; os turistas que, todos os dias ao passarem pelo pântano, olham para ele e para sua casa como atração turística... a repise das mesmas coisas, mesmas falas, mesmos acontecimentos, mesmos problemas, entre outras mesmices deixam Shrek entediado. Tudo parecia tão enfadonho que, no dia do aniversário de um ano de Flatus, Felícia e Fergus, seus três bebês, enquanto todos se divertiam, Shrek estava irritado.

Na festa, Burro pedia para ele se animar, os bebês choravam, ou faziam barulhos, a Fiona pedia favores, o Burro lambeu o bolo, a rainha Líllian o acusou de lambeu o bolo e chamou-lhe a atenção, os porquinhos comeram o bolo, os brigadeiros, o pudim e os pirulitos antes dos “Parabéns”, um garoto o incomodava insistentemente querendo um urro de ogro, os filhotes do Burro voavam para todo lado e ateavam fogo na decoração, Burro queria que ele cantasse, balões eram estourados, Burro queria que ele desse um urro, Pinóquio corria ao redor de Shrek... Tudo o que acontecia incomodava Shrek.

Shrek chega ao seu limite até que urra pavorosamente durante a festa (para alegria de todos), mas amassa o bolo de aniversário (que Doris disse que era uma fofura, assim como ele, comentário que também o irritou) e se dirige para fora do salão da festa onde tem uma discussão em que Shrek se mostra bastante hostil com Fiona.

Outra coisa ainda incomodava Shrek: ele não era mais um “ogro de verdade”, ou não se sentia mais um “ogro de verdade”.

Comentários de alguns de seus fãs (personagens que vieram pedir autógrafos de Shrek à entrada do salão da festa) ajudaram-no a sentir-se assim, e o incomodaram profundamente: *Ei, Shrek, Shrek. Por favor, senhor Shrek. Pode assinar nossos forcados, e nossas tochas? Nossa você era tão feroz, quando era um ogro de verdade!!* (**Shrek para Sempre**, 2010).

Na discussão com Fiona, Shrek descarrega o que o está sentindo. As coisas que Shrek diz trazem para Fiona a ideia de que ele se arrependera de tê-la salvo da torre do castelo do dragão.

Noutras palavras, Shrek dá a entender ter se arrependido até mesmo de ter se casado com Fiona. Ele desejava estar solteiro novamente. Era quando *o mundo fazia sentido*, como declarou ele (**Shrek para Sempre**, 2010). O excerto transcrito a seguir, apesar de longo, permite acompanharmos a proporção da discussão e da revolta de Shrek:

Excerto de Shrek para Sempre (2010):

Fiona: Eu não acredito nisso!

Shrek: Ah, nem me fala... Esse pessoal...

Fiona: Shrek eu não estou falando deles. Estou falando de você! É assim que quer se lembrar do primeiro aniversário dos seus filhos?

Shrek: Ahh... que ótimo! Agora a culpa é minha!

Fiona: É. Mas vamos falar disso depois da festa, em casa.

Shrek: Você se refere àquela atração turística em que a gente mora? “Olhem pra ele, o ogro dançarino!” “Não tenham medo, ele não morde”! Eu já fui um ogro. Agora eu sou uma piada esverdeada! [*a essa altura da discussão Shrek está muito alterado*].

Fiona: Tá bem. Talvez você não seja o ogro que costumava ser, mas isso não é tão ruim assim.

Shrek: Ahh, você não poderia entender mesmo. Você nem ogra é de verdade! Passou metade da vida num palácio!

Fiona: E a outra metade trancada numa torre.

Shrek: Olha, eu só quero que as coisas voltem a ser como eram antigamente, quando os aldeões tinham medo de mim e eu podia tomar meu banho de lama em paz! Quando eu fazia o que eu bem entendia, na hora em que eu queria... Quando o mundo fazia sentido!

Fiona: Quer dizer, antes de você me resgatar da torre do dragão? [*indignada*].

Shrek: É isso aí.

Fiona: [*Fiona fica impressionada com o que Shrek diz. Então espera um pouco e retoma a fala com docilidade, tentando acalmar Shrek*]. Shrek, você tem três lindos filhinhos, uma mulher que te ama muito, amigos que te adoram. Você tem tudo que alguém poderia querer. Por que será que a única pessoa que não vê isso, é você?

[*Fiona retorna ao salão decepcionada. Toda a discussão é assistida em segredo pelo duende Rumpelstiltskin. Shrek sai caminhando pela floresta e falando sozinho:*]

Shrek: Só faltava essa... Se ela acha que eu vou voltar rastejando pra pedir desculpa, pode tirar o cavalo da chuva. Ela não manda em mim! Eu sou um ogro! E eu não vou pedir desculpas por agir como um.

Shrek encontra-se agora em uma situação tal que não se sente ogro de verdade. Shrek se sente uma piada esverdeada, como ele adjetivara. Mas não um ogro. Seu pântano virara atração turística, ele que já fora um lugar assustador como o ogro que o habitava. Os aldeões não têm mais medo do novo Shrek e, ainda comentam de como ele já fora feroz!

Seu reflexo no espelho, que antes o quebrava, agora é de um ogro que não se sente bem consigo mesmo, de quem não se sente mais ogro, e que talvez nem saiba mais o que ele é (Ilustração 21). “Procurado” – “Ogro” – “Recompensa”. É a tradução apresentada para o folheto que Shrek retira de dentro de uma gaveta, melancólico (em lembrança aos tempos de solteirice), e encaixa na moldura (**Shrek para Sempre**, 2010). No espelho Shrek busca comparar o ogro de antes com o ogro de agora.



Ilustração 21 – Shrek se olha no espelho.
Shrek para Sempre. DreamWorks Animation SKG. 2010. Todos os direitos reservados.

O mesmo Shrek confiante de si, dono do seu nariz, capaz de decisões, oscila entre esse modo imponente e altivo de ser e um modo melancólico, insatisfeito e triste de ser.

Talvez arrisquemos dizer aqui que Shrek sente não ser mais ele mesmo. O que Shrek tornara-se agora? O que é ser ogro para ele?

Nesse momento, ogro de verdade passa a ser sinônimo de: não ter família, nem esposa, nem filhos, não estar casado, e inclusive não ter sua sexualidade condicionada ao casamento. Em outras palavras, ser solteiro; poder fazer o que bem entender na hora em que quiser. Além disso, Shrek deseja ser temido novamente pelos aldeões.

Na frente do espelho, vemos Shrek ensaiar urros e expressões faciais para se lembrar como assustador, pavoroso. Fica ainda mais desanimado, porque o urro também não lhe soa mais como antes.

Shrek queria que as coisas voltassem a ser como antes. Antes de ele ter conhecido Fiona, se apaixonado, se casado, ou tido filhos.

Mas esse é o Shrek que foi sendo produzido pelas experiências vividas. É um outro Shrek, um Shrek não ogro, humanizado, oscilante, ainda que sua exterioridade permanecesse a de um ogro.

Na multiplicidade de modos de subjetivação apresentadas na personagem Shrek esse também é um modo sugerido ao espectador.

O duende Rumpelstiltskin, que muito desejava ser o rei de Tão Tão Distante, usa, então, de sua astúcia para propor um acordo a Shrek (como transcrito no excerto a seguir):

Excerto de Shrek para Sempre (2010):

[Rumpelstiltskin está debaixo de sua carruagem pedindo socorro. Shrek, que está passando, procura ajudá-lo suspendendo a carruagem de cima dele].

Rumpelstiltskin: Ahh... Um ogro!!! *[intencionalmente Rumpelstiltskin esboça muito medo]*. Por favor, seu ogro, não me coma!

Shrek: Eu não vou comer você!

Rumpelstiltskin: Mas você é um ogro. Não é?

Shrek: *[Shrek ainda está incomodado e responde engasgando]* É... Bom... Eu... Eu costumava ser.

[Passam-se algumas conversas entre os dois. Shrek entra no interior da carruagem de Rumpelstiltskin. Este lhe oferecera ratazana para o jantar e para relaxar, bebidas à escolha do convidado (como caipilama, lesmeitônica, ou martinólio). Rumpelstiltskin, que já sabe o que está incomodando Shrek, porque assistira a discussão entre ele e Fiona, cria uma recepção agradável para Shrek para chegar ao ponto em que propõe o acordo a este].

Rumpelstiltskin: Ahh, eu tenho que admitir Shrek: eu te invejo. Ter a vida de um ogro, sem preocupação, responsabilidade. Você é livre para saquear a aterrorizar à vontade!

Shrek: Livre? Hã! Que piada!

Rumpelstiltskin: Ah, é?

Shrek: Às vezes eu queria ter só um dia para voltar a me sentir um ogro de verdade!

Rumpelstiltskin: Ora por que não disse logo? Transações mágicas são minha especialidade! Peraí. Háhá...

Shrek: Fala sério! Adoro mágicos... Mal passados, com batata frita!

Rumpelstiltskin: Hãhãhã. Peraí. Deixa eu ver... Rei por um mês, Conde por uma semana. Uhh. Há... [*Rumpelstiltskin coloca o contrato na mesa*]. Ogro por um dia. Pense nisso Shrek, ser temido e odiado! É só você urrar e os aldeões “Ahh... Afaste-se de mim... Eu tô morrendo de medo, Shrek!” Vai ser como nos bons tempos quando o pântano era o seu castelo... Quando o mundo fazia sentido...

Com toda a sua desolação Shrek afirma que costumava ser um ogro. Como quem diz que não é mais um ogro, não faz mais os que um ogro faz, não é mais temido como um ogro, não se sente mais um ogro. Shrek admite, diante de Rumpelstiltskin, que não é mais um ogro de verdade e deseja ter ao menos um dia em que se sinta um ogro de verdade novamente.

Shrek é um ogro, mas não se sente assim. Ele não se tornara o rapaz “bonitinho” transformado pela poção da Fada Madrinha. Sua aparência era a de um ogro, exatamente como antes. Ele morava no pântano, onde sempre desejara estar. Mas ele julgava não ser mais um ogro de verdade. O que estava diferente?

Em todos os filmes, ele só quer voltar àquele pântano. [...] ele conseguiu. Voltou ao pântano. E está cercado pelas pessoas que ama e que o amavam. Mas não está satisfeito. E isso responde o que acontece após o “viveram felizes para sempre”. Shrek deveria estar vivendo o feliz para sempre. [...] [Aí] existe algo com que nos relacionamos, algo em que as pessoas pensam, que é: “E se a vida fosse diferente?” “E se eu não tivesse me casado?” “E se não tivesse tido filhos?” (Holofote no Shrek, **Shrek para Sempre**, 2010).

Agora, Shrek estava casado e tinha filhos. Morava onde sempre desejou morar. Amava e era amado. Mas não estava satisfeito.

Essa insatisfação de Shrek faz eco ao sentimento de incompletude, sentimento um tanto presente na contemporaneidade. É outro dos modos de endereçamento (ELLSWORTH, 2001) da série.

Novamente Shrek personaliza sentimentos presentes na atualidade. A infelicidade, o descontentamento de Shrek, a busca por mais, por alcançar algo que não se tem, se oferecem como um modo de subjetivação. Dialogam com as procuras empreendidas por muitas pessoas.

Esse Shrek infeliz destoa novamente daquele altivo e autoconfiante. Novamente Shrek é apresentado em suas múltiplas faces (ou camadas), oferecendo-se pluralmente como exemplo/modelo de subjetivação.

O acordo de Rumpelstiltskin lhe daria um dia de ogro. Persuadido com agudeza por Rumpelstiltskin, Shrek, dizendo que “é maior e vacinado”, que “sempre foi um ogro dono do seu próprio nariz”, assina o contrato e dá em troca um dia de sua infância (ele ainda não sabe que Rumpelstiltskin lhe tomará o dia em que ele nasceu!).

Magicamente, Shrek vai parar em um tempo paralelo. Logo goza do pavor que as pessoas sentem ao vê-lo. Ele aproveita para assustar crianças e adultos e apavora até mesmo os animais. Acaba com teatro de fantoches, brincadeiras de crianças, casamentos e piqueniques. Toma banho de lama, corre de aldeões e forçados com um sorriso largo de felicidade. Até um espelho volta a se quebrar diante de sua imagem.

Logo Shrek percebe que algo está diferente. A árvore que fora sua casa é só uma árvore e Fiona é uma ogra procurada, por quem se oferecem recompensas.

Acabando por voltar à presença de Rumpelstiltskin (que agora reina em Tão Tão Distante), Shrek quer tirar satisfação: *Cadê a Fiona? E a minha família?* Então descobre que Rumpelstiltskin pegou dele o dia de seu nascimento e que ele não existiu naquele tempo paralelo: *Seu ogro tolinho. Ainda não entendeu, não é? Você nunca nasceu. Nunca conheceu a Fiona e seus filhos não existem. [...]. Você conseguiu exatamente o que você queria! Feliz dia dos ogros! (Shrek para Sempre, 2010).*

Shrek está em uma “enrascada”.

Rumpelstiltskin diz ter realizado o desejo de Shrek. Ele não é mais aquele ogro que não causa medo. Não é mais casado com Fiona e não tem três filhos para criar. Está livre daquela rotina entediante, e não mora mais naquela atração turística em que o seu pântano se tornara.

Mas quando percebe que tudo isso aconteceu, Shrek chora. Ele não é mais o mesmo ogro. Pois agora ele só deseja ter sua família novamente. Shrek percebe que perdeu sua felicidade.

O que era a felicidade de Shrek?

Ele descobre que felicidade não era exatamente o fato de ser temido, ou ser solteiro. Felicidade passa a ser, a partir daí, sua família, seu casamento, sua esposa e os seus filhos. Ele percebe que não tem mais essa felicidade e chora. Shrek sabe que também perdeu seus amigos e o pântano, mas chora pela ausência de sua família.

Ao perder sua família, Shrek perdeu aqueles que ama e que também o amavam. Ele perdeu a possibilidade de exercício de amor que encontrara. Perdeu Fiona. Perdeu o seu amor verdadeiro. Perdeu o lugar em que exercia sua sexualidade. Perdeu as formas de exercício de amor que lhe eram possíveis (a família e os amigos). Perdeu um pedaço de si.

O som do brinquedo de sua filha Felícia faz com que ele não contenha a lágrima. E agora o que Shrek se tornara? Um ogro de verdade?

Naquele tempo paralelo, ele continua causando pavor. O Burro se aterroriza diante de Shrek. E só volta a sua presença por causa do que vê: *Eu nunca vi um ogro chorar!*, diz ele. Shrek não era um ogro como os ogros pavorosos daquele reino. Shrek era um ogro diferente deles. Shrek era um ogro capaz até de chorar.

Shrek se vê diante da perda. Ao conquistar o que desejava, almejando felicidade, almejando encontrar-se a si mesmo, Shrek não está contente. Ele volta a se sentir infeliz, por não ter mais o que tinha antes. Na verdade, o Shrek solteiro e pavoroso que a personagem desejava voltar a ser, não existia mais. Ele já fora modificado, tornando-se um outro Shrek. O que ele deixou de ser fazia parte de seu passado. Por isso é que Shrek, ao supostamente alcançar aquela condição anterior, não será feliz novamente, pois ele agora é outro. As relações que ele viveu e experimentou o transformaram em um outro Shrek, um outro modo de ser ele mesmo.

Se extrapolarmos (para além da condição fictícia da personagem), poderíamos pensar que o Shrek humanizado, também normalizado pelos ajustamentos sociais, não se combina mais com o Shrek ogro. Ele é outro, fora tornado outra coisa. Os processos de subjetivação vividos por Shrek o modificaram.

