



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E CULTURA**

**ADIELSON RAMOS DE CRISTO**

**QUANDO O OGRO VIRA PRÍNCIPE E A PRINCESA VIRA OGRA:  
ANÁLISE DO DISCURSO EM *SHREK***

Salvador  
2011

**ADIELSON RAMOS DE CRISTO**

**QUANDO O OGRO VIRA PRINCIPE E A PRINCESA VIRA OGRA:  
ANÁLISE DO DISCURSO EM *SHREK***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito de avaliação para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Dra. Lícia Maria Bahia Heine

Salvador  
2011

**Sistema de Bibliotecas da UFBA**

Cristo, Adielson Ramos de.

Quando o ogro vira príncipe e a princesa vira ogra: análise do discurso em Shrek / Adielson Ramos de Cristo. - 2011.

185 f.: il.

Inclui anexo.

Orientadora: Profª. Drª. Lícia Maria Bahia Heine.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2011.

1. Análise do discurso. 2. Contos de fadas. I. Heine, Lícia Maria Bahia. II. Universidade

**ADIELSON RAMOS DE CRISTO**

**QUANDO O OGRO VIRA PRINCIPE E A PRINCESA VIRA OGRA:  
ANÁLISE DO DISCURSO EM *SHREK***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 18 de novembro de 2011.

**Banca Examinadora**

Lícia Maria Bahia Heine – Orientadora \_\_\_\_\_

Doutora em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Gilberto Nazareno Telles Sobral \_\_\_\_\_

Doutor em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Iracema Luiza de Souza \_\_\_\_\_

Doutora em Science du Langage, Université Paris VIII (Vincennes – Saint-Denis), U.P. VIII, França.

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

*A Michelle, minha esposa, meu amor, companheira paciente e confidente fiel, pelas noites perdidas e pela ajuda (constantemente necessária).*

## AGRADECIMENTOS

São muitos!!Mas, quero, primeiramente, agradecer a Deus, meu Pai, Mestre e Guia das escolhas que tenho feito. Sem Ele e sem sua força, não poderia estar aqui.

Aos meus pais, certo de que, a propósito da minha educação, nada deixaram escapar.

À professora Dra Lícia Maria Bahia Heine, por ter me aceitado em seu grupo de pesquisa e por ter me orientado. Agradeço pelas discussões sempre profícuas.

A Palmira Heine, pelo incentivo, ajuda e co-orientação.

Ao professor Dominique Maingueneau, por ter ouvido minhas dúvidas e ter contribuído com discussões teóricas tão importantes para o meu trabalho.

À CAPES, pelo patrocínio e investimento nesta pesquisa.

Aos meus irmãos pela ajuda (necessária) e pela presença constante em minha vida.

Aos meus avós, João e Maria, por terem a coragem e a força de constituir uma família longe de suas terras, dando-me a oportunidade de trilhar mais este caminho.

Aos tios e às tias, que muito têm me ajudado e orientado em minha trajetória de vida.

Aos amigos, que me deram a mão nas horas de aflições e angústias.

Aos primos pela infância e juventude compartilhada e pelas longas sessões de cinema notes a fio.

Aos amigos Alan Lobo, Carla França, Fábio Ramos, Luana Souza, Marília Pinheiro e Rogério Luid, pelas discussões teóricas, pela dedicação, pela amizade e pelo companheirismo.

A Priscylla Campos, pela determinação e companhia na “frente de batalha” em busca da qualificação – mudança de nível de Mestrado para Doutorado.

Aos membros do Núcleo de Pesquisa do Discurso, pelos momentos de discussões.

À professora Dra. Adriana Pucci, pelas pequenas, mas muito profícuas discussões acerca do texto verbo-visual e pelas indicações bibliográficas.

Ao colega Leonardo Campos, pela ajuda com o *corpus* cinematográfico.

À professora Mônica Menezes, pelas discussões durante as aulas da disciplina LET C37 – Literatura Infanto-Juvenil e pela indicação bibliográfica.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, pelo companheirismo, pelas discussões e também pelas aflições sofridas em conjunto.

Aos funcionários Hugo, Ricardo, Thiago e Wilson, pela atenção e dedicação na resolução do (tantos) problemas que me apareceram durante o curso.

A todos que, direta ou indiretamente contribuíram, para o meu sucesso: muito obrigado.