Retornando ao filme (**Shrek para Sempre**, 2010), vemos que Burro decide ajudar Shrek e conta a ele que os acordos de Rumpelstiltskin têm uma cláusula de rescisão. No seu contrato constava, um tanto escondido, a seguinte cláusula: *De acordo com a lei dos contos de fada, se não estiver satisfeito, o beijo do amor verdadeiro tornará esse contrato nulo para sempre*. O amor verdadeiro é novamente a chave que quebra o feitiço.

Shrek fará de tudo para recuperar seu amor verdadeiro. Ao fazê-lo, ele vai tornar-se um herói. Mas para se tornar um herói, terá que descobrir que o que o fazia feliz era tudo aquilo que perdeu: seu casamento com Fiona e seus filhos, ou seja, sua família. Ele terá de reconquistar o amor de Fiona, o seu amor verdadeiro. Terá de reaver seu casamento, seu lugar de exercício de amor, terá de lutar por seus filhos. Somente assim terá de volta a felicidade. Na série, é isso a tão procurada felicidade de Shrek.

Ele se enganara em achar que sua felicidade estava em ser temido ou morar no pântano. Pois quando descobre a possibilidade de que tudo tivesse sido diferente, de não estar casado e de não ter tido filhos, Shrek é infeliz. É como se Shrek tivesse perdido uma parte de si, uma parte que o constituía como ele era, ou como esse novo Shrek era.

Ou, talvez, Shrek não se enganara. O Shrek temido e pavoroso fizera mesmo parte dele, o que Shrek não sabia é que ele mudara o seu pensamento sobre si mesmo. Mudara-se a si mesmo. Ele operara uma inversão de valores em si (e isso o transforma em um herói na série). É esse um dos mecanismos da série para compor esse Shrek humanizado de que estamos falando. Esse Shrek deverá aprender o valor da família, do amor e da sexualidade ali vivenciados. Essa é uma das faces da ideia de humanidade que perpassa a série.

É também um modo oferecido ao espectador como solução, dentre os que o sujeito passa a maquirar consigo mesmo na resolução dos seus próprios conflitos, na escolha de modos de agir em suas próprias relações (GUATARI, 1980).

Shrek passa a entender que o temor dos outros, o seu pântano, a vida de solteiro, a tranquilidade que o acompanha em oposição à rotina do casamento e, do cuidado com os bebês, já não têm para si uma importância maior do que a sua família.

É fato que estamos falando da personagem Shrek, que além de ser fictícia é um ser mitológico, portanto irreal. Ainda que não seja ele mesmo que se subjetiva, mas entendendo que tudo o que ali se passa são deliberações de seus produtores/idealizadores, ainda assim temos de pensar em como é dado a ele, a personagem, agir sobre si, refletir sobre si, cuidar de si e transformar-se. Ou como ele é apresentado nos seus processos de subjetivação. Não estamos perdendo isso de vista ao falar de sua transformação, mas estamos examinando o processo mesmo apresentado nos filmes, na medida em que vai compondo e oferecendo ao espectador mecanismos e formas múltiplas de subjetivação.

Nesse sentido é que podemos dizer que, a experiência consigo mesmo faz Shrek converter seu desejo, que antes era “si mesmo”, para sua família. Essa modificação de si coloca a família como sinônimo de felicidade ocupando o lugar daquilo que ele valorizava antes. Assim, reaver sua família, seu amor verdadeiro, Fiona e seu casamento com ela e por fim seus filhos, será o modo como Shrek irá preservar a si mesmo. Será o modo como ele irá cuidar de si a partir de agora. Aliás, no desenrolar da trama do filme será o modo como ele vai recuperar a si mesmo e voltar a existir. Do contrário, disse Rumpelstiltskin: *Quando este dia chegar ao fim também chegará o seu!* (**Shrek para Sempre**, 2010).

Shrek foi alterado em seu ser (ele não é mais quem ele era) pela sua conformação às normas sociais, pelas suas experiências e relações, pelo agir, pensar e decidir sobre si mesmo, pelos modos como foi sendo subjetivado.

Shrek também foi alterado de modo especial, e tornado outro, em relação às normas que regem o casamento e a família. Os mecanismos de normalização socialmente predominantes o modificaram, o subjetivaram.

Estamos falando dos mecanismos e técnicas (e das quais já falamos e citamos anteriormente):

[...] que permitem aos indivíduos efetuar, por conta própria ou com a ajuda de outros, certo número de operações sobre e seu corpo e sua alma, pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmos com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade. (FOUCAULT, 1990, p. 48)⁹².

Temos um novo Shrek. Um Shrek que irá se subjugar à Fiona – a guerreira chefe dos ogros. Fiona em **Shrek para Sempre** (2010) é a soberana do mundo subterrâneo (e não mais uma princesa a espera de salvação) e comanda centenas de ogros que lutam pela liberdade e que resistem ao poderio e tirania de Rumpelstiltskin (Ilustração 22).



Ilustração 22 – Imagens de Fiona, a guerreira-chefe dos ogros. *Shrek para Sempre*. DreamWorks Animation SKG. 2010. Todos os direitos reservados.

⁹² “[...] que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.” (FOUCAULT, 1990, p 48). A tradução foi copiada da obra de Larrosa, 1994, p. 56). Esse trecho já foi citado no primeiro capítulo. Repetimos sua citação porque quisemos dar grande ênfase a ele.

Shrek fará de tudo para reconquistá-la. Mas não será fácil. Shrek vai tentar explicar que já foi casado com ela. Dizer que é seu amor verdadeiro. Tentará roubar-lhe um beijo, a olhará com ternura, lhe dará presentes. Revelará a Fiona, que conhece coisas sobre ela que ninguém mais conhece, inclusive o seu feitiço, que a faz humana de dia e ogra de noite. Nada disso funcionará.

Quando Fiona cansa da insistência de Shrek, ela mesma lhe dá um beijo como que para mostrar que aquilo no que Shrek insiste é irreal, é somente uma ilusão. Assim, o beijo que Fiona dá em Shrek não surte qualquer efeito, já que ela não o ama.

O amor de Fiona por Shrek só será despertado quando Shrek se der a si mesmo pela salvação dos ogros, a causa maior para Fiona. Shrek precisará abdicar de si.

Isso acontece quando Rumpelstiltskin (temendo que antes do nascer do sol, Shrek consiga um beijo de Fiona) propõe “o melhor acordo da vida” para aquele que lhe trouxer Shrek, já que todos os outros ogros estão aprisionados pelo tirano, menos Shrek. Este, percebendo que não conseguira reconquistar o amor de Fiona, entrega-se a Rumpelstiltskin em favor dela e da liberdade de todos os ogros cativos.

O ogro Shrek fora tão modificado, que se tornara capaz de dar sua vida em troca da vida de Fiona. Em lugar de cuidar de si, cuidar dela era mais importante agora. Mesmo que ele não tivesse reconquistado seu amor verdadeiro, mesmo que com isso ele não mais existiria, Shrek queria garantir a existência, a vida e a liberdade de Fiona.

Shrek se torna um herói.

Para ser um herói, Shrek precisou passar por alguns processos: tornou-se “normal”, adequando-se às normas sociais que regem o casamento e a família; tornou-se humanizado e normalizado pela conformação de suas atitudes e seus sentimentos àqueles ditos bons; e por fim abdicou de si mesmo.

Ao ser salva por Shrek, Fiona ainda não percebeu que Shrek vai sumir para sempre e deixar de existir, ou mesmo nunca ter existido. No entanto Fiona já olha para Shrek com outros olhos e um amor por ele (que são também gratidão e admiração) desponta em Fiona.

Excerto de Shrek para Sempre (2010)

Fiona: Até que a gente forma uma bela dupla!

Shrek: É... Bem mais do que você pensa! *[Ambos trocam olhares ternos. Shrek começa a desaparecer].*

Fiona: Shrek?

Rumpelstiltskin: O dia dele acabou! O dia dele acabou!

Fiona: Shrek? *[Fiona está assustada vendo Shrek abatido sumir aos poucos].*
Shrek: Tá tudo bem...
Fiona: O que eu faço pra ajudar você?
Shrek: Você já fez tudo por mim, Fiona. Você me deu um lar e uma família.
Fiona: Você tem filhos?
Shrek: Nós temos filhos... Fergus, Flatus e uma garotinha chamada... Felícia *[ambos dizem Felícia juntos].*
Fiona: Felícia! Eu sempre quis ter uma filha chamada Felícia!
Shrek: E um dia... *[Shrek mostra o bonequinho de Felícia] você vai ter... [Fiona o contempla com lágrimas escorrendo].* Sabe o que mais gostei no dia de hoje? É que eu tive a chance de me apaixonar por você mais uma vez... *[Shrek está quase desaparecendo... Rumpelstiltskin está tenso torcendo para que Shrek suma de uma vez. Fiona não está entendendo nada e Shrek vai sumindo aos poucos enquanto Fiona o contempla tristemente].*

Mas a história teve um final feliz (que, como sabemos, não costuma faltar em um conto de fadas que deseja agradar a muitos, tornar-se conhecido e render lucros!). Não estava tudo acabado.

Com a demonstração de amor de Shrek, Fiona viu nascer em si um encantamento por ele e beija-lhe o seu beijo de amor verdadeiro no momento em que o sol está nascendo, e que Shrek está sumindo por completo, com o nascer de um novo dia (Ilustração 23).



Ilustração 23 – Fiona salva Shrek com um beijo.
 Shrek para Sempre. DreamWorks Animation SKG. 2010. Todos os direitos reservados.

Chorando, Fiona beija Shrek. Em seguida, ele some totalmente. Mas Fiona não se torna humana com o nascer do sol, indicando que o beijo do amor verdadeiro desfizera o seu feitiço que a condenava a ser ogra de noite e humana de dia... É com o mesmo beijo,

que o acordo de Shrek com Rumpelstiltskin também é anulado. Pouco depois disso, Shrek e Fiona estão de volta magicamente à festa de aniversário de seus filhos, antes de Shrek amassar o bolo ou brigar com Fiona.

Excerto de Shrek para Sempre (2010)

[De volta à festa de aniversário].

Fiona: Shrek, você está bem?

Shrek: *[Abraçando Fiona e suspirando].* Fiona!! Eu não podia estar melhor! *[Shrek avista seus bebês brincando... ele se aproxima afagando a cada um deles]* Ohh... Feliz aniversário Flatus! Fergus, garotão! E Felícia, meu amorzinho!! Acho que isto é seu. *[Shrek entrega a Felícia seu bonequinho].*

Felícia: Obrigada, papai!! *[Shrek abraça e pega no colo seus três bebês] [...].*

Shrek: Olha, *[falando para Fiona]* Eu sempre achei que tinha te salvado da Torre do Dragão.

Fiona: E salvou!

Shrek: Não! Foi você que me salvou Fiona!!

[A cena é encerrada com um beijo entre Fiona e Shrek que seguram seus três bebês em seus braços].

Eis o herói Shrek. Eis o ideal de herói nesta série, sobretudo aquele que luta para ser feliz, por meio da família e do amor verdadeiro. Aquele que abdica de si em favor de sua família. Aquele que só existe por meio da família.

Com certeza, um modo diferenciado de se produzir um herói: “Você nunca conheceu um herói como SHREK”, lemos na Sinopse da capa do filme (**Shrek**, 2001). O herói é o salvo e o salvador. Shrek só é salvo porque Fiona lhe beija a tempo, antes dos seus últimos segundos de vida. É fato que Shrek lutara para que isso acontecesse. Mas é o beijo dado por Fiona que o salva.

Shrek é o salvador e herói, que abdica de si mesmo, que reconhece a felicidade na família, na reconquista do amor verdadeiro. Mas é também o salvo, que somente volta a existir porque tendo reconquistado seu amor verdadeiro é digno de receber o beijo que lhe devolve a existência. O beijo representa o amor verdadeiro entre eles. Aliás, o beijo é uma das características de expressão do amor verdadeiro na série.

O amor verdadeiro é caracterizado como existindo genuinamente heterossexual, tendo sua face sexual apenas após o casamento, ato que também leva à procriação.

Também outros elementos o caracterizam se olharmos de forma mais abrangente: o amor verdadeiro é aquele que aceita o outro como é por dentro e por fora; é aquele que vem sem esperar (não quando se está procurando por ele); não acontece à primeira vista; é aquele pelo qual os amigos oferecem ajuda e conselhos ou estimulam; é aquele pelo qual se deve lutar, investir; é aquele pelo qual vale à pena a reconquista.

O amor verdadeiro na série, é também aquele pelo qual se é capaz de abdicar a si mesmo em seu favor; é aquele que salva a sua vida; é aquele sem o qual não se vive; é aquele sem o qual não se é feliz.

O beijo de Fiona e Shrek selam e imprimem essas características como constituidoras do amor verdadeiro. Foi o beijo de amor verdadeiro que desfez o feitiço de Fiona (**Shrek**, 2001), que manteve Shrek e Fiona em suas formas de ogro (**Shrek 2**, 2004), e que anulou o infeliz acordo de Shrek com Rumpelstiltskin, trazendo-lhe de volta sua vida, sua família e sua felicidade.

Ele (o beijo) também sela um modo considerado adequado socialmente (conforme a norma) de uso da sexualidade. Ele se liga ao casamento à constituição da família.

Assim é reforçado também um modelo de humanidade, cuja felicidade e contentamento plenos estão contidos no outro. Somente encontrando e conquistando o amor verdadeiro se obtém a felicidade plena. Perder o amor verdadeiro é perder a felicidade, é perder-se a si mesmo. Preservar o amor verdadeiro, e nele, a família e os filhos, é manter-se existindo, é cuidar de si mesmo.

Assim culmina o modelo de humanidade que perpassa toda a série. Uma humanidade que deve ser zelosa do outro, abdicável de si mesmo em favor do outro, especialmente quando o que está em jogo é o amor verdadeiro e a felicidade.

Assim também são coroados, com esse modo de cuidar de si, os modelos e exemplos de subjetivação oferecidos por meio da personagem Shrek.

“O legal de Shrek é que no fundo, são histórias sobre nós” (Holofote no Shrek, **Shrek para Sempre**, 2010). O Shrek da animação se confunde com nós mesmos, e a história dele com as nossas. Ao menos é o que acreditam os produtores/idealizadores da série.

A norma social para o casamento e a família, o abdicar-se de si mesmo em favor do outro, a busca pela felicidade como modo de existência são tão fortes (ou como disse Katzenberg, são uma alegoria tão forte) que passam despercebidas, muitas vezes. Podemos dizer que é a conformação de Shrek a as normas, e a capacidade de amar a ponto de abdicar de si mesmo, que fazem com que seus idealizadores/produtores o percebam como um de nós.

Shrek torna-se um de nós. Shrek é humanizado ao nosso modo social de vida e de existência: “Finalmente ele percebe que faz parte dessa comunidade. Ele compreende tudo o que conquistou e aprende a dar valor. Acho que, como em nossas vidas, Shrek fez isso. E

parece ser o final perfeito de todos os filmes de Shrek”. (Holofote no Shrek, **Shrek para Sempre**, 2010).