*Quer tenhamos ou não consciência disso, os contos de fadas modelaram códigos de comportamento e trajetórias de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que nos forneceram termos com que pensar sobre o que acontece em nosso mundo.*

*Maria Tatar, 2004*

*Os contos de fadas são reais!!*

## RESUMO

Nosso trabalho alicerça-se no escopo teórico da Análise de Discurso Francesa, mais especificadamente, nos trabalhos desenvolvidos pelo analista de discurso francês Dominique Maingueneau (2004a, 2004b, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b), nos quais ele disserta sobre a cena de enunciação, o *ethos* discursivo e os gêneros de discurso. Assim, a referida dissertação objetiva analisar os modos de construção do *ethos* no filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), pretendendo discutir sobre as formas das representações discursivas do “monstro” nesse conto de fadas contemporâneo. Além disso, pretendemos estabelecer uma discussão acerca dos contos de fadas, uma vez que nosso *corpus* pertence a esse gênero. Sabemos que nos contos de fadas tradicionais, os monstros sempre foram representados como símbolo de maldade, feiúra etc, no entanto, no filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), há uma (re)significação da figura do monstro (ogro), apresentado como um ser bondoso, heróico e corajoso, sendo, portanto, uma representação que o coloca no lugar antes reservado exclusivamente às fadas, aos príncipes e às princesas. Outrossim, ao empreendermos a discussão sobre os gêneros de discurso, defendemos a transmutação dos contos de fadas tradicionais para os contos de fadas cinematográficos, ressaltando os elementos que contribuem para o surgimento desse novo gênero.

Palavras-chave: análise de discurso; discurso; *ethos* discursivo; contos de fadas.

## ABSTRACT

Our research is founded on theoretical scope of French Discourse Analysis, more specifically, in the study developed by the French discourse analyst Dominique Maingueneau (2004a, 2004b, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b), in which he discusses about the scene of enunciation, discursive *ethos* and discursive genres. Thus, this paper aims to analyze the modes of the construction of *ethos* in the movie *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), intending to discuss about the forms of discursive representations of “monster” in this contemporary fairy tale. In addition, we intend to establish a discussion of fairy tales, since our *corpus* belongs to this genre. We know that in traditional fairy tales, monster have always been represented as a symbol of evil, ugliness etc. However, in the movie *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), there is a (re)signification of the monster’s (ogre) figure is presented as a kind, heroic and courageous, being, therefore a representation that puts the ogre in the place that was reserved exclusively to the fairies, princes and princess. Moreover, to undertake the discussion of the discursive genres’, we defend the transmutation of traditional fairy tales to movie fairy tales, emphasizing the elements that contribute to the emergence of this new genre of discourse.

Keywords: discourse analysis; discourse; discursive *ethos*; fairy tales.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A cigarra e a Formiga.....	26
Figura 2 – Anúncio People and Arts .....	40
Figura 3 – Tirinha x simpatia .....	41
Figura 4 – Capa do DVD do filme “Uma Linda Mulher” .....	42
Quadro 1 – Condições de Produção .....	63
Figura 5 – Espelho Mágico.....	63
Figura 6 – Apresentação das princesas solteiras .....	64
Figura 7 – Lorde tentando escolher a princesa que seria sua esposa.....	65
Figura 8 – Princesa Fiona, a escolhida .....	66
Figura 9 – Propaganda da Agência de Notícia dos Direitos da Infância.....	77
Esquema 1 – O <i>ethos</i> discursivo para Maingueneau .....	80
Figura 10 – <i>Shrek</i> tentando explicar para o Burro que os ogros são bem melhores do que as pessoas pensam, eles são como as cebolas, eles têm camadas .....	83
Quadro 2 – Formações discursivas sobre os monstros .....	84
Figura 11 – <i>Shrek</i> gritando, com a intenção de amedrontar os aldeões e expulsá-los de seu pântano .....	86
Figura 12 – Plano Geral.....	94
Figura 13 – Plano Médio .....	95
Figura 14 – Plano Americano.....	95
Figura 15 – <i>Close up</i> .....	96
Figura 16 – <i>Big close</i> .....	96
Figura 17 – Plano detalhe .....	97
Figura 18 – <i>Plongé</i> .....	98
Figura 19 – <i>Contra plongé</i> .....	98
Figura 20 – Panorâmica.....	99
Figura 21 – <i>Travelling</i> .....	100

Figura 22 – <i>Zoom in</i> .....	100
Figura 23 – <i>Zoom out</i> .....	101
Figura 24 – Livro de contos de fadas .....	113
Figura 25 – Sequência Fílmica 1 .....	116
Figura 26 – Sequência Fílmica 2 .....	119
Figura 27 – Sequência Fílmica 3 .....	122
Figura 28 – Sequência Fílmica 4 .....	127
Figura 29 – Sequência Fílmica 5 .....	128
Figura 30 – Sequência Fílmica 6 .....	131
Figura 31 – Sequência Fílmica 7 .....	134
Figura 32 – Sequência Fílmica 8 .....	135
Figura 33 – Sequência Fílmica 9 .....	138
Figura 34 – Sequência Fílmica 10 .....	139
Figura 35 – Sequência Fílmica 11 .....	144
Figura 36 – Sequência Fílmica 12 .....	150
Figura 37 – Sequência Fílmica 13 .....	154
Figura 38 – Sequência Fílmica 14 .....	155

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>OS CONTOS DE FADAS ESTÃO DE VOLTA</b> .....	15
2.1	DA NATUREZA DOS CONTOS DE FADAS .....	21
2.2	O CONTO DE FADAS CINEMATOGRAFICO .....	30
<b>2.2.1</b>	<b>Gêneros do discurso</b> .....	31
2.2.1.1	Gêneros discursivos, tipos textuais e domínios discursivos .....	38
2.2.1.2	Heterogeneidade tipológica .....	39
2.2.1.3	Intergenericidade .....	41
2.2.1.4	Os gêneros de discurso para Dominique Maingueneau.....	43
2.2.1.5	A questão do suporte .....	47
<b>3</b>	<b>A ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA</b> .....	50
3.1	FILIAÇÕES TEÓRICAS .....	51
3.2	CONCEITOS-CHAVE .....	54
<b>3.2.1</b>	<b>Discurso e Formação Discursiva</b> .....	54
<b>3.2.2</b>	<b>Ideologia e Formação Ideológica</b> .....	58
<b>3.2.3</b>	<b>A noção de Sujeito Discursivo e de Sentido</b> .....	59
<b>3.2.4</b>	<b>Interdiscurso, intertexto e condições de produção</b> .....	61
3.3	AS TRÊS FASES DA AD.....	67
<b>4</b>	<b>REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE <i>ETHOS</i> DISCURSIVO</b> .....	71
4.1	<i>ETHOS</i> EM ARISTÓTELES .....	71
4.2	A NOÇÃO DE <i>ETHOS</i> DISCURSIVO EM MAINGUENEAU .....	73
<b>4.2.1</b>	<b><i>Ethos</i> e Cena de Enunciação</b> .....	75
<b>5</b>	<b>ASPECTOS METODOLÓGICOS</b> .....	88
5.1	CARACTERIZAÇÃO DO <i>CORPUS</i> .....	88
5.2	A LINGUAGEM DO CINEMA .....	91

5.3	A DECUPAGEM .....	93
<b>5.3.1</b>	<b>Os planos .....</b>	<b>93</b>
5.3.1.1	Quanto ao enquadramento .....	94
5.3.1.2	Quanto à duração .....	97
5.3.1.3	Quanto ao ângulo.....	97
5.3.1.4	Quanto ao movimento .....	99
5.4	TÉCNICA DE ANÁLISE .....	101
<b>6</b>	<b><i>ETHOS</i> E DISCURSO SOBRE A ALTERIDADE EM <i>SHREK</i> .....</b>	<b>104</b>
6.1	CONSIDERAÇÕES SOBRE A MONSTRUOSIDADE .....	104
<b>6.1.1</b>	<b>Da natureza dos ogros .....</b>	<b>107</b>
6.2	UMA CENOGRAFIA PARA <i>SHREK</i> .....	109
6.3	A ANÁLISE.....	112
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>160</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>164</b>
	<b>ANEXO.....</b>	<b>171</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação inscreve-se no quadro teórico da Análise de Discurso Francesa, embasando-se, sobretudo, nos trabalhos desenvolvidos pelo analista de discurso francês Dominique Maingueneau (2004a, 2004b, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b), nos quais ele disserta sobre a cena de enunciação, o *ethos* e os gêneros de discurso.

Assim, a referida dissertação objetiva analisar os modos de construção do *ethos* no filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), pretendendo discutir sobre as formas de representação discursiva do “monstro” nesse conto de fadas contemporâneo. Além disso, pretendemos estabelecer uma discussão acerca dos contos de fadas, uma vez que nosso *corpus* pertence a esse gênero. Sabemos que nos contos de fadas tradicionais, os monstros sempre foram representados como símbolo de maldade, feiúra etc, no entanto, no filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), há uma (re)significação da figura do monstro (ogro), apresentado como um ser bondoso, heróico e corajoso, sendo, portanto, uma representação que coloca o ogro no lugar reservado antes exclusivamente às fadas, príncipes e princesas.

Tal representação inaugura uma nova visão em relação à alteridade, desconstruindo as noções de que o monstro, ou seja, aquele que representa o “diferente” (por não se adequar às características exigidas socialmente de beleza física), deve ser repellido, temido ou ignorado.

O *ethos* é entendido como a imagem discursiva que os enunciadores criam de si, imagem esta gestada no âmbito da enunciação. Segundo Maingueneau (2006a), o *ethos* é uma categoria discursiva que se relaciona com estereótipos sociais e que é regulada pela expectativa dos co-enunciadores, por esse motivo, é a categoria discursiva escolhida para nortear o nosso trabalho, que está, ainda, guiado pela seguinte hipótese: contos de fadas contemporâneos como *Shrek*, os quais são concebidos sob a égide de uma conjuntura sócio-histórica-discursiva distinta daquela em que a maioria dos contos tradicionais são pensados, representam novos modos de conceber a realidade. Assim, dizemos que as representações ethóticas em tais narrativas nos levam a concepções novas de valores antigos, tais como beleza, bondade e maldade, bem como as imagens (re)significadas de personagens representativos do universo infantil, tais como monstros, fadas, bruxas, heróis, vilões, príncipes e princesas.