[...] Ela finalmente havia notado como Shrek era valente e especial. E naquele momento também percebeu que estava apaixonada por ele. Mas não seria tarde demais? Fiona beijou Shrek justamente quando ele e o resto do mundo de Rumpel sumiam. Funcionou! O beijo de verdadeiro amor anulou o contrato de Rumpel. De repente, Shrek se viu exatamente onde queria estar – na festa de aniversário dos bebês ogros, de volta à sua antiga vida agitada, maluca e maravilhosa ao lado de Fiona. E, dessa vez, ele sabia que nunca mais se esqueceria de valorizar cada dia de sua vida. Daquele momento em diante, Shrek aproveitaria com todo o coração a alegria de viver feliz para sempre. (HAPKA, *Shrek para Sempre*, 2010, p. 30-32).

Assim termina a narração de **Shrek para Sempre** (HAPKA, 2010) na versão impressa da história. Segundo seus idealizadores/produtores é o “final perfeito” para a jornada de vida de Shrek (Holofote no Shrek; (ou) Sinopse, **Shrek para Sempre**, 2010).

Shrek é feliz (para sempre) por reaver sua família (Ilustração 24) e por aprender a lhe dar o devido valor, por encontrar a felicidade no ato mesmo de dar-se em favor do outro. Shrek é feliz por ser capaz de amor tão grande, de sentimentos tão nobres, como se deseja em um ideal de humanidade. Shrek é feliz porque se ajustou as normas sociais, é capaz de conviver com outros. Shrek é feliz porque não age como um ogro, não pensa como um ogro. Shrek é feliz porque fora capaz de agir sobre si mesmo transformando-se em outra coisa. Em seus processos de subjetivação, Shrek é uma personagem normalizada e humanizada segundo um ideal de civilidade e humanidade (e porque não dizer também, segundo uma sociedade de normalização pautada pelo poder da biopolítica).



Ilustração 24 – A família salva por Shrek.
Shrek para Sempre. DreamWorks Animation SKG. 2010. Todos os direitos reservados.

Abrindo um parêntese, todas essas são também soluções oferecidas ao espectador diante dos dramas e conflitos que experienciados pelo sujeito (GUATARI, 1980). Não determinantes, elas de algum modo acionam um pensar/maquinar individual para diferentes situações a que os sujeitos são submetidos. São alternativas para se lidar com as angústias e dificuldades humanas. Assim cada espectador se põe a pensar sobre si mesmo a partir do que assistiu.

Voltemos aos atos heróicos da personagem Shrek. O Shrek que luta pela reconquista de Fiona é o Shrek defensor da família como célula da sociedade, que preserva a união heterossexual como início dela e como modelo de usufruto da sexualidade. É a sexualidade conformada ao dispositivo de aliança, “[...] sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 2001, p. 100).

Ainda que esse modelo não seja mais exclusivo, único, ainda que tenha perdido certa importância “[...] à medida que os processos econômicos e as estruturas políticas passaram a não mais encontrar nele um instrumento adequado ou um suporte eficiente” (FOUCAULT, 2001, p.101), ainda assim, ele sobrevive ditando um modo de ser para a sexualidade. Mas ele é também superposto (e os dois são mutuamente superpostos) pelo dispositivo de sexualidade que vai além das estratégias de manutenção desse modelo.

Ele, o dispositivo da sexualidade, distribui e opera múltiplas técnicas que são infiltradas no corpo individual e social. O controle é seu fim e a manutenção da vida o poder pelo qual se exerce. A família é o instrumento de intercâmbio entre tais dispositivos (FOUCAULT, 2001). Shrek é efeito dos dois.

A altivez de Shrek em agir como quer, em ter ideias próprias, em afrontar formalidades e etiquetas, em ser dono do seu próprio nariz, esconde a manutenção de tal modelo, e a adequação dele a essas normas sociais, e isso por uma razão tática, pois, como explicou Foucault (2001, p. 83), “[...] é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é tolerável”. Não seria atuando proibitiva ou coercitivamente que Shrek aceitaria facilmente subjugar-se a tais normas.

Aí está a positividade do poder, a produtividade das normas inseridas em uma sociedade de normalização. A sutileza de Shrek está na incoerência de se esperar que uma personagem produzida como anormal, se conforme tão ajustadamente às normas.

Shrek preservará a sua família. Fará dela um relicário. Nela é que fruirá a sua sexualidade. O cuidado maior que Shrek pode ter consigo mesmo é recuperar a família, cuidar dela, amá-la e fazer dela o que se espera socialmente. “A família é o permutador da

sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança” (FOUCAULT, 2001, p. 103). Ela é a norma por excelência à qual Shrek se ajusta.

Mas não confundamos o papel da família, nesses termos, como a da instituição repressora, cerceadora dos modos de uso da sexualidade, porque:

Não se deve entender a família, em sua forma contemporânea, como uma estrutura social, econômica e política de aliança, que exclua a sexualidade ou pelo menos a refreie, atenuando tanto quanto possível e só retenha dela as funções úteis. Seu papel, ao contrário, é o de fixá-la e constituir seu suporte permanente. Ela garante a produção de uma sexualidade não homogênea aos privilégios da aliança, permitindo ao mesmo tempo, que os sistemas de aliança sejam atravessados por toda uma nova tática de poder que até então eles ignoravam. (FOUCAULT, 2001, p. 102-103).

Por isso mesmo, a veiculação da ideia da preservação da família é tão possível em Shrek. Nesse sentido, a família é aquela sobre a qual tanto o dispositivo de aliança pode se assentar quanto o dispositivo de sexualidade pode fazer infiltrar outros modelos de relacionamentos, permutas e subjetividades (ainda que também inserido em um modo biopolítico de exercício do poder).

Shrek assim pode ser percebido ora como um ogro pavoroso, anormal e monstruoso, talvez possa ser visto como o diferente que faz eco às minorias, ora ser visto como um desajustado em relação às formalidades e etiquetas sociais. Pode ser aquele de opiniões próprias, dono do seu nariz, pode ser o herói, ou o anti-herói. Pode ser compreendido como protótipo de machismo e virilidade, ou como subjugado a Fiona. Pode ser o ogro tornado normal, ou humanizado pelos seus sentimentos e relações. Pode ser o ogro mandão, que mete medo, ou às vezes ser o ogro que também sente medo. Dependendo do ponto de vista, Shrek pode ser visto de muitas formas. Ele é oscilante nas formas de ser constituído e de ser subjetivado, é plural em camadas diversas que se agrupam, se engrenam de algum modo e fazem dele um ser múltiplo e complexo.

Mas Shrek é, sobretudo, a personagem exemplar que, embora sendo um ogro, se tornou o mais disciplinado possível quanto a sua sexualidade, o mais conformado possível com as regras e normas sociais de uso dessa sexualidade, o mais contido possível em seus impulsos sexuais, o mais virtuoso possível quanto à valorização da família e do casamento.

Os filmes da série Shrek tornam sua personagem principal, um terrível ogro, em um ogro afável, e oferecem um modelo de sexualidade, casamento e família a ser seguido.

É uma história tão verdadeira, que até parece inventada! Diria Manoel de Barros, ironicamente (relembrando a epígrafe usada no início do capítulo anterior). É assim que também poderíamos dizer diferentemente: que a história de Shrek vai se tornando tão verdadeira, que às vezes nem parece ter sido inventada. É assim que a história de cada sujeito (bem como a história de Shrek para cada sujeito) se torna tão verdadeira justamente por ter sido desse modo inventada.

“Desler” (como nos sugere a atitude do avô, na poesia de Manoel de Barros, 2000, p. 30 – epígrafe deste capítulo), é assim, como essa tarefa de encontrar naquilo que parece óbvio e natural o que é exatamente seu avesso: algo inventado como tal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

OU, PARA DIZER SOBRE COMO SOMOS CAPTURADOS TAL COMO SHREK

[...] o cinema não forneceu simplesmente um novo meio no qual os elementos da modernidade podiam se acotovelar. Ao contrário, ele foi produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade [...]. O cinema forçou esses elementos da vida moderna a uma síntese ativa; ou de um outro modo, tais elementos criaram suficiente pressão epistemológica para produzi-lo. [...] Essa cultura não “criou” o cinema em um sentido simples, nem tampouco o cinema desenvolveu quaisquer formas, conceitos ou técnicas novas que já não estivessem disponíveis em outros caminhos. Ao fornecer um caquinho para elementos já evidentes em outros aspectos da cultura moderna, o cinema acabou por se adiantar a essas outras formas, e acabou sendo muito mais do que simplesmente uma nova invenção entre outras.
(Charney e Schwartz, 2004)

Eis-nos a encerrar um empreendimento que nos exige dedicação, força, determinação, muito estudo e horas de trabalho. Mas tanto esforço, em realizar uma pesquisa produz inúmeras aprendizagens de ordem teórico-metodológicas, atinentes ao processo mesmo da pesquisa, e são imprescindíveis para esse processo. Também nos obriga a exigir de nós mesmos uma constante vigilância de ordem inteiramente disciplinar (do pensamento, do corpo, e do tempo), sem a qual também não podemos concluir tal intento.

Quanto às utilizações teórico-metodológicas, sabemos que outras perspectivas são possíveis para análise de filmes. Mas particularmente para o nosso cometimento, tal análise não seria possível, nesse momento, a não ser a partir de Foucault. Embora não tenhamos realizado nem uma arqueologia, nem genealogia ou mesmo uma arqueogenealogia, nos seus sentidos mais rigorosos, os estudos de Foucault foram o solo em que nos movemos, e a haste de apoio de nossas explicações; a luz que possibilitou compreendermos Shrek em seus processos de subjetivação, sobretudo a partir dos mecanismos de normalização e de humanização da personagem.

Como foi possível vislumbrar pelas explicações que fizemos de outros estudos que consideraram os filmes de Shrek em suas análises, há muitas outras formas possíveis

para se compreender Shrek. Esta, aqui empreendida é apenas uma. Outros objetos e outras perspectivas de análise podem produzir resultados diversos desses.

A nós ainda inquieta (e podem ser levadas a efeito em futuras análises) as imagens refletidas de Shrek recorrentes em toda a série, ajudando a compor a sua imagem; a figura do Lorde Farquaad e sua obsessão por um mundo perfeito e/ou seu modelo de tirania; as representações que a personagem da Fada Madrinha engendra, sobretudo em relação a um capitalismo e consumismo estético e efêmero em seus efeitos; a identidade de gênero de Fiona como guerreira-chefe dos ogros (já que o terceiro e quarto filme da série não foram abordados pelas análises de gênero representadas por Fiona nos estudos que citamos); a amizade (sobretudo a materializada pela personagem do Burro), apresentada como voluntária, mas também como agente modificadora de Shrek, ou ainda o sujeito amigo como aquele que leva incessantemente o sujeito a falar de si; a concepção de diferença, de amizade e de amor, entre outras, que atravessam os filmes, são situações que nos incomodam (no sentido da inquietude que nos move a pesquisar) e que podem fomentar outras reflexões. Destarte, tivemos de nos policiar para não deixar que tais inquietações se misturassem (demais, pois acreditamos que há deslizos) com nossas explicitações.

Outra exclusão que nos causa desassossego (mas não pesar) são os filmes de Madagascar e A Era do Gelo (mas particularmente os de Madagascar) que tiveram de ser abandonados no exercício de delimitar nossa análise, focalizando um objeto como o proposto/desenvolvido aqui. Madagascar demandaria, de fato, outras análises, outros objetos, outros aspectos a serem considerados, seleções diferenciadas e, por fim, e, provavelmente (mas não certamente), chegaríamos a um resultado ímpar. Mas esse interesse ainda está “grudado” em nós. Madagascar nos inquieta sobremodo. O lançamento de um quarto filme de A Era do Gelo e um terceiro filme de Madagascar (como está previsto) pode vir a ser um mote e uma nova oportunidade para uma análise.

As sessões de filmes que realizamos com as crianças são outra face desses elementos que estão todos misturados e confusos no início do processo da pesquisa e que precisamos nos desapegar ainda que com certa dificuldade. Elas, contudo, representam uma rica possibilidade de investigação, uma porta de entrada diferente para um trabalho com filmes, sobretudo, se a pesquisa se voltar para as relações que os infantes estabelecem com os filmes e as personagens e/ou a partir deles.

Nesse processo de investigação não chegamos a um lugar imprevisto considerando-se as análises já empreendidas por estudos voltados para as questões da sexualidade e também dos processos de normalização. Contudo, o lugar a que chegamos

era para nós inesperado, já que na fase mais inicial de nossa proposta (falo da sensação anterior à pesquisa, aquela do senso comum, que nos acomete isolada da análise), Shrek nos parecia a insurreição, o levante por excelência a todas as normas sociais, e, para a nossa surpresa pessoal, e em sua oscilação entre modos diferenciados de ser, ele se configura, também no contrário, no protótipo de ajustamento social, destacadamente no uso da sexualidade, o sujeito subjetivado segundo os ensinamentos cristãos, segundo o dispositivo de aliança e o exercício de um poder biopolítico de controle da vida e da população.

Mas quem é Shrek afinal? No que ele se tornou?

Shrek é, em primeiro lugar, uma personagem de sucesso do cinema de animação. É irreal e fictício e precisa ser tomado nessa sua condição imaginária.

Descartadas as análises talvez seja como se lê sobre ele: um “[...] simpático Ogro [que] tornou-se um fenômeno cinematográfico e cativou a imaginação de todo o mundo” (Sinopse, **Shrek**, 2001), ou: “O herói preferido de todos [...] o nº 1 de todos os tempos” (Sinopse, **Shrek 2**, 2004). Mas com a análise deste relatório de pesquisa quisemos ver de outro modo, pensar diferentemente do que se pensa. Vamos a um apanhado geral desse exercício.

Analisar os quatro filmes da série Shrek não tem a intenção de evocar qualquer juízo de valor no sentido de afirmar que sejam prejudiciais, lesivos ou, ao contrário, que sejam excelentes, o melhor material educativo para a formação das crianças.

A análise se limita a apontar os aspectos apresentados nos filmes como exemplares, e a analisá-los a partir das normas de que eles são engendrados. De maneira especial, destaca aquelas relativas ao uso da sexualidade. De igual modo, e em primeiro lugar, foi tarefa da pesquisa analisar os processos de subjetivação de Shrek pelos quais ele se constitui e partir disso refletir sobre o modo como eles se apresentam como modelos/exemplos para os espectadores. Nesse sentido é que caminhamos em direção a um pensar sobre como também nós somos subjetivados a meio as relações e experiências que vivenciamos.

Destarte, frisamos a capacidade, do cinema e dos filmes, como possibilidade de serem tomados como pedagógicos naquilo que veiculam. Com isso, estamos querendo dizer que os filmes “ensinam coisas” ao oferecer modelos/ideias. São “pedagógicos” na medida em que exibem modelos, exemplos em torno de normas estipuladas socialmente e que podem ser tomadas como mediadoras das experiências dos espectadores.

Os espectadores (crianças, ou não) aprendem coisas com os filmes, conscientemente ou não desse processo. Os filmes podem atuar circunscrevendo, mediando, intervindo, sugerindo, propondo, fixando formas diferenciadas de constituição de si, de experiências consigo mesmo – formas de subjetivação. Sua capacidade é adensada, tanto por sua riqueza tecnológica quanto por lidar com emoção, razão, desrazão, sonhos, fantasias, desejos, angústias e outros sentimentos e emoções dos espectadores.

Essas formas não são estanques em Shrek. Ele permuta entre subjetividades diferenciadas na constituição de si mesmo. Shrek é capaz de ser um ogro terrível e pavoroso para um cem número de aldeões. Mas ele é também capaz de buscar a satisfação de seus desejos sem o uso da força ou de atrocidades. Shrek pode ser absolutamente anormal porque desajustado em relação às práticas sociais estabelecidas, desde a falta de cordialidade até os arrotos à mesa.