Outrossim, acreditamos que tal representação é possível, porque o *ethos* inscreve-se numa formação discursiva que tem existência sócio-histórica e que, portanto, mantém relação direta com suas condições de produção. Além disso, entendemos que tal representação relaciona-se diretamente com a cenografia a qual o evidencia.

No que concerne a sua organização estrutural, esta dissertação compõe-se de nove seções, a saber: (a) **INTRODUÇÃO**, (b) **OS CONTOS DE FADAS ESTÃO DE VOLTA**, (c) **ANÁLISE DE DISCURSO FRANCESA**, (d) **REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE ETHOS DISCURSIVO**, (e) **ASPECTOS METODOLÓGICOS**, (f) **ETHOS E DISCURSO SOBRE A ALTERIDADE EM SHREK**, (g) **CONSIDERAÇÕES FINAIS**, (h) **REFERÊNCIA** e (i) **ANEXOS**.

No segundo capítulo tratamos da natureza dos contos de fadas, observando sua composição enquanto gênero discursivo. Para tanto propomos uma reflexão acerca de sua caracterização e constituição histórica. Ainda nesse capítulo, fazemos uma lacônica discussão sobre os gêneros discursivos, a fim de confirmarmos a existência de um novo gênero, qual seja, o conto de fadas cinematográfico.

No terceiro capítulo apresentamos as bases epistemológicas sobre as quais a Análise do Discurso Francesa foi criada, bem como conceitos básicos trabalhados por esse campo do saber, os quais são, também, fundamentais para o desenvolvimento da nossa pesquisa.

O quarto capítulo é aquele no qual propomos uma discussão mais específica sobre a noção de *ethos* discursivo trabalhado no quadro teórico da Análise do Discurso Francesa, sob a perspectiva de Dominique Maingueneau (2004a, 2006a, 2006b, 2008a). Tal noção é central em nosso trabalho e, por esse motivo, decidimos tratar dela em um capítulo independente.

O quinto capítulo pode ser caracterizado por apresentar os aspectos metodológicos que nortearam esta pesquisa.

No capítulo seis, fazemos a análise de dados, à luz do esquema do *ethos* discursivo proposto por Maingueneau (2006a, 2006b) e, portanto, no quadro teórico da Análise de Discurso Francesa.

Em seguida, apresentamos as considerações finais sobre o trabalho realizado, na qual encapsulamos os resultados obtidos com esta pesquisa; as referências; e o anexo, onde apresentamos, na íntegra, o conto *Shrek* (STEIG, 2001), que deu origem a produção cinematográfica homônima que serve de *corpus* desta dissertação.

## 2 OS CONTOS DE FADAS ESTÃO DE VOLTA

Neste capítulo trataremos da natureza dos contos de fada, observando o percurso pelo qual este gênero literário tem passado até chegar a sua versão mais contemporânea, moldada, também, a partir da ótica do cinema. Para tanto, abordaremos as fontes com as quais esse gênero discursivo mantém relação. Neste ponto, recorreremos à obra “O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos” de Nelly Novaes Coelho (2008), na qual a autora traça a genealogia dos contos de fadas, mostrando-nos sua multifacetada face.

Recentemente, assistimos à explosão de produções tanto editoriais, quanto cinematográficas que gravitam sob a órbita do universo maravilhoso dos contos de fadas. Basta que olhemos a lista de lançamentos da semana para percebermos que, como diria Coelho (2008, p. 17) “as fadas estão de volta...”.

Nos últimos dez anos, por exemplo, temos visto, só nas telas do cinema, filmes como *A Bússula de Ouro* (2007), *Alice no País das Maravilhas* (2010), *As Crônicas de Nárnia: a Viagem do Peregrino da Alvorada* (2010), *As Crônicas de Nárnia: o Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa* (2005), *As Crônicas de Nárnia: O Príncipe Cásplan* (2008), *As Crônicas de Spiderwick* (2008), *Deu a Louca na Chapeuzinho* (2005), *Deu a Louca na Cinderela* (2007), *Ella Encantada* (2004), *Encantada* (2007), *Enrolados* (2010), *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (2009), *Harry Potter e a Câmara Secreta* (2002), *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (2007), *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (2001), *Harry Potter e as Relíquias da Morte – Parte I* (2010), *Harry Potter e as Relíquias da Morte – Parte II* (2011), *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (2005), *Harry Potter e o Prisioneiro de Askaban* (2004), *Monstros S.A.* (2001), *Monstros vs Alienígenas* (2009), *Nany McPhee e as Lições Mágicas* (2010), *Nany McPhee, a Babá Encantada* (2005), *O Senhor dos Anéis: a Sociedade dos Anéis* (2001), *O Senhor dos Anéis: as Duas Torres* (2002), *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei* (2003), *Para Sempre Cinderela* (1998), *Shrek* (2001), *Shrek Forever After* (2010), *Shrek The Third* (2007), *Shrek, The Second* (2004), *Star Dust* (2007), *Tinker Bell e o Resgate das Fadas* (2010), *Tinker Bell e o Tesouro Perdido* (2009), *Tinker Bell: uma aventura no mundo das fadas* (2008).

Todas essas produções cinematográficas trazem como elemento central de suas tramas, o universo maravilhoso, seja na perspectiva dos contos de fadas ou não.

Mas, o que são contos de fadas?

Hilda Davindson e Anna Chaudhri, na introdução do livro “A Companion to the fairy tale”, afirmam que “anyone who ventures to write on this rich and complex subject must

begin with a definition of the term<sup>1</sup>” (DAVINDSON; CHAUDHRI, 2006, p. 1). De acordo com as autoras,

[...] this is because it is commonly used so loosely and inconsistently, as Holbek pointed out in his *Interpretation of Fairy Tales* (1987: 23), that 'one must sometimes doubt whether the various authors have the same material in mind'. A distinction must be made between the oral fairy tale, recorded with various degrees of accuracy, as delivered by a storyteller to an audience, and the literary fairy tale, the individual creative work of a writer. However, there is no clear-cut division between these two types, which constantly overlap. (DAVINDSON; CHAUDHRI, 2006, p.1)<sup>2</sup>

Sobre essa discussão acerca da categorização e/ou distinção entre o conto de fadas oral, contado por storytellers, e os contos de fadas literários, isto é, escritos, David Blamires (2006 *apud* DAVINDSON; CHAUDHRI, 2006, p. 1) afirma que o fato de os irmãos Grimm, por exemplo, terem “imposto suas próprias ideias e pontos de vista sobre os contos de fadas que eles publicaram não é diferente do que acontece com contadores de histórias de qualquer período” (tradução nossa).<sup>3</sup> Dessa forma, a querela que se estabelece entre as formas orais e escritas dos contos de fadas ficam sobremodo fragilizadas.

Outrossim,

cheap printed versions of literary tales appeared frequently in the past, available to a large popular readership which would have included many professional storytellers, from the sixteenth century onwards. Few of these cheap editions survive but in their day they spread rapidly by way of book fairs, local markets and traveling pedlars, through the main countries of Europe and, in the nineteenth century, printed versions were included in school primers. (DAVINDSON; CHAUDHRI, 2006, p. 2)<sup>4</sup>

Tendo ciência da existência, já no início da era Moderna, de contos de fadas impressos, dos quais alguns sobreviveram por muito tempo, bem como da possível interferência do próprio contador de histórias, não podemos subestimá-las a ponto de querermos minimizar a existência dos contos de fadas, em especial aqueles que giram em

<sup>1</sup>Qualquer pessoa que tente escrever sobre esse rico e complexo assunto deve começar com a definição do termo (tradução nossa).

<sup>2</sup>[...] isso acontece porque o termo [conto de fadas] é comumente usado de modo tão livre e inconsciente, como Holbek apontou em sua *Interpretação dos Contos de Fadas* (1987, p. 23), que “deve-se, por vezes, duvidar se os vários autores têm o mesmo material em mente”. Uma distinção deve ser feita entre o conto de fadas oral, gravado com vários graus de precisão, entregue por um contador de histórias para uma audiência, e o conto de fadas literário, o trabalho individual criativo de um escritor. Entretanto, não há uma divisão clara entre estes dois tipos, que constantemente se sobrepõem (tradução nossa).

<sup>3</sup>Original: He points out that the fact that the Grimms “imposed their own ideas and views on the fairy tales they published is no different from what happens with storytellers of any period”[...].

<sup>4</sup>Baratas versões impressas de contos literários[contos de fadas] apareceram com frequência no passado, disponíveis para um público grande e popular, que teria incluído muitos contadores de história profissionais, a partir do século XVI. Poucas dessas edições baratas sobreviveram, mas, em seus dias, elas se espalharam rapidamente através de feiras de livro, mercados locais e mascates viajantes pela Europa e, no século XIX, elas foram incluídas em cartilhas escolares (tradução nossa).

torno do universo folclórico e popular da Idade Média, a descrição dos mesmos enquanto textos exclusivamente orais ou exclusivamente escritos.

Para além dessa discussão está o fato de precisarmos entender as relações que podemos estabelecer entre as versões orais e escritas dos contos de fadas. Mais ainda, interessa-nos, isto sim, saber como essas histórias significam, como elas criam representações imaginárias, por exemplo, de conflitos humanos existenciais, estabelecendo relações discursivas e textuais com o mundo extra-textual.