Essas irregularidades sociais, esses desajustes em relação às regras, vão adquirindo outras molduras, produzindo outros modos de ser em Shrek, quer seja, diferentes formas de subjetivação. É assim que sua anormalidade, seu desajuste e seu ser ogro assumem uma posição secundária em detrimento de outros elementos que o transformam num herói mesmo com o rompimento de padrões. Shrek cria e recria outros elementos subjetivos que se oferecem como modelos/exemplos a cada espectador que o recebe desse modo.

Shrek pode abrir mão do romantismo, de certa sensibilidade, ou da etiqueta, mas também é visto a realizar gentilezas e a fazer agrados e doces declarações a Fiona. Ele pode se mostrar destemido, impetuoso, altivo e viril, mas também chora, sente medo, experimenta o sentimento de rejeição e de incapacidade. Shrek pode ser dono do próprio nariz ou pode ser flagrado recebendo ordens de Fiona. São modos de constituição de Shrek, maneiras pelas quais sua anormalidade se reconduz e assume outras molduras, mas são também formas e possibilidades de subjetivação oferecidas ao espectador por meio de sua personagem.

São multiplicidades constituidoras de Shrek, que ora é apresentado como anormal, ora como perfeitamente normalizado pelas regras sociais. Tais multiplicidades estão presentes ao longo dos quatro filmes analisados. Elas o subjetivam de um modo particular. Contudo, no apagar das luzes, ou acender delas, Shrek permanece muito mais como normalizado do que como aberrante.

Nesse ínterim a série Shrek torna-se ainda mais próxima de muitos espectadores, traduzindo o desejo frequente daqueles que ambicionam permanecer na base do aceitável e

ainda transgredir normas e padrões socialmente estipulados; em outras palavras traduzem o anseio humano de ser sempre considerado e/ou percebido como normal.

Importa percebermos e destacarmos quais os mecanismos que são acionados no decorrer da transformação/constituição de Shrek. A amenização do horror de sua aparência é um deles. Em uma contemporaneidade que cultua a beleza, o corpo “sarado”, malhado, esbelto, Shrek precisa sofrer, no interior dos filmes, uma transformação de sua imagem. Tais transformações atuam descaracterizando aos poucos a feiura de Shrek, em um contínuo que tira de evidência sua aparência pavorosa.

O convívio de Shrek com os outros – Fiona, amigos, família de Fiona fazem oposição ao ogro solitário do pântano e é outro desses elementos evocados nos filmes para operar modificações em Shrek.

Shrek não possui “Orkut”, “MSN”, “Twitter” ou outros recursos midiático-tecnológicos para se relacionar com os outros. Ele vivera sempre sozinho, nunca experimentara relacionamentos afetivos (família, amigos e namoradas – como declarado pelos seus idealizadores/produtores - Comentários dos cineastas, **Shrek**, 2001). Ele desenvolvera dificuldades de convivência. Isso não o impediu de se relacionar com o Burro (no início, contra sua própria vontade), com o Gato de Botas, Fiona, Arthur, a rainha Lillian e até mesmo com o seu sogro, o rei Harold. A convivência com os outros faz de Shrek mais humanizado, mais normal para o espectador. Ela é outro, dentre os mecanismos que identificamos, que atua nos processos de subjetivação de Shrek.

Na jornada de sua vida, nos relacionamentos que experimenta, Shrek aprende a expressar seus sentimentos. Os sentimentos dele são, a partir daí, um elemento em sua transformação. Por meio das experiências que Shrek vai elaborando na relação com os outros, os sentimentos experimentados por ele fazem um elo entre o sujeito personagem e o sujeito espectador.

Shrek experimenta, entre outros, o sentimento de rejeição. Shrek fala disso e ao falar constitui-se desse modo (ainda que como personagem fictícia e figura imaginária) e constitui também a rejeição de que fala. A explicitação desse sentimento o aproxima daqueles que individualmente ou histórica e culturalmente sentem-se da mesma forma.

Shrek é capaz de sentimentos. Seus sentimentos fazem a ponte entre ele, o modo como se constitui, e o espectador. É um dos mecanismos mais eficazes no processo que transforma o ogro em um Shrek humanizado.

O poder aí manifesto é aquele capaz de apropriar-se de um interesse comum convertendo-o noutro condizente e cooperante com a sociedade regida pela biopolítica.

Shrek pode se entristecer, ficar atemorizado, ou mesmo chorar. Se com isso, transgredir uma postura esperada para os machos, isto também se soma a outras pequenas transgressões empreendidas por Shrek. Mas tal conduta não produz um olhar negativo sobre ele na série. Tais pequenas transgressões encontram algumas aprovações sociais, dentre elas, as críticas à supervalorização das formalidades e das etiquetas. Dessa forma, Shrek produz outra forma de endereçamento e ganha simpatias. Assim ele alcança/conquista ainda mais sujeitos.

Shrek se constitui como capaz de ser irreverente a certas normas, sem abrir mão de “ser ele mesmo” – e o mais importante –, sem por isso parecer mau, cruel, ou desumano; sem se recolocar como anormal. Ele é constituído como sendo bom na sua essência. Incapaz de crueldades. Esse mecanismo faz com que Shrek, em seus processos de subjetivação, seja percebido menos como ogro e mais como humano.

Necessário destacar que, se Shrek é transgressor de certas normas, aquelas que ele desrespeita não o fazem inaceitável ou indesejável para o espectador. Tais transgressões não são balizadoras sociais a ponto de o tornarem aberrante – ou antissocial, mau e cruel. Ele se mantém no âmbito do considerado bom e aceitável. Mesmo essa estratégia pode ser percebida como corroborante do processo de humanização de Shrek.

Há outro endereçamento operado por Shrek quando ele solta gases ou dá arrotos em situações em que isso não deveria acontecer. As expulsões fisiológicas (fezes, urina, gases e secreção dos ouvidos), que são a todos comuns, mas relegadas à intimidade, são tornadas transparentes, corriqueiras por Shrek. Ele se gaba e tem prazer nelas. Shrek expõe sua humanidade por agir assim e com certa irreverência.

Com isso, Shrek torna cada espectador um comparsa seu. Tais comportamentos, aliados aos hábitos de alimentação e higiene realizados com “coisas nojentas”, alcançam outros grupos de espectadores porque são evidenciados como de absoluta naturalidade para Shrek.

Mas Shrek expõe também seus dramas – sentimento de inferioridade, incapacidade, sua paixão não correspondida por um momento. Vivenciando tais dramas, ele é tornado ainda mais próximo das pessoas, cujas vidas são permeadas também por conflitos e vontades não permitidas.

Shrek torna-se um de nós. Além de seus sentimentos, vivenciar os conflitos também o humaniza para o espectador. Shrek se constitui nessas dificuldades que experimenta. Suas atitudes e pensamentos produzem a experiência de si mesmo e operam as transformações de seu próprio eu.

Mas há um aspecto de Shrek que não é permeado pela sua habitual insubordinação às normas. O Shrek sexuado é exemplar, modelar, protótipo de uma sexualidade ajustada às normas sociais – e porque não dizer, cristã conservadora.

Os quatro filmes da série Shrek não tematizam a sexualidade, visto que ela não é colocada em evidência pelas animações. Nem por isso está implícita nos filmes. Ela é explicitada sob os pontos de vista dos relacionamentos heterossexuais, dos comportamentos esperados dos enamorados, dos “casados”, incluindo-se o imperativo da reprodução e formação da família como consequência direta (e adequada) à união.

Shrek forma sua família casando-se com Fiona e consolida-a por meio dos filhos. Shrek namora Fiona de modo arquetipo, sem extravasar qualquer impulso ou desejo sexual. Ele se casa religiosamente com Fiona (nos dois sentidos do termo): troca alianças, retira-se para uma lua de mel a dois (com direito a filmagens dos momentos especiais), cumprindo até mesmo o ritual de pegar a esposa nos braços enquanto adentra o local onde será consumado o ato sexual.

Shrek torna-se pai a tempo certo: depois do casamento com Fiona, depois de conhecer o seu sogro e sogra, depois de reconquistar as terras de seu pântano (indicando a necessidade de posses para a constituição da família). Até mesmo as brigas entre Shrek e Fiona reproduzem os desentendimentos considerados “normais” ou costumeiramente esperados para um casal.

As práticas de Shrek de uso da sexualidade o constituem esse ser conformado às normas sociais vigentes. No uso da sexualidade, portanto, é que Shrek se constitui o mais normalizado possível, e nesse ínterim reforça certo modo/ideal de humanização.

O último drama vivido por Shrek leva-o a acreditar que tal vida de casado não era a vida de um “ogro de verdade”, mas sinônimo de infelicidade. Contudo, ao lhe ser retirada tal condição e o modo de existir no mundo, Shrek vai ao “fundo do poço” porque perdera a sua família. *Minha família era perfeita (Shrek para Sempre, 2010)*. Este fora o lamento de Shrek ao se descobrir infeliz por tal perda.

Para reaver a sua família, seu amor verdadeiro, seu relacionamento com Fiona, sua felicidade (e também podemos dizer: para reaver o modo de exercício de sua sexualidade), Shrek empregará todas as suas forças.

Reconquistar tal condição de vida para si mesmo é consequência da reconquista do amor de Fiona (o amor verdadeiro) e da família. É o modo que Shrek vê disponível para cuidar de si mesmo. É a única opção para seu modo de existir – ou de continuar existindo. Shrek existe por meio da existência de sua família e de seu amor.

Acreditamos residir nisso a mais forte alegoria para essa humanização da personagem Shrek. Tudo isso é oferecido ao espectador como modelo a sua própria relação consigo mesmo.

Salvando a família, Shrek salva a si mesmo e se torna herói na série. Esse é o modelo disponibilizado como exemplo, ideal, para o cuidado de si mesmo. Essa é a alternativa apresentada como desejável para se continuar existindo: por meio de uma sexualidade obediente a tais normas sociais, que normalizam o sujeito e suas práticas de si mesmo e de relação com o outro.

Com isso afiançamos a tese proposta por esta investigação: Shrek é mais ou menos subjetivado por uma série de processos de normalização. Na maioria deles, o que se produz são efeitos que amenizam sua condição (a princípio apresentada como anormal), produzindo-o como um ogro normal e humanizado. Contudo, diante das normas sociais que estipulam as regras para o uso da sexualidade, Shrek se constitui o mais ajustado e conservador possível, e, pela defesa delas, é tornado herói.

Em seus processos de subjetivação (que trazem em seu bojo um processo paralelo de humanização e também de reforçamento de certo ideal de humanidade) vemos duas técnicas aparecendo em diferentes momentos, participando desse projeto empreendido pelos produtores/idealizadores na fabricação de tal Shrek. São as técnicas de confissão e de exame. Diversos são os momentos em que Shrek é levado a falar de si mesmo, a confessar-se, a expressar oralmente seus sentimentos suas alegrias e decepções. Ele mesmo é que se define por meio do que fala no primeiro filme da série. A essa técnica Foucault deu especial atenção compreendendo-a como uma das tecnologias discursivas de constituição do sujeito.

Outra técnica é a técnica do exame. A personagem de Shrek também exemplifica essa maneira de operar sobre si quando pensa sobre como vai agir, reflete sobre a adequação de suas ações, reexamina e arrepende-se de certas atitudes e decide reflexivamente sobre o que é ou não importante para ele.

Essas duas técnicas, do exame e da confissão, são abordadas por Foucault (1996; 2001) como constitutivas da engrenagem que nos produziu/produz como sujeitos.

Tomando os filmes de Shrek na medida em que podem funcionar como pedagógicos que medeiam os processos de constituição de si, tais modelos de uso da sexualidade, tais ideias de humanização e oscilações entre desajuste e conformação a normas são oferecidos como possibilidades ao espectador e aos processos de experiência de si mesmos.

Não estamos a dizer que o ato de assistir aos filmes de Shrek se constitui na ação determinante que define a vida do espectador em conformidade com este ou aquele modelo de obediência às normas, regras e padrões sociais. Os filmes são um entre os elementos pedagógicos que medeiam essa relação. Eles são um entre uma diversidade de formas cultural e historicamente possíveis, capazes de afetar os modos pelos quais os sujeitos se constituem e são subjetivados.

Nem por isso são menos importantes. O cinema é partícipe da invenção do sujeito moderno (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). O cinema aciona em cada espectador um maquinário/pensar a respeito dos dramas/problemas e dificuldades abordadas pelos filmes (GUATARI, 1980) que se torna importante desencadeador de decisões e ideias individuais.

Do mesmo modo a experiência do espectador de assistir aos filmes de Shrek se constitui em uma possibilidade de que os modos de subjetivação ali superpostos e permutados sejam também partícipes da constituição de sua subjetividade.

Quantos não desejaram de ser tal como Shrek (em alguma de suas multiplicidades) alguma vez na vida?

Por meio da reflexão sobre o processo fictício de subjetivação de Shrek, podemos vislumbrar a nós mesmos nos constituindo a partir de nossas experiências pelos modos como nos relacionamos conosco e com os outros, relações sempre permeadas pelas limitações assentadas entre o permitido e o proibido, entre o aceitável e o indesejável, entre o que é normal e regular e o que é tido como anormal e inconcebível.

Se nos detivermos sobre nós mesmos podemos ver o quanto recorreremos, individualmente e historicamente, às mesmas técnicas utilizadas nos filmes, em nossos processos de subjetivação. Somos mais ou menos capturados por meio delas tal como Shrek.

As relações que estabelecemos com as pessoas que nos cercam, as normas a que nos conformamos ou as que desconsideramos, o que falamos de nós mesmos, os usos que fazemos de nossa sexualidade e o que temos como imperativo ao decidirmos sobre nossas atitudes, o que nos afeta (ou nem faz diferença) e nos atinge emocionalmente provocando riso ou choro, o pensar que exercemos sobre nós mesmos, e as transformações que operamos (ou que recusamos operar) sobre nós mesmos, o modo como cuidamos de nós e do outro e o que valorizamos, ou não, nesse processo, são todos modos pelos quais somos também capturados, são maneiras pelas quais nos subjetivamos de um modo múltiplo não linear, tal como Shrek em seus processos de subjetivação.

É a nossa contribuição a um pensar sobre como nos tornamos o que somos.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Roberto. O cinema na conquista da América: um filme e seus diálogos com a história. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, 2008, v. 13, n. 37, p. 123-137. Disponível em: < www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n37/11.pdf >. Acesso em: 25 mar. 2010.

ABUD, Katia Maria. A construção de uma Didática da História: algumas idéias sobre a utilização de filmes no ensino. **História**, 2003, v.22, n.1, p.183-193. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/his/v22n1/v22n1a08.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2010.

ALEGRIA, João; DUARTE, Rosália. Um sonho, um belo sonho: considerações sobre a gênese das relações entre educação e cinema no Brasil. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 5, n.15, p.11-26, mai./ago. 2005. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/DIALOGO?dd1=59>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

ALENCAR, Sylvia Elisabeth de Paula. **O uso do cinema na sala de aula: uma aprendizagem dialógica da disciplina história**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal do Ceará. 2007.

ALMEIDA, Milton José de. O eclipse, o dragão e o cinema estudo sobre o filme O estado do cão. **Educação & Sociedade**, Campinas, Dez 2001, v.22, n.77, p.273-280. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/es/v22n77/7055.pdf> >. Acesso em: 27 mar. 2010.