Ao estudar os contos de fadas, os quais o autor caracteriza como contos de magia, Propp (2006), em seu livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, observou que em narrativas distintas as mesmas ações são desempenhadas por personagens diferentes. Por esse motivo, o estudioso afirma que “[...] as funções dos personagens representam as partes fundamentais do conto maravilhoso, e [que] devemos destacá-las em primeiro lugar” (PROPP, 2006, p. 22). Devemos, portanto, de acordo com o autor, definir os contos a partir das funções desempenhadas pelas personagens da narrativa. A função corresponde ao “[...] procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 2006, p. 22).

É importante ressaltarmos, no entanto, que ações idênticas podem ter significados diversos. Tal compreensão fica clara se observarmos, por exemplo, a função 31 (vide abaixo), o casamento do herói, no filme *Shrek*. Certamente, se levarmos em conta o contexto da história (por exemplo, o fato de o herói ser um ogro, e de que ele se casa com uma princesa, mesmo que esta esteja em forma de ogra), perceberemos que tal ação tem um significado diferente do casamento da Cinderela com o Príncipe Encantado.

Dessa forma o Propp (2006) apresenta trinta e uma funções, como se vê abaixo, segundo as quais um conto de magia pode ser apresentado, revelando, no entanto, que nem todos os contos apresentam todas as funções.

- I. Um dos membros da família sai de casa (afastamento)
- II. Impõe-se ao herói uma proibição (proibição)
- III. A proibição é transgredida (transgressão)
- IV. O antagonista procura obter uma informação (interrogatório)
- V. O antagonista recebe informações sobre sua vítima (informação)
- VI. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (ardil)

- VII.** A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (cumplicidade)
- VIII.** O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (dano)
- VIII-A.** Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (carência)
- IX.** É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (mediação)
- X.** O herói-buscador aceita ou decide reagir (início da reação)
- XI.** O herói deixa a casa (partida)
- XII.** O herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o prepararam para receber um meio ou um auxiliar mágico (primeira função do doador)
- XIII.** O herói reage diante das ações do futuro doador (reação do doador)
- XIV.** O meio mágico passa às mãos do herói (fornecimento – recepção do meio mágico)
- XV.** O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura (deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia)
- XVI.** O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto (combate)
- XVII.** O herói é marcado (marca, estigma)
- XVIII.** O antagonista é vencido (vitória)
- XIX.** O dano inicial ou a carência são reparados (reparação do dano ou carência)
- XX.** Regresso do herói (regresso)
- XXI.** O herói sofre perseguição (perseguição)
- XXII.** O herói é salvo da perseguição (salvamento)
- VIII bis.** Os irmãos tiram de Ivan aquilo que ele obteve (e jogam-no no abismo)
- X – XI bis.** O herói reinicia sua busca
- XII bis.** O herói passa novamente pelas ações que o levam a receber um objeto mágico.
- XIII bis.** Nova reação do herói diante das ações do futuro doador
- XIV bis.** Coloca-se à disposição do herói um novo objeto mágico
- XV bis.** O herói é transportado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto de sua busca
- XXIII.** O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país (chegada incógnito)
- XXIV.** Um falso herói apresenta pretensões infundadas (pretensões infundadas)
- XXV.** É proposta ao herói uma tarefa difícil (tarefa difícil)

- XXVI.** A tarefa é realizada (realização)
- XXVII.** O herói é reconhecido (reconhecimento)
- XXVIII.** O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado (desmascaramento)
- XXIX.** O herói recebe nova aparência (transfiguração)
- XXX.** O inimigo é castigado (castigo)
- XXXI.** O herói se casa e sobe ao trono (casamento)

Coelho (2008), por sua vez, estabelece uma distinção entre contos maravilhosos e contos de fadas, sinalizando, no entanto, que ambos pertencem ao universo maravilhoso. Para a autora, a distinção básica que se pode estabelecer entre esses dois gêneros narrativos, diz respeito à problemática que os sustentam. Enquanto no conto maravilhoso, que tem origem oriental, a problemática é *mateiral/social/sensorial*, nos contos de fadas, que por sua vez tem raízes celtas, a problemática caracteriza-se por ser *espiritual/ética/existencial*. Assim, se no conto maravilhoso observamos a busca de riquezas ou a conquista de poder, ou o prazer do corpo, tudo isso associado à realização socioeconômica; no conto de fadas, contrariamente, notamos a busca da realização interior do herói ou da heroína, através do amor (COELHO, 2008, p. 85).

Nessa perspectiva, de acordo com a referida autora, são exemplos de contos maravilhosos: o Gato de Botas; Aladim e a Lâmpada Maravilhosa; O pescador e o Gênio; e Simbad, o Marujo. Por outro lado, as narrativas Cinderela, Rapunzel, Branca de Neve e os Sete Anões, A Bela Adormecida e A Bela e a Fera constituem exemplos de contos de fadas.