ALTMAN, Fábio. **O apetite de Shrek**. ISTOÉ Dinheiro – Negócios; n. 321; 26 maio. 2004. Disponível em: <http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/8655_O+APETITE+DE+SHREK>. Acesso em: 27 set. 2011.

AMERENO, D. S.; CHACON, J. Shrek e a nova representação dos contos de fadas. **Cenários da Comunicação**, São Paulo, v.4, p. 77-98, 2005. Disponível em: <<http://www.revistabrasileirmarketing.org/ojs-2.2.4/index.php/remark/article/view/115/113>>. Acesso em: 3 out. 2011.

AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de. Invisível e não enunciável: cinema brasileiro e amnésia de identidades. **Educação & Sociedade**, Campinas, Dez 2006, v. 27, n. 97, p.1367-1372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v27n97/a15v2797.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2010.

ARAUJO, Bruna Fontes Gonçalves de. **Representações de gênero nos filmes infantis de animação assistidos na pré-escola em uma instituição pública de Campo Grande/MS**. 2009. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia)- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS, 2009. (Orientadora: Constantina Xavier Filha).

ARAUJO FILHO, Waldemir de. **Cinema e ensino de história na perspectiva de professores de história**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação)- Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro. 2007.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AXER, Bonnie. “**Diferentes**” e felizes para sempre? Analisando algumas leituras presentes na infância. Disponível em: <http://www.educacaoecomunicacao.org/leituras_na_escola/textos/oficinas/textos_completos/diferentes_e_felizes.pdf>. Acesso em: 5 set. 2011.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. 8. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade. **Cadernos Pagu**, Campinas, Jun. 2007, n. 28, p.257-283. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/12.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BEZERRA, Carolina Cavalcanti. **Caminha, Meirelles, e Mauro**: narrativas do (re) descobrimento do Brasil; decifrando as imagens do paraíso. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2008.

BILOTTA, Fernanda Aprile. **Heroínas - da submissão à ação**: uma análise junguiana de personagens em filme de animação. 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010 (Orientadora: Denise Gimenez Ramos).

BITTENCOURT, Gustavo Henrique Ferreira. **Da pornografia**: os diários de Bruna, Marise e Gabriela: as prostitutas letradas. 2008. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)- Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2008 (Orientador: Alexsandro Galeno Araújo Dantas).

BLASCO, Pablo Gonzalez. **Educação médica, medicina de família e humanismo**: expectativas, dilemas e motivações do estudante de medicina analisadas a partir da discussão sobre produções cinematográficas. 2002. 317 f. Tese (Doutorado em Medicina)- Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2002 (Orientador: Raymundo Soares de Azevedo Neto).

BONA, Rafael Jose. **Os signos educativos presentes no cinema**: uma análise dos filmes d’Os trapalhões da década de 1980. 2007. 82 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Regional de Blumenau – FURB. Blumenau, SC, 2007. (Orientadora: Maria Sallet Biembengut).

BORINE, Monica S. Consciência, emoção e cognição: o efeito do *priming* afetivo subliminar em tarefas de atenção. **Ciências & Cognição**. v. 11. junho/2007 p. 67-79. 2007. Disponível em:< <http://www.cienciasecognicao.org>>. Acesso em: 19 ago. 2010.

BOXER, Sarah. William Steig, 95, Dies; Tough Youths and Jealous Satyrs Scowled in His Cartoons. **The New York Times**. 05 out. 2003. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2003/10/05/nyregion/william-steig-95-dies-tough-youths-and->

jealous-satyrs-scowled-in-his-cartoons.html?ref=williamsteig&pagewanted=1>. Acesso em: 05 out. 2011.

BRACHMANN, Myrna Wolff; XAVIER FILHA, Constantina. A orientação sexual nas escolas públicas de Campo Grande: projetos de intervenção. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO CENTRO-OESTE, 6., 2003, Campo Grande. **Anais...** Campo Grande, MS: EPECO, 2003. p. 195-196. 1 CD-ROM.

BRESOLIN, C. Relação: cinema, criança e literatura. **EDIPUCRS** [serial online]. 2008. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/outros-meios/literatura%20cinema%20e%20crian%E7a-OK.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2011.

BRUNO, Fabiana e SAMAIN, Etienne. Imagens de velhice, imagens da infância: formas que se pensam. **Cadernos Cedes**. Campinas, 2006, v. 26, n. 68, pp. 21-38. ISSN 0101-3262. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

CALAZANS, Flávio Mário de Alcantara. **Propaganda subliminar multimídia**. São Paulo: Summus, 1992. (Coleção Novas Buscas; v. 42).

CANDIOTTO, Cesar. Subjetividade e verdade no último Foucault. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 2008, n. 31(1), p.87-103. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v31n1/v31n1a05.pdf>>. Acesso em: 5 set. 2011.

CANDIOTTO, Cesar. **Subjetividade e verdade no último Foucault**. Aula sobre Subjetividade e Verdade no último Foucault proferida pelo Prof. Dr. Cesar Candiotto no Curso e no PPG de Filosofia da Unisinos, em 25 de março de 2009. Disponível em: <<http://video.google.com/videoplay?docid=4840594508686109163#>>. Acesso em: 5 set. 2011. Vídeo.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução Ingrid Müller Xavier. Revisão Técnica: Alfredo Veiga-Neto e Walter Omar Kohan. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CATELLI, Rosana Elisa. **Dos "naturais" ao documentário**: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920 1930. 2007. 244 f. Tese (Doutorado em Multimeios)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007 (Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos).

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução Regina Tompson. 2.ed. rev. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. (coleção cinema, teatro e modernidade).

COLE, Stephen. **Shrek**: curiosidades sobre o filme (Shrek e Shrek 2) e os personagens (Da DreamWorks L.L.C.). Tradução Ivo Korytowski. São Paulo: Editora Caramelo/Saraiva, 2004.

CORRÊA, Adâni. **O ogro que virou príncipe**: uma análise dos intertextos presentes em *Shrek*. 2006. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2006 (Orientadora: Alice Therezinha Campos Moreira).

CORRÊA, Anderson Rodrigues. **No escurinho do cinema...** sobre HIV/AIDS, gênero e sexualidade em filmes hollywoodianos. 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2007 (Orientadora: Elisabete Maria Garbin).

COSTA, Adriane Camilo. **O Cinema como mediador na Educação para a Cultura Visual.** 2009. 148 f., Dissertação (mestrado em Cultura Visual)- Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, 2009 (Orientadora: Alice Fátima Martins).

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995. (Coleção Clássica).

COSTA, Marisa Vorraber. Ensinando a dividir o mundo; as perversas lições de um programa de televisão. **Revista Brasileira de Educação.** Rio de Janeiro, Mai-Ago. 2002. n. 20. p. 71-82. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde20/rbde20_07_marisa_vorraber_costa.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2010.

CUNHA, Wilson. **Biblioteca educação é cultura.** Rio de Janeiro: Bloch: FENAME – Fundação Nacional de Material Escolar, 1980. (v. 5 - Cinema).

DANTAS, Anielle Avelina. **O cinema como instrumento didático para a abordagem de problemas bioéticos:** uma reflexão sobre a eutanásia. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado em ciências da Saúde)-Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2008 (Orientador: Carlos Henrique Martins da Silva).

DENIS, Sébastien. **O cinema de animação.** Tradução de Marcelo Félix. Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia, 2010. (Coleção MI·MÉ·SIS Artes e Espetáculo).

DIETZSCH, Mary Julia Martins. Professoras dialogam com o texto literário. **Cadernos de Pesquisa.** 2004, v. 34, n. 122, pp. 359-389. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v34n122/22509.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

DOZOL, Marlene de Souza. A face pedagógica de Eros. **Educação e Pesquisa,** São Paulo, Ago 2007, v.33, n.2, p.311-322. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/298/29833209.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2010.

DUARTE, Rosália. **Cinema & educação.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DUARTE, Rosália; ALEGRIA, João. Formação Estética Audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação. **Revista Educação & Realidade.** Dossiê Cinema e Educação. Porto Alegre, v. 33, n. 1; 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/638/showToc>>. Acesso em: 18 jan. 2009.

DUARTE, Rosália; LEITE, Camila e MIGLIORA, Rita. Crianças e televisão: o que elas pensam sobre o que aprendem com a tevê. **Revista Brasileira de Educação.** Rio de Janeiro, 2006, v. 11, n. 33, p. 497-510. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v11n33/a10v1133.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomás Tadeu (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2001.

FABRIS, Elí Teresinha Henn. **Representações de espaço e tempo no olhar de Hollywood sobre a escola**. 1999. 188 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999. (Orientadora: Marisa Vorraber Costa).

FABRIS, Elí Teresinha Henn. **Em cartaz: o cinema brasileiro produzindo sentidos sobre escola e trabalho decente**. 2005. 231 f. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005. (Orientadora: Marisa Vorraber Costa).

FABRIS, Elí Teresinha Henn. Cinema e Educação: um caminho metodológico. **Revista Educação & Realidade**. Dossiê Cinema e Educação. v. 33, n. 1; 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/638/showToc>>. Acesso em: 18 jan. 2009.

FELIPE, Marcos Aurélio. **Cinema e educação: interfaces, conceitos e práticas docentes**. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2006. (Orientador: Arnon A. M. de Andrade).

FERNANDES, Adriana Hoffmann. **As mediações na produção de sentido das crianças sobre os desenhos animados**. 2003. 178 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2003. (Orientador: Maria Luiza Magalhães Bastos Oswald).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Coordenação Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. 5. ed. Curitiba, PR: Positivo, 2010.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade**. 1996. 297 f. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 1996.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, 2002, v. 28, n. 1, p. 151-162. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11662.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2010.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão & educação: fruir e pensar a TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, 2007, v. 12, n. 35, p. 290-299. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v12n35/a09v1235.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2010.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Pequena Miss Sunshine: para além de uma subjetividade exterior. **Pro-Prosições**, Ago 2008, v.19, n.2, p. 47-57. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a05v19n2.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

FONTENELLE, Isleide Arruda. O mundo de Ronald McDonald: sobre a marca publicitária e a socialidade midiática. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, 2002, v. 28, n. 1, p. 137-149. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11661.pdf>>. Acesso em: 2 ago. 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. 5. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 7. ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988b.

FOUCAULT, Michel. Tecnologías del yo. In: **Tecnologías del yo y otros textos afines**. Introducción de Miguel Morey. Barcelona, Paidós, 1990. (edição original em: L.H.Martin, H. Gutman e P. H. Hutton (Eds). Technologies of the self. A seminar with Michel Foucault. Londres, Tavistock, 1988). Disponível em: <<http://search.4shared.com/q/1/Foucault%20-%20Tecnolog%C3%ADas%20del%20yo?view=searchMainField>>. Acesso em: 9 set. 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão 13. ed. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 14. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002b.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002c.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 9. ed. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2003a. (Aula inaugural pronunciada em 2 de dezembro de 1970, no Collège de France).

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder, saber/Michel Foucault**. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta; Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b. (Coleção Ditos e Escritos, v. IV).

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros; Tradução Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade, política/Michel Foucault**. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta; Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b. (Coleção Ditos e Escritos, v. V).

FORTES, Keynes. **Relações entre valores pessoais e preferências por categorias de filmes**. 2006. 141f. Dissertação (Mestrado em Psicologia)- Universidade de Brasília, Brasília, 2006. (Orientador: Álvaro Tamayo).

FRANÇA, Andréa. Ressonâncias de Foucault para um pensamento do cinema contemporâneo. In: QUEIROZ, André; CRUZ, Nina Velasco (Orgs.). **Foucault hoje?** Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

FURIGO, R. C. P.; AUGUSTO, P. A.; RAMOS, T. C. F. Era uma vez... a re-união da natureza masculina e feminina nos contos de fadas e nos mitos. Encontros de Desencontros: as múltiplas faces de Eros. In: JORNADA DE PSICOLOGIA JUNGUIANA DE BAURU E REGIÃO, 5., e MOSTRA DE PESQUISAS DO CURSO DE APRIMORAMENTO EM PSICOLOGIA ANALÍTICA “TÉCNICAS TERAPÊUTICAS JUNGUIANAS”, 10., **Anais...** Bauru, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www2.fc.unesp.br/capsi/congresso2010/gt14%20era%20uma%20vez%20a%20re%20uniao%20regina%20celia%20paganini.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2011.

GIROUX, Henry A. A disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, Tomaz Tadeu; MOREIRA, Antônio Flávio (Orgs.). **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais**. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

GROS, Frédéric. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. edição estabelecida sob a direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros; Tradução Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GUATTARI, Félix. O Divã do Pobre. In: METZ, Christian; KRISTEVA, Julia; GUATTARI, Félix; BARTHES, Roland. **Psicanálise e Cinema**. Tradução Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global editora, 1980. p.105-117.

GUIMARÃES, Áurea M. O cinema e a escola: formas imagéticas da violência. **Cadernos Cedes**. Campinas, 1998, v. 19, n. 47, p. 104-115. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v19n47/v1947a08.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

GUIMARÃES, H. S. **Princesas do século XXI**: a representação feminina no filme Shrek III. 2008. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/as-princesas-do-seculo-xxi-a-representacao-feminina-no-filme-shrek-iii-de-walt-disney/8458/>>. Acesso em: 3 out. 2011.

GUIMARÃES, Leandro Belinaso; SILVA, Bruna Luiza da. Planejamentos de ensino entremeando biologia e cultura. **Ensino em Re-Vista**, v. 16, n. 1, p. 33-45, jan./dez. 2009.

Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/viewFile/7950/5057>>. Acesso em: 7 out. 2010.

HAPKA, Catherine. **Shrek terceiro**: dois livros em um (Da DreamWorks L.L.C.). Adaptado por Catherine Hapka. Ilustrado por Esteve E. Gordon. São Paulo: Editora Caramelo/Saraiva, 2007. (Caramelo Livros Educativos) (Livro 1: Procura-se um Rei; Livro 2: Amigos e Inimigos).

HAPKA, Cathy. **Shrek para sempre**: O livro do filme (Da DreamWorks L.L.C.). Texto de Cathy Hapka. Tradução Ana Luisa Martins. Ilustrado por Larry Navarro. São Paulo: Saraiva, 2010. (Caramelo Livros Educativos) (Livro 1: Procura-se um Rei; Livro 2: Amigos e Inimigos).

KINDEL, Eunice Aita Asaia. **A natureza no desenho animado ensinando sobre homem, mulher, raça, etnia e outras coisas mais...** 2003. 195 f. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2003. (Orientadora: Maria Lúcia Castagna Wortmann).

KOBALL, Alexandre. **As maiores bilheterias do cinema**: entenda como funcionam as listas de maiores bilheterias do cinema. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=1>>. Acesso em: 27 set. 2011.

LADEIA, Bárbara. **DreamWorks tem lucro líquido de US\$ 24 milhões no 2º tri.** 27 jul. 2010. Disponível em: <http://www.brasileconomico.com.br/noticias/dreamworks-tem-lucro-liquido-de-us-24-milhoes-no-2-tri_87728.html> . Acesso em: 27 set. 2011.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. (Tradução de Tomaz Tadeu da Silva). In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **O sujeito da educação**: estudos foucaultianos. (Org.). Petrópolis: Vozes, 1994.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e Educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, G. L. O cinema como pedagogia. In: LOPES; MENDES; GREIVE (Orgs.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 423-446.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. In: **Educação & Realidade**: Dossiê Cinema e Educação. Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan-jun. 2008; Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/638/showToc>> . Acesso em: 18 jan. 2009.

LUNA, Ianni, Barros. **O estupro e a “norma” de gênero no cinema**. 2006. 87 f. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2006. (Orientador: Rita Laura Segato).