Observamos, no entanto, que tal modo de caracterizar os contos de fadas esbarra na problemática de que muitas vezes uma única narrativa condensa características tanto do conto de fadas como do conto maravilhoso. Vejamos, por exemplo, o conto “A Bela e a Fera, que é de acordo com a distinção apresentada por Coelho (2008), um conto de fadas. Nessa narrativa, podemos observar, entretanto, que há a presença, também, da problemática material/social/sensória, que, segundo Coelho (2008) é própria dos contos maravilhosos, uma vez que o rizoma da trama dessa narrativa está centrado no empobrecimento do rico comerciante, pai de Bela, e na extrema valorização que as irmãs de Bela dão à fortuna. Lembremos que elas rejeitavam os filhos dos ricos comerciantes, acreditando que deveriam casar-se com um duque ou um conde. Outrossim, as irmãs de Bela não suportam a ideia de viverem longe da riqueza e não aceitam a sua nova condição social. Fica claro, no transcorrer da narrativa, que as irmãs de Bela eram extremamente materialistas ao passo que a

protagonista do conto é a condensação de virtudes, não se importando, por exemplo, com sua nova condição social.

Assim, se por um lado há, no conto a Bela e a Fera, uma problemática ética/espiritual/existencial, por outro é possível também observamos a presença da problemática material/social/sensorial. Outrossim, em algumas versões do conto de fadas Cinderela, como o conto cinematográfico *Para sempre Cinderela* (1998), estrelado pela atriz Drew Barrymore, o pai da protagonista morre deixando toda sua fortuna para a filha, que é impossibilitada de receber a herança pela madrasta, a qual se revela bastante interessada na riqueza do falecido marido e indisposta a concedê-la à enteada.

Desse modo, acreditamos que haja um imbricamento, em muitos contos de fadas, das duas problemáticas propostas por Coelho (2008) como distinção entre o conto de fadas e o conto maravilhoso.

Outrossim, Ruth Bottigheimer (2006, p. 57), ao tratar sobre os temas de contos de fadas afirma que estes versam sobre “a rise from poverty to wealth, marriage above one’s class, and triumph of good over evil, or of apparent weakness over overwhelming strength”<sup>5</sup>. De acordo com a autora, é possível estabelecer uma distinção entre contos de fadas e contos sobre fadas. Estes tratam sobre

“a terra das fadas e seus habitantes (elfos, kobolds, gnomos, duendes, fadas), bem como sobre as relações que se desenvolvem entre as fadas e os humanos. Narrativamente elaborada e lexicalmente rica, contos sobre fadas e sobre a terra das fadas geralmente incluem episódios de alongamento como entrar em um reino meta-humano através de uma aparentemente familiar e comum como fonte, caverna, árvore ou porta na parede (tradução nossa)”<sup>6</sup> (BOTTIGHEIMER, 2006, p. 57).

Por outro lado, os contos de fada, para a autora, são

commonly narratively and lexically simple, may or may not include fairies, unfold along predictable lines, with magically gifted characters attaining their goals with thrice-repeated magical motifs. They integrate fairy-tale motifs familiar throughout the western world, such as specific magical objects (ring, wands) and magical transformations (in appearance, size, and ability to understand the language of animals)<sup>7</sup> (BOTTIGHEIMER, 2006, p. 57).

<sup>5</sup> Ascensão da pobreza à riqueza, casamento acima de interesses de classe [ou casamento por interesse social?], e o triunfo do bem sobre o mal, ou da aparente fraqueza sobre a força avassaladora (tradução nossa).

<sup>6</sup> Original: Tales about fairies treat fairyland and its fairy inhabitants (e.g. elves, kobolds, gnomes, leprechauns, fairies) as well as the complex relationships that develop between fairies and human beings. Narratively elaborate and lexically rich, tales about fairies and fairyland typically include lengthening episodes such as entering a meta-human kingdom through a familiar and apparently ordinary aperture (well, cave, tree, or door in wall).

<sup>7</sup> Em geral, narrativa e lexicalmente simples, pode ou não ter presença de fadas, desdobram-se em linhas previsíveis, com personagens que possuem dons mágicos atingindo seus objetivos com motivos mágicos tri-

Em nosso trabalho, no entanto, não fazemos tal distinção. Acreditamos, assim, que o que a autora chamou de *tales about fairies* (contos sobre fadas) constitui também o próprio conto de fadas. Dessa forma, a sequência fílmica *As Crônicas de Nárnia* (2005, 2008, 2010), por exemplo, caracteriza-se como um conto de fadas, uma vez que trata da relação entre os humanos e os seres encantados que habitam em Nárnia, uma terra igualmente encantada.

Maria Tatar (2008, p. 9), ao seu turno, afirma que “os contos de fadas são íntimos e pessoais, contando-nos sobre a busca de romance e riquezas, de poder e privilégio e, o mais importante, sobre um caminho para sair da floresta e voltar à proteção e segurança de casa.” Dessa forma, a autora distancia-se da distinção apresentada por Coelho (2008), o que acreditamos ser mais coerente tendo em vista a existência do entrelaçamento das problemáticas apresentadas pela autora, conforme apresentamos acima.