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. **Revista USP**. São Paulo, n. 16. p. 6-17, 1993a. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/nmdadzxm/O_vdeo_e_sua_linguagem_-_Arlin.html>. Acesso em: 10 jan. 2011.

MACHADO, Arlindo. O diálogo entre cinema e vídeo. **Revista USP.** – Cinema. São Paulo, n. 19. p. 122-135, 1993b. Disponível em: <http://www.4shared.com/document/DvTLasVE/Dilogo_entre_cinema_e_vdeo_Arlin.html> Acesso em: 10 jan. 2011.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.** São Paulo: Scritta, 1995. (Coleção Clássica). p. XI-XVI.

MACHADO, Liliane Maria Macedo **E a mídia criou a mulher: como a tv e o cinema constroem o sistema de sexo/gênero.** 2006. 244 f. Tese (Doutorado em História)- Universidade de Brasília, Brasília, 2006 (Orientador: Tânia Navarro Swain).

MAGALHAES, Marcos Amarante de Almeida. **Animação espontânea.** 2004. Dissertação (mestrado em Design)- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2004 (Orientador: Luiz Antonio Luzio Coelho).

MAIA, João Maurício Castaldelli et al. Psicopatologia no cinema brasileiro: um estudo introdutório. **Revista. Psiquiatria Clínica,** Dez 2005, v. 32, n.6, p.319-323. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rpc/v32n6/a02v32n6.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

MAIA, Tadeu Queiroz. **Sobre filmes infantis e linguagem audiovisual: o caso d'O Rei Leão.** 2008. 260 f. dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008. (Orientadora: Inês Maria Marques Zanforlin Pires de Almeida).

MALUSA, Vivian. **Católicos e cinema na capital paulista: o cine clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema de São Luis (1958-1972).** 2007. 165 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007 (Orientador: Nuno Cesar Pereira de Abreu).

MARCELLO, Fabiana de Amorim. (org). Dossiê Cinema e Educação **Revista Educação & Realidade.** Dossiê Cinema e Educação. Porto Alegre, v. 33, n. 1; 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/638/showToc>>. Acesso em: 18 jan. 2009.

MAYRINK, Mônica Ferreira. **Luzes... Câmera... Reflexão: Formação inicial de professores mediada por filmes.** 2007. 300 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007 (Orientadora: Maximina Maria Freire).

MENEGHEL, Stela Nazareth. O Homem Elefante: reflexões sobre saúde, doença e anormalidade. **Interface: comunicação saúde, educação.** Botucatu, 2008, v. 12, n. 25, p. 427-432. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v12n25/a17v1225.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2010.

MOMO, Mariangela. **Mídia e consumo na produção de uma infância pós-moderna que vai à escola.** 2007. 366 f. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2007. (Orientadora: Marisa Vorraber Costa).

MOMO, Mariângela. A tecnologização dos desejos. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **A educação na cultura da mídia e do consumo**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

NOVA, João Luiz Leocadio da; BEZERRA FILHO, José Joffily; BASTOS, Liana Albernaz de Melo. Lição de Anatomia. **Interface: comunicação saúde, educação**. Botucatu, Fev 2000, v. 4, n. 6, p.87-96. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/icse/v4n6/07.pdf>>. Acesso em: 22 mai. 2010.

ODININO Juliane Di Paula Queiroz. **As super heroínas em imagem e ação: gênero, animação e imaginação infantil no cenário da globalização das culturas**. 2009. 269 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas)- Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2009 (Orientadora: Gilka Elvira Ponzi Girardello).

O GLOBO Economia. **Shrek ajuda DreamWorks a dobrar lucro no trimestre**. O GLOBO Economia – Negócios. 26 out. 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/economia/mat/2010/10/26/shrek-ajuda-dreamworks-dobrar-lucro-no-trimestre-922881436.asp>> . Acesso em: 27 set. 2011.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. Cinema e imaginário científico. **História, Ciências, Saúde, Manguinhos**, Out 2006, v.13, p.133-150. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v13s0/08.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

OLIVEIRA, Dilian Martin Sandro de; MORAIS-SHIMIZU, Alessandra de. **A criança e o desenho animado: concepções sobre os desenhos mais assistidos e os personagens preferidos**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. 03 a 06 de maio de 2011 - Londrina – PR. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Dilian%20Martin%20Sandro%20de%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 7 ago. 2011.

OLIVEIRA, Maria Liz Cunha de, OLIVEIRA, Selma Regina Nunes; IGUMA, Lilian Tamy. O processo de viver nos filmes: velhice, sexualidade e memória em Copacabana. **Texto, Contexto, Enfermagem**, Florianópolis, mar. 2007, vol.16, no.1, p.157-162. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tce/v16n1/a20v16n1.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2010.

OLIVEIRA, Regina Carvalho de Salles; KARA José, Newton Comparação do desempenho e comodidade visual entre lentes fotossensíveis e incolores. **Arquivos Brasileiros de Oftalmologia**, Jun 2004, v. 67, n. 3, p.527-534. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/abo/v67n3/20528.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2010.

OLIVEIRA, Rodrigo de. Shrek Terceiro. **Contracampo Revista de Cinema**. N. 87 crítica. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/87/critshrekterceiro.htm>>. Acesso em: 9 nov. 2011.

OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento. Estranho medo da inclusão. **Educação**. vol. 32 n. 02, 2007. Disponível em: <<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2007/02/a2.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2011.

OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento. As instituições: discursos, significados e significantes, buscando subsídios teóricos e metodológicos... In: OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento (Org.). **Diálogos em Foucault**. Campo Grande: Oeste, 2010a.

OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento. Escolarização: pacto de silêncio pela indiferença. In: OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento (Org.). **Diálogos em Foucault**. Campo Grande: Oeste, 2010b.

OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento; ZILIANI, Rosemeire de Lourdes Monteiro. Ética e práticas sociais contemporâneas. **Intermeio**, Campo Grande, MS, v. 10, n. 20, p. 75-84, 2004.

PACHECO, E.D. **O Pica-Pau, herói ou vilão?** Representação social da criança e reprodução da ideologia dominante. São Paulo: Loyola, 1985. 256 p.

PASSARELLI, Carlos André Facciolla. **Corpos enquadrados: AIDS e corporeidade em filmes narrativos**. 2007. 196 f. Tese (Doutorado em Psicologia)- Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, 2007. (Orientadora: Solange Jobim e Souza).

PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos. **Do leitor invisível ao hiperleitor: uma teoria a partir de Harry Potter**. 2011. 263 f. Tese (Doutorado em Letras)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2011. (Orientadora: Vera Teixeira de Aguiar).

PEREIRA, Jesana Batista. **Mazzaropi: um pícaro na pátria Jeje de Exu**. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia)- Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2007 (Orientadora: Maria Aparecida Lopes Nogueira).

PITTA, Patrícia Indiará Magero. **A literatura infantil no contexto cultural da pós-modernidade: o caso Harry Potter**. 2006. 293 f. Tese (Doutorado em Letras)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2006. (Orientadora: Vera Teixeira de Aguiar).

QUINTANA, Haenz Gutierrez. **Marketing de cinema: a promoção de filmes na era digital**. 2005. 164 f. Tese (Doutorado em Multimeios)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

REIS, Jaider Fernandes. **A descoberta do homoerotismo em curtas-metragens brasileiros**. 2008. 117 f. Dissertação (Mestrado em Artes)- Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, 2008. (Orientador Luiz Nazário).

REIS JUNIOR, João (Alegria) Alves dos. Decifra-me ou devoro-te. **Cadernos Cedes**, Campinas, 2005, v. 25, n. 65, pp. 59-70. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v25n65/a05v2565.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2010.

REVISTA EDUCAÇÃO & REALIDADE: **Dossiê Cinema e Educação**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan-jun. 2008. Organizado por Fabiana Amorim Marcello. ISSN 0100-3143. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/638/showToc>>. Acesso em: 18 jan. 2009.

ROQUETTE-PINTO, Vera Regina. Roquette-Pinto, o rádio, e o cinema educativos. **Revista USP**, São Paulo, n.56, p. 10-15, dez/fev 2002-2003 Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/56/02-veraregina.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2010.

ROVERI, Fernanda Theodoro. **Barbie – tudo o que você quer ser...: ou considerações sobre a educação de meninas**. 2008. 105 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008. (Orientadora: Carmem Lúcia Soares).

SABAT, Ruth. **Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade**. 2003.185 f. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2003. (Orientadora: Guacira Lopes Louro).

SANTOS, João Batista Melo dos. **A tela angelical: infância e cinema infantil**. 2004. 186 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004 (Orientadora: Sheila Schvarzman).

SANTOS, Mirian Ramos dos. **O “diferente” e o “feminino” em Shrek: uma análise das formações discursivas**. 2009. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens)- Universidade do Estado da Bahia, Salvador, BA, 2009 (Orientador: João Antônio de Santana Neto).

SANTOS, Myrna Wolff Brachmann dos. **Sexualidade da pessoa com deficiência mental: entre discursos de verdade e a possibilidade de outras práticas de si**. 2007. 157 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, 2007a. (Orientador: Antônio Carlos do Nascimento Osório).

SANTOS, Myrna Wolff Brachmann dos. Sexualidade ocidental: na trama entre o saber e o poder, um modo de sujeição. In: OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento (Org.). **Diálogos em Foucault**. Campo Grande: Oeste, 2010.

SANTOS, Myrna Wolff Brachmann dos; OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento. A proposição da orientação sexual para pessoas com deficiência mental no discurso acadêmico: da concepção de sexualidade à proposta de normalização. In: VII JORNADA DO HISTEDBR. 7. 2007. Campo Grande: UNIDERP/UEMS/UFMS/UCDB. 2007. **Anais...** Campo Grande, MS, 2007. 1 CD-ROM.

SANTOS, Myrna Wolff Brachmann dos; OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento. Saber e prática na constituição da sexualidade da pessoa com deficiência mental, **Revista Educação Especial**, Santa Maria, RS, v. 23, n. 36, jan./abr., p. 117-130, 2010. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/educacaoespecial/article/viewFile/1437/833>>. Acesso em: 30 nov. 2010; 2010a.

SANTOS, Myrna Wolff Brachmann dos; OSÓRIO, Antônio Carlos do N. Sexualidade anormal? O que dizem as pesquisas sobre a sexualidade da pessoa com deficiência mental. In: ANACHE, Alexandra Ayach; OSÓRIO, Antônio Carlos do Nascimento. (Orgs.). **Da educação especial à educação na diversidade: escolarização, práticas e processos**. Campo Grande, MS: UFMS, 2010, p. 289-306; 2010b.

SARMENTO, M.J. Os ofícios da criança. In: CONGRESSO INTERNACIONAL “OS MUNDOS SOCIAIS E CULTURAIS DA INFÂNCIA”, 2000, Braga. *Anais...* Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2000. v. 2 p. 125-145.

SARMENTO, M.J. Administração da infância e da educação: as lógicas (políticas) de acção na era da justificação múltipla. In: CONGRESSO LUSO-BRASILEIRO DE POLÍTICA E ADMINISTRAÇÃO DA EDUCAÇÃO, 2., 2001, Braga. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2001.

SARMENTO, M.J.; BANDEIRA, A.; DORES, R. Trabalho e lazer no quotidiano das crianças exploradas. In: GARCIA, R.L.G. (Org.). **Crianças, essas conhecidas tão desconhecidas**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SARMENTO, M.J. **As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade**. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2003.

SCHWERTNER, Suzana Feldens. Análise das condições de produção de Cidade dos homens: articulações entre Educação e Comunicação. **Educação e Pesquisa**. São Paulo, 2007, v. 33, n. 1, p. 47-61. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v33n1/a04v33n1.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2010.

SILVA, Edvânia Maria da. **Shrek, do conto ao filme**: um “reino” não tão distante. 2007. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2007 (Orientadora: Genilda Azerêdo).

SILVA, Maria Carolina da. **A infância no currículo de filmes de animação**: poder, governo e subjetivação dos/as infantis. 2008. 137 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Educação, Belo Horizonte, MG, 2008 (Orientadora: Marlucy Alves Paraíso).

SILVA, Roseli Pereira. **Cinema e educação**. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Tomás Tadeu (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte, MG: Autêntica. 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu; MOREIRA, Antônio Flávio (Orgs.). **Territórios contestados**: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

SOARES, Rosângela de F. R.; MEYER, Dagmar E. Estermann. O que se pode aprender com a "MTV de papel" sobre juventude e sexualidade contemporâneas? **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, 2003, n. 23, p. 136-148. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a09.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2010.

STEIG, William. **Shrek**: a história que inspirou o filme. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

TAPAJÓS, Ricardo. A comunicação de notícias ruins e a pragmática da comunicação humana: o uso do cinema em atividades de ensino/aprendizagem na educação médica. **Interface: comunicação saúde, educação**. Botucatu, Abr 2007, v. 11, n. 21, p.165-172.

Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/icse/v11n21/v11n21a17.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2010.

TETÉ, A. P. FORNAROLLI, N. OLIANI, S. A influência de desenhos animados como Shrek II, na sexualidade da criança: a importância da educação sexual para a seleção e orientação destes. **Revista Eletrônica de Educação**, ano 1, n.2, jan./jul., 2008. Disponível em: <http://web.unifil.br/docs/revista_eletronica/educacao2/5-ShrekII.pdf>. Acesso em: 3 out. 2011.

TORQUATO, Clarita Maria. **O adolescente e o herói Harry Potter**: um estudo sobre identidade e formação de leitor. 2009 65 f. Trabalho de conclusão de Curso (Especialização em Língua e Literatura)- Universidade do Extremo Sul Catarinense/UNESC. Criciúma, SC, 2009. (Orientador: Celdon Fritzen).

VALE, Alexandre Fleming Camara. **Cenas de um Público Implícito**: territorialidade marginal, pornografia e prostituição travesti no Cine Jangada. 1997. Dissertação (mestrado em Sociologia)- Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 1997 (orientador: Irllys Alencar Firmo Barreira).

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault & a educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VEIGA-NETO, Alfredo. O imperativo da inclusão escolar e as políticas educacionais. **Anais do XV Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino (XV ENDIPE)**. Belo Horizonte: UFMG, 2010a. p.13-24. (O texto é parte do Painel com as Professoras Dr^a Márcia Lise Lunardi-Lazzarin e Dr^a Maura Corcini Lopes).

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a educação**: novas possibilidades. In: RAGO, Margareth. Foucault e a estética da existência. **REVISTA AULAS**. UNICAMP, 2010b. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/~aulas/07.htm>>. Acesso em: 25 ago. 2011. [Videos].

VEIGA-NETO, Alfredo; LOPES, Maura Corcini. Inclusão e governamentalidade. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 28, n. 100, set./dez. 2007.

VIEIRA, Tatiana Cuberos. **O potencial educacional do cinema de animação**: três experiências na sala de aula. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Campinas, SP, 2008. (Orientadora: Maria Eugênia de Lima e Montes Castanho).

VILLOTA, Jose Maria de Jesus Izquierdo. **Meninos não choram**: a formação do *habitus* guerreiro nas FARC-EP. 2006 217 f. Tese (Doutorado em Sociologia)- Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE, 2006. (Orientador: César Barreira).

FILMOGRAFIA (filmes analisados):

SHREK. Direção de Andrew Adamson; Vicky Jenson. Produção de Aron Warner; John Williams; Jeffrey Katzenberg. EUA: DREAMWORKS ANIMATION SKG, 2001. DVD/vídeo – 1 filme; 93 min. Cor. Livre. Família. (Tema: Amizade).

SHREK 2. Direção de Andrew Adamson; Kelly Asbury; Conrad Vernon. Produção de Aron Warner; David Lipman; John Williams. EUA: DREAMWORKS ANIMATION SKG, 2004. DVD/vídeo – 1 filme; 92 min. Cor. Livre. Família. (Tema: Amizade).

SHREK terceiro (Shrek the Third / Shrek 3). Direção de Chris Miller. Produção de Aron Warner. EUA: DREAMWORKS ANIMATION SKG, 2007. DVD/vídeo – 1 filme; 92 min. Cor. Livre. Família. (Tema: Invasão do Reino Encantado).

SHREK para sempre (Shrek Forever After). Direção de Mike Mitchell. Produção de Gina Shay; Teresa Cheng. EUA: DREAMWORKS ANIMATION SKG, 2010. DVD/vídeo – 1 filme; 93 min. Cor. Livre. Família. (Tema: Amizade).

APÉNDICES

APÊNDICE A – Lista de teses e dissertações oriundas de Programas de Pós-Graduação em Educação que aparecem para pesquisa na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD/IBICT para os termos cinema e educação (→ 36 relatórios: dez teses e vinte e seis dissertações).

Lista organizada a partir de dados obtidos/Disponíveis em:
<<http://www.ibict.br/>>. Acesso em: 25 jun. 2010.

ALENCAR, Sylvia Elisabeth de Paula. **O uso do cinema na sala de aula: uma aprendizagem dialógica da disciplina história.** 2007. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal do Ceará. 2007.

ALVES, Maria Adélia. **Filmes na escola.** 2001. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2001.

ARAÚJO FILHO, Waldemir de. **Cinema e ensino de história na perspectiva de professores de história.** 2007. Dissertação (Mestrado em Educação)- Pontifícia Universidade Católica do Rio De Janeiro. 2007.

BEZERRA, Carolina Cavalcanti. **Caminha, Meirelles, e Mauro: narrativas do (re) descobrimento do Brasil; decifrando as imagens do paraíso.** 2008. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2008.

BONA, Rafael Jose. **Os signos educativos presentes no cinema: uma análise dos filmes dos Trapalhões da década de 1980.** 2007. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Regional de Blumenau. 2007.

BRITO, Marta Ouchar de. **O cinema e suas possibilidades metodológicas para o ensino de literatura com ênfase no romance São Bernardo de Graciliano Ramos e no filme homônimo de Leon Hirszman.** 2006. Dissertação (Mestrado em Educação)- Pontifícia Universidade Católica do Paraná. 2006.

BRUZZO, Cristina. **O cinema na escola: o professor, um espectador.** 1995. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 1995.

CÂMARA, Adriane Peixoto. **Gênero e sexualidade na revista Sexy: um roteiro para a masculinidade heterossexual.** 2007. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2007.

CIPOLINI, Arlete. **Não é fita, é fato: tensões entre instrumento e objeto: um estudo sobre a utilização do cinema na educação.** 2008. Dissertação (Mestrado em Educação)- Faculdade de Educação. 2008.

CORRÊA, Anderson Rodrigues. **No escurinho do cinema... sobre HIV/AIDS, gênero e sexualidade em filmes hollywoodianos.** 2007. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2007.

COSTA, Alan Victor Pimenta de Almeida Pales. **Lugares no avesso do deserto.** 2007. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2007.

COUTINHO, Laura Maria. **O estúdio de televisão e a educação da memória.** 2001. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2001.

- CRUZ, Denise Viuniski da Nova. **Ensino de medicina baseado em afetividade**: a filosofia de Espinosa na educação médica. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade do Vale do Itajaí. 2009.
- FELIPE, Marcos Aurélio. **Cinema e educação**: interfaces, conceitos e práticas docentes. 2002. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2002.
- FERREIRA, Adriana Marques. **Cinema e educação**: uma reflexão sobre a formação dos educadores na/para a linguagem audiovisual. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal de Juiz de Fora. 2009.
- GERIBELLO, Wagner Jose. **A guerra nos filmes e nos jornais**: estudo comparativo de narrativas cinematográficas e jornalísticas sobre guerra. 2009. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2009.
- GOMES, Clara Rosa Cruz. **Caminhos do riso**. 2007. Dissertação (Mestrado Educação)- Universidade de Brasília. 2007.
- KINDEL, Eunice Aita Isaia. **A natureza no desenho animado ensinando sobre homem, mulher, raça, etnia e outras coisas mais...** 2003. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2003.
- LÖSER, Noemi Maria. **Crianças na tela**: formas de abuso da infância no cinema nacional contemporâneo. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade do Vale do Itajaí. 2009.
- MAIA, Tadeu Queiroz. **Sobre filmes infantis e linguagem audiovisual**: o caso d O Rei Leão. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade de Brasília. 2008.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. **A educação da face**: o cinema e as expressões das paixões. 2000. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2000.
- MOELLMANN, Adriana. **Auto-retrato de um sonhador**: cinema, inadequação e melancolia. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade de Brasília. 2007.
- MORAES, Paulo Duro. **Em busca da linguagem encantada**. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade de Brasília. 2006.
- OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. **Chuva de cinema**: natureza e cultura urbanas. 1999. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 1999.
- OLIVEIRA, Claudia Neli Borragi Abuchaim de. **Cinema na escola**: uma proposição de leitura fílmica. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Nove de Julho. 2004.
- OLIVEIRA, Luciane Moreira de. **Cinema e educação**: o serviço de cinema educativo em Campinas-SP, nos anos 50. 2000. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2000.
- PASSOS, Antonio Fernando da Conceição. **Trem de imagens** 1997. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 1997.
- REYES, Sua Dabeida Baquero. **Você esta de novo sonhando mentiras, Juan**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2009.

RIGOTTI, Gabriela Fiorin. **A ciranda do pertencimento em "O triunfo da vontade" de Leni Riefenstahl**. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2006.

SABAT, Ruth Francini Ramos. **Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade**. 2003. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2003.

SCARELI, Giovana. **Santo Forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho**. 2009. Tese (Doutorado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 2009.

SILVA, Julyana Moreira da. **Leitura, literatura e cinema na sala de aula: uma cena**. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Católica Dom Bosco. 2008.

SOUSA, Bruno Jorge de. **O Cinema na Escola: Aspectos Pedagógicos do Texto Cinematográfico**. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Católica de Goiás. 2005.

TAMARU, Angela Harumi. **Descrição e movimento: imagens descritivas no cinema e na literatura**. 1997. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. 1997.

VIEIRA, Fernando Zan. **A utilização didática do cinema para a aprendizagem da educação ambiental**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Estadual de Ponta Grossa. 2009.

VIEIRA, Tatiana Cuberos. **O potencial educacional do cinema de animação: três experiências na sala de aula**. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação)- Pontifícia Universidade Católica de Campinas. 2008.

APÊNDICE B – Carta Apresentação - Solicitação



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Centro de Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGEduc



CARTA APRESENTAÇÃO SOLICITAÇÃO

Campo Grande – MS, 1º de junho de 2009.

Venho por meio desta apresentar Myrna Wolff Brachmann dos Santos, aluna do Curso de Doutorado em Educação do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGEdu/UFMS), vinculada à Linha de Pesquisa Educação e Trabalho e ao Grupo de Estudos e de Investigação Acadêmica nos Referenciais Foucaultianos/GEIARF que está desenvolvendo a pesquisa “Discursos de verdade sobre a sexualidade: em análise, filmes infantis” sob minha orientação*.

Solicito por meio desta que a aluna possa estar colhendo dados para sua pesquisa realizando uma rápida conversa com os alunos das turmas da Educação Infantil e/ou do Ensino Fundamental a respeito das preferências dos alunos quanto a filmes. Esses dados servirão de partida para o levantamento dos filmes que mais agradam os alunos. Esses filmes serão posteriormente analisados, compondo o Relatório de Tese da aluna-pesquisadora.

Cordialmente,

Antônio Carlos do Nascimento Osório*



*Professor Associado III, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, vinculado à Linha de Pesquisa “Educação e Trabalho” e Coordenador dos Grupos de Estudos/CNPq: “Grupo de Estudos e de Investigação Acadêmica nos Referenciais Foucaultianos/GEIARF” e “Educação Trabalho e Formação Profissional”.

APÊNDICE C – Quantitativo de alunos por turma, escola, e rede de ensino visitadas durante a coleta de dados

Quadro 1- Quantitativo de alunos por turma, escola, e rede de ensino

	CEIN F João Garci a Filho	CEIN F Pasco ala V. Rios	E. M. Gonça lina F. de Olivei ra	E.M. Mª L. Passar elli	E.E. Zélia Q. Chave s	E.E. P. J. Scamp ini	E.P. Colégi o Geraç ão Gruta	E.P. Centr o E. Paulo de Tarso	Nº de turm as	Nº de aluno s por turm a	Total por etapa da Ed. Básica	
N 1	22	20					6	6	4	54	18 turmas 309 alunos Ed. Infantil	
N 2	20	20 / 23 / 16					6	16 / 21	7	122		
N 3/Pré	20	22 / 19	21	29			7	15	7	133		
1º			27	22	36	19	10	24	6	138	33 turmas 719 alunos 1ºs anos Ensino Funda mental	
2º			27 / 30	28	26	20	11	12 / 12	8	166		
3º			18	34	27	16	12	21	6	128		
4º			14	32	23	24		19	5	112		
5º			8	27	32	23		22	5	112		
6º			25	16		32			3	63		
Total turm as por escol a	3	6	8	7	5	6	6	10	51 turm as			
Total aluno s por escol a	62	120	170	188	144	124	52	168			Total geral de alunos: 1028 alunos	
Total por Rede	808 alunos Rede Pública						220 alunos escolas Privadas					

Legenda: Para E.M. = Escola Municipal; para E.E. = Escola Estadual; e para E.P. = Escola Privada. N1, N2 e N3 correspondem aos três níveis de escolaridade em que os alunos da Educação Infantil são separados por idade. O Nível 3 é correspondente ao pré-escolar.

APÊNDICE D – Produções mais citadas pelos alunos (as), dentre filmes infantis e desenhos animados⁹³

**Quadro 2- Produções mais citadas pelos alunos (as)
(filmes infantis e desenhos animados)**

Filmes e Desenhos		Grupos
Shrek 1 Shrek 2 Shrek 3 ⁹⁴	Filmes	1
A Era do Gelo 1 A Era do Gelo 2 A Era do Gelo 3 ⁹⁵	Filmes	2
Madagascar 1 Madagascar 2 ⁹⁶	Filmes	3
Pica-Pau	Desenhos	4
Barbie – Castelo de Diamante Barbie – As 12 Princesas Bailarinas Barbie – Lago dos Cisnes Barbie Fairytopia, Barbie: a Princesa e a Plebéia	Filmes	5
Homem-Aranha	Filmes e desenhos	6
Moranginho	Desenhos	7
Bem-Dez	Desenhos	8
A Casa Monstro	Filmes	9
Power Ranger	Desenhos	10
Branca de Neve	Filmes	11
Batman	Filmes e desenhos	12
Alvin e os Esquilos ⁹⁷	Filmes	13

⁹³Quando consultados sobre suas preferências, ao citar os filmes, os alunos e alunas diziam “**Shrek**”, por exemplo, e sempre que perguntados sobre qual dos filmes, eles respondiam “Todos”. O mesmo acontecia para aquelas produções que têm filmes e desenhos, quando perguntados se estavam citando o(os) filme(s) ou o(os) desenho(s), eles respondiam “Os dois”. Uma declaração assim resumia: “Quando a gente gosta, a gente gosta!”.

⁹⁴A estréia de **Shrek para Sempre: o capítulo final** no Brasil foi a 9 de julho de 2010; momento posterior ao levantamento de dados, mas ainda dentro do período de andamento da pesquisa; conforme dados obtidos no *site* “Interfilmes”. Disponível em: <www.interfilmes.com>. Acesso em: 15 out. 2011 [já citado anteriormente].

⁹⁵O filme **A Era do Gelo 4** tem lançamento previsto para 2012 (posteriormente ao período previsto para a finalização desta pesquisa), com estréia no Brasil programada para 29 de junho de 2012, segundo informações colhidas no *site* “Interfilmes”. Disponível em: <www.interfilmes.com>. Acesso em: 15 dez. 2011 [já citado anteriormente].

⁹⁶O filme **Madagascar 3** também tem lançamento previsto para 2012 (posteriormente ao período previsto para a finalização desta pesquisa), com estréia no Brasil programada para 15 de junho de 2012, segundo informações colhidas no *site* “Interfilmes”. Disponível em: <www.interfilmes.com>. Acesso em: 15 jan. 2011 [já citado anteriormente].

Carros	Filme	14 (ver Hot Wheels – grupo 20)
Uma Noite no Museu 1 Uma Noite no Museu 2	Filmes	15
Cinderela Cinderela 2	Filmes	16
Scooby-Doo	Desenhos	17
Harry Potter ⁹⁸	Filmes	18
Procurando Nemo	Filme	19
Rei Leão Rei Leão 2	Filmes	20
Hot Wheels	Desenhos	14 ou 21 (Podendo ser classificado como grupo 14 ou 21 – muitas vezes confundido pelos alunos)
Meninas Superpoderosas	Desenhos	21

⁹⁷O filme **Alvin e os esquilos 2** foi lançado no Brasil em janeiro de 2010, conforme o “Interfilmes”, período posterior à coleta de dados. Disponível em: <www.interfilmes.com>. Acesso em: 15 jan. 2011.

⁹⁸A série consta dos filmes: **Harry Potter e a Pedra Filosofal**; **Harry Potter e a Câmara Secreta**; **Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban**; **Harry Potter e o Cálice de Fogo**; **Harry Potter e a Ordem da Fênix**; **Harry Potter e o Enigma do Príncipe**; **Harry Potter e as Relíquias da Morte (Parte I)**; **Harry Potter e as Relíquias da Morte (Parte II)**; conforme a “Wikipédia” ([www.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_\(série\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_(série))). Acesso em: 15 jan. 2011. Destaca-se que os dois últimos filmes foram lançados após o período de coleta de dados em novembro de 2010 e julho de 2011. As declarações de preferência quanto a esta série sempre vinham acompanhadas com dizeres como: “Gostamos de Harry Potter. Todos os que já saíram.E também vamos gostar de todos os que ainda vão sair, todos mesmos, não importa quantos” [já citado].

APÊNDICE E – Alguns dados do processo de organização e realização das sessões de filmes com dezessete crianças

Tendo um grupo final de filmes mais citados, tornados material de análise, o próximo passo foi reunir um grupo de crianças e realizar sessões de exibição dos filmes, para anotarmos suas reações e seus comentários diante dos filmes.

Conseguimos localizar e locar um salão que fica no bairro Jandaia, região sul de Campo Grande, MS para a exibição dos filmes. Procuramos algumas crianças que conhecíamos, moradoras desse bairro e que estudavam na Escola Municipal Gonçalves Faustina de Oliveira e contactamos suas famílias, apresentando a elas a proposta de realizar sessões de filmes.

As crianças convidadas e algumas mães passaram a convidar outras crianças que moravam ali por perto (crianças que não conhecíamos) para participarem das sessões de filmes. Então restringimos a entrada de outras crianças pelo critério de estudarem nas escolas envolvidas na pesquisa.

Em uma reunião com as famílias (realizada a 13 de junho de 2009, onde estiveram presentes mães, avós, tias e um pai das crianças), foi esclarecido o objetivo das sessões de filmes, de coletar comentários e opiniões e, ainda, desenhos das crianças a respeito dos filmes a serem assistidos; foi ainda apresentada a intenção maior de utilização desses dados nesta pesquisa do curso de Pós-Graduação que analisaria os filmes em relação ao tema sexualidade.

Um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido⁹⁹ foi assinado por todas as pessoas presentes, responsáveis pelas crianças, autorizando a participação nas sessões de filmes. Todas as pessoas contactadas autorizaram as participações das crianças¹⁰⁰.

Um grupo com dezessete crianças foi formado, embora houvesse crianças que não estiveram presentes em todas as exibições. As sessões de filme foram realizadas no período de 17 de junho a 10 de julho de 2009.

Nos reuníamos nos finais de tarde, quando a maioria das crianças desse grupo estava chegando da escola. Cada uma delas já conhecia pelo menos uma outra criança do grupo, e havia crianças que conheciam o grupo inteiro, o que as deixaram à vontade como grupo. Dentre os responsáveis pelas crianças também havia vários conhecidos entre si. Em alguns casos, irmãos e primos também participaram das sessões.

A maioria das crianças é de família de baixo poder aquisitivo; algumas com uma condição um pouco melhor, por exemplo, as que estudam em escolas privadas. Todas possuíam televisão e aparelho de DVD em casa, e mencionavam com frequência sobre uma diversidade grande de filmes a que assistiam.

Elas chegavam todos os dias interessadas em saber sobre o filme que seria exibido naquela sessão e acabavam sempre comentando se já tinham assistido ou não àquele filme, mas estavam sempre dispostas a assistir ao filme proposto (na maioria das vezes pela terceira,

⁹⁹O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) juntamente com o projeto da pesquisa chegaram a ser submetidos e foram aprovados pela Comissão de Ética da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (CONEP/UFMS). Não constam aqui apendicados porque os dados da exibição dos filmes não fizeram parte da análise.

¹⁰⁰Como as sessões foram marcadas para 17h30min, horário em que as crianças estavam chegando da escola (duas vezes na semana), as responsáveis solicitaram que as sessões não se estendessem muito para que as crianças não chegassem muito tarde em casa, único pedido/objeção apresentada. Uma mãe e uma tia participaram da exibição de filmes, nas duas primeiras exibições, nas demais sessões vieram apenas buscar as crianças ao término da sessão.

quarta ou quinta vez, segundo elas). Costumavam também solicitar que trouxéssemos outros filmes para assistirmos juntos.

Muito comunicativas, as crianças comparavam os filmes, as personagens, as cenas, buscando semelhanças entre filmes diversos. Era, portanto, um grupo de crianças habituadas a assistir filmes, de todos os tipos.

Incluímos um quadro relacionando as crianças que participaram das sessões, suas idades, série e instituições escolares em que estudavam. Os nomes dos alunos são fictícios e foram escolhidos aleatoriamente.

**Relação de alunos participantes da pesquisa
(nome/idade/série/instituição escolar)**

	NOME FICTÍCIO	IDADE	SÉRIE	ESCOLA/CEINF
1	Soila	3 anos	Nível I	CEINF João Garcia Filho
2	Edil	3 anos	Nível I	CEINF João Garcia Filho
3	Isio	4 anos	Nível II	E.P. C. E. Paulo de Tarso
4	Mélane	5 anos	Nível III	CEINF João Garcia Filho
5	Geise	5 anos	Nível III	CEINF João Garcia Filho
6	Yago	5 anos	Nível III	CEINF João Garcia Filho
7	Vivian	7 anos	2º Ano	E.M. Gonçalves F. de Oliveira
8	Carla	8 anos	3º Ano	E.P. C. E. Paulo de Tarso
9	Vinicius	9 anos	4º Ano	E.M. Gonçalves F. de Oliveira
10	Augusto	9 anos	4º Ano	E.M. Gonçalves F. de Oliveira
11	Djhon	11 anos	5º Ano	E.M. Gonçalves F. de Oliveira
12	Lana	11 anos	5º Ano	E.M. Gonçalves F. de Oliveira
13	Lena	11 anos	5º Ano	E.M. Gonçalves F. de Oliveira
14	Leocir	11 anos	5º Ano	E.M. Gonçalves F. de Oliveira
15	Jorge	12 anos	6º Ano	E.M. Gonçalves F. de Oliveira

Durante as sessões de filme estivemos observando e anotando a atenção e a concentração dos alunos nos diferentes filmes e nas diferentes partes dos filmes; os risos; as reações individuais e as do grupo ou de pequenos grupos; os comentários espontâneos feitos antes, durante ou depois da exibição do filme e, ainda, os comentários provocados pela pesquisadora e a partir daqueles realizados pelos alunos.

Logo na primeira sessão foi proposto aos alunos desenhar sobre o filme exibido. Nosso objetivo era permitir-lhes esse modo de expressão e principalmente prolongar o tempo de conversa e comentários entre eles.

Os desenhos foram realizados imediatamente após a exibição dos filmes, não sendo obrigatória sua realização. Foi oferecido papel e objetos como lápis de cor, canetinhas, giz de cera, lápis de escrever e canetas enquanto eles quisessem desenhar, registrando seus nomes no verso para não identificação da criança. Foi solicitado que desenhassem o que quisessem, como quisessem e guardados todos os desenhos, até os que eles desistiram de concluir.

Nossa proposição de pesquisa tinha como tarefa principal a análise dos filmes mais citados pelas crianças. Corríamos o risco de não utilizar o material coletado nas sessões de filmes (o que posteriormente aconteceu), mas entendemos, naquela ocasião, e, na medida em que o objeto de pesquisa estava em fase inicial de construção, que valeria a pena colher as reações e os comentários dos alunos, tendo em vista a possibilidade de aproximarmos a análise dos filmes das reações dos alunos, enriquecendo nosso relatório com informações colhidas no ato mesmo das crianças assistirem aos filmes.

Foram utilizadas as versões dubladas em português dos filmes. Embora, com isso, se possa perder algumas nuances das versões originais dos filmes, entendemos que seria importante privilegiar aqueles mais consumidos pelas crianças.

Em uma das sessões de filmes, perguntamos ao grupo, se, por acaso, queriam assistir à versão original do filme, com as legendas em português. O grupo recusou veementemente, afirmando que “não dá para assistir assim”. Destaca-se que aquelas crianças ainda não alfabetizadas ou em fase de alfabetização não acompanhariam o filme da mesma forma se exibidos em suas versões originais.

APÊNDICE F – Sinopses, citações/comentários e informações técnicas retiradas das capas dos DVDs consultados

Shrek (2001)

Sinopse:

Você nunca conheceu um herói como SHREK, vencedor do primeiro Oscar de animação. O simpático Ogro tornou-se um fenômeno cinematográfico e cativou a imaginação de todo o mundo, com o maior Conto de Fadas jamais contado! A crítica considera SHREK “não só uma animação brilhante, mas também um super filme em todos os gêneros” (Larry King USA, Today). Reviva os momentos da ousada missão de Shrek (Mike Myers) para salvar a decidida Princesa Fiona (Cameron Diaz) e seu adorado pântano do astuto Lorde Farquaad (John Lithgow), com a ajuda de seu querido Burro (Eddie Murphy) tagarela. Encantador e irreverente, SHREK é uma aventura do tamanho de um monstro, que você vai querer ver inúmeras vezes!

“Duas Vezes Excelente!” (Ebert e Roeper andThe Movies).

Informações Técnicas:

Título no Brasil: Shrek

Título Original: Shrek

Classificação: Livre / Família

Tempo de Duração: 93 minutos

Ano de Lançamento: 2001

Tema: Amizade

Estúdio: DreamWorks

Direção: Andrew Adamson / Vicky Jenson

Sites: www.dreamworksanimation.com/
www.parakids.com.br

Shrek 2 (2004)

Sinopse:

O herói preferido de todos está de volta em SHREK 2, o nº 1 de todos os tempos, considerado pela crítica e pelo público como ainda melhor do que o primeiro, vencedor do Oscar e “ainda mais inteligente que o original”, Segundo a *Revista Veja*. Ser felizes para sempre nunca pareceu tão tão distante, quando uma viagem põe o casal Shrek e Fiona em outra hilariante aventura. Com a ajuda de seu fiel e teimosos Burro, Shrek toma a poção da Fada-Madrinha e enfrenta o pomposo Príncipe Encantado e o famoso matador de ogros, o Gato de Botas, um felino feroz, que na verdade tem o coração de um gatinho!

“Um filme Genial Que todos vão adorar!” (Good Morning América).

Informações Técnicas:

Título no Brasil: Shrek 2

Título Original: Shrek 2

Classificação: Livre / Família

Tempo de Duração: 92 minutos

Ano de Lançamento: 2004

Tema: Amizade

Estúdio: DreamWorks

Direção: Andrew Adamson / Kelly Asbury
/ Conrad Vernon

Sites: www.dreamworksanimation.com/
www.parakids.com.br

Shrek Terceiro (Shrek the Third / Shrek 3) (2007)

Sinopse:

Prepare-se para os terceiros nesta hilariante comédia de majestosas proporções. Quando seu sogro-sapo dá o último suspiro, Shrek embarca em mais uma aventura, com Burro e Gato de Botas, para encontrar um novo herdeiro para o trono. Seu elenco favorito está de volta, trazendo novos personagens: Merlin, um mágico trapalhão, um esquisito Arthur, uma turma de poderosas princesas e um bando de surpreendentes aparições. Só mesmo Shrek para contar uma história onde todos vão viver gargalhando para sempre.

“Para Rir Até Ficar Verde” (La Times).

Informações Técnicas:

Título no Brasil: Shrek Terceiro

Título Original: Shrek the Third / Shrek 3

Classificação: Livre / Família

Tempo de Duração: 92 minutos

Ano de Lançamento: 2007

Tema: Invasão do Reino Encantado

Estúdio: DreamWorks

Direção: Chris Miller

Sites: www.dreamworksanimation.com/

www.parakids.com.br

Shrek para Sempre: o capítulo final (Shrek Forever After) (2010)

Sinopse:

Tudo começou com um adorável ogro... que era amigo de um burro tagarela... que resgatou uma bela princesa, num original conto de fadas que revolucionou todos os filmes animados daí por diante. Agora, depois de uma década hilariante, Shrek chega a seu ponto máximo com Shrek para Sempre, o último capítulo perfeito para este fenômeno vencedor do Oscar, que quebrou todos os recordes. Com saudade do tempo em que era um verdadeiro ogro, Shrek assina um contrato enfeitiçado com Rumpelstiltskin e... puf! Em um instante, tudo e todos se transformam. De repente Burro não se lembra de seu melhor amigo, Fiona agora é uma valente princesa guerreira e Gato de Botas é só um gato gordo! Juntos, eles precisam reverter o contrato em apenas 24 horas, para salvar Tão Tão Distante e restaurar seus dias felizes para sempre.

“Uma Despedida Festiva e Divertida!” (Rolling Stone).

“Animado e Inteligente” (Time).

Informações Técnicas:

Título no Brasil: Shrek para Sempre

Título Original: Shrek Forever After

Classificação: Livre / Família

Tempo de Duração: 93 minutos

Ano de Lançamento: 2010

Tema: Amizade

Estúdio: DreamWorks

Direção: Mike Mitchell

Sites: www.dreamworksanimation.com/

www.parakids.com.br

APÊNDICE G – Objetos forjados tendo os filmes da série Shrek como motivo (pesquisa de imagens – web – Disponíveis em: <www.google.com.br/imagens>. Acesso em: 19 set. 2011. [todos os direitos reservados])

* Livros



* Musicais



* Esmaltes, xampus, perfumes

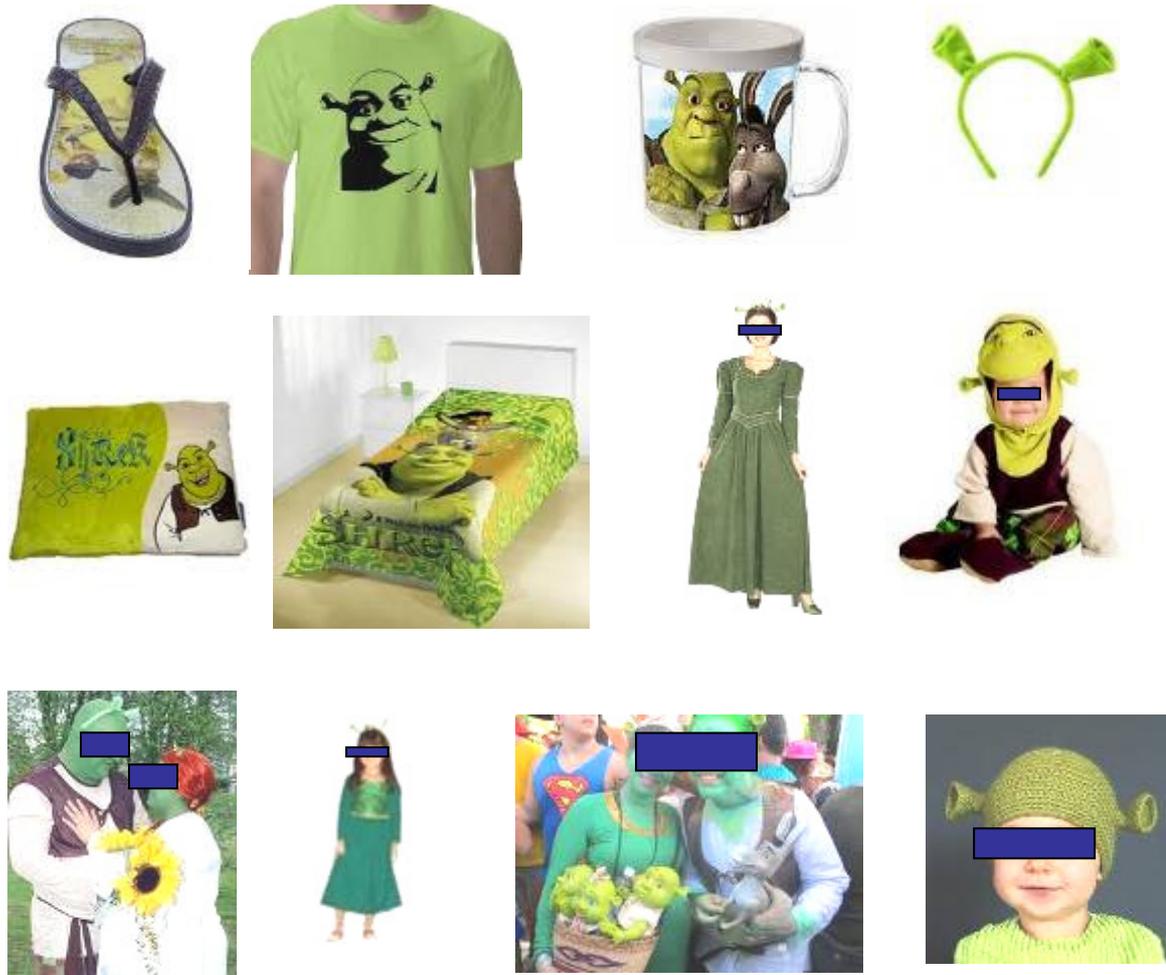


* Brinquedos e jogos variados





* Objetos pessoais, roupas e fantasias



* Instrumentos musicais



* Materiais escolares



*VÍdeo Game



* Cereal



* Produtos para festas infantis e decorações