Bruno Bettelheim (2002, p. 6), em *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, mostra-nos que este gênero discursivo cumpre a função de intermediar simbolicamente os conflitos da vida adulta para o universo pueril. Para o autor,

Esta é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana - mas que se a pessoa não se intimida mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa.

Para finalmente entendermos o que caracteriza o conto de fadas, necessário será estabelecer um pequeno percurso histórico, a fim de que possamos observar os caminhos pelos quais este gênero transitou até chegar às versões mais contemporâneas, sob a égide dos dispositivos cinematográficos.

## 2.1 DA NATUREZA DOS CONTOS DE FADAS

A literatura infantil, tal qual a conhecemos, surge na França no final do século XVII, na corte do monarca Luís XIV, sob a perspectiva de Charles Perrault. No entanto, o rizoma da mesma encontra-se dissolvido em manuscritos egípcios, na literatura oriental, na literatura grega e no que Coelho (2008) chama de amálgama cultural da Idade Média: os contos

---

repetidos. Eles integram motivos de contos de fadas conhecidos em todo mundo ocidental, tais como objetos mágicos específicos (anel, varinhas mágicas) e transformações mágicas (na aparência, tamanho e capacidade de compreender a linguagem dos animais) (tradução nossa).

maravilhosos, as fábulas, as novelas de cavalaria, o romance cortês do séc. XII e a fonte céltico-bretã (séc. XII) de onde podemos retirar os lais bretões, como veremos a seguir.

Nos estudos sobre os contos de fadas, um fato que comumente intriga os pesquisadores é a presença de elementos comuns, isto é, de uma comunidade de narrativas em povos de culturas tão díspares e que, em sua grande maioria, tiveram tanto origens quanto processo sócio-histórico diferentes. Estimulados a descobrir a origem da fonte dos contos de fadas, pesquisadores de várias áreas do saber depreenderam uma jornada da qual resultou a constatação de que a Índia tinha sido a fonte comum, na qual tantos e tantos povos tinham buscado o rizoma dessas narrativas orais. À fonte oriental, fundiu-se, com o transcorrer dos anos, a fonte greco-romana e a fonte céltico-bretã, na qual têm origem as fadas (COELHO, 2008).

Contudo, é importante ressaltarmos que, no século XIX, a egiptóloga Mrs. D’Obeney encontrou um manuscrito egípcio datado de 3200 anos a.C., em escavações realizadas na Itália. Nesse manuscrito, o qual é mais antigo que a fonte indiana, foram encontradas narrativas comuns às que aparecem na fonte hindu (COELHO, 2008).

Nas palavras de Coelho (2008, p. 36),

[...] essas diversas fontes, levadas, através dos tempos, para diferentes regiões, por peregrinos, viajantes, invasores, foram-se misturando umas às outras e criando as diferentes formas narrativas “nacionais”, que hoje constituem a Literatura Infantil Clássica e o folclore de cada nação.

Um exemplo tácito dessa transposição encontramos durante a Idade Média, momento em que a cultura da civilização pagã, cujo rizoma encontra-se na Antiguidade Clássica, foi assimilada pela civilização cristã. Durante esse milênio, para muitos chamados de “Idade das Trevas”,

[...] realiza-se o grande amálgama cultural que prepara os Tempos Modernos. Como em um cadinho de alquimia, foram se fundindo, aquecidos pelo fogo espiritualista cristão: a vitalidade rude, a violência instintiva e a força-trabalho dos bárbaros com os valores civilizadores da Antiguidade Greco-Romana, cuja cultura havia permanecido nos numerosos escritos, escondidos nos conventos, que resistiam às invasões bárbaras e foram preservados pelos primitivos padres da Igreja (COELHO, 2008, p. 43).

Foi através do trabalho desenvolvido pelos monges copistas, que pacientemente traduziram para o latim tais manuscritos, e da narração oralmente transmitida pelos viajantes, peregrinos e jograis por onde passaram, que a herança cultural greco-romana começou a ser disseminada no Ocidente.

Uma vez que o conceito de infância é relativamente moderno (ARIÈS, 2006), os contos que surgiam durante a Idade Média não passaram pelo crivo da classificação etária e eram frequentemente visitados por episódios de extrema violência que representavam as disputas de poder características desse período. Eram histórias contadas a adultos. Como bem nos lembra Jonh Updike, “elas eram a televisão e a pornografia de seu tempo; a subliteratura que iluminava a vida dos povos pré-literários.” (*apud* TATAR, 2004, p. 9).

Nos contos populares medievais, o mundo feudal está representado em toda sua crueza: o marido que brutaliza a esposa (*Grisélidis*); o pai que deseja a própria filha (*Pele de Asno*); as grandes fomes que levavam os pais a abandonarem seus filhos na floresta (*João e Maria*); a antropofagia de certos povos, que se transforma no gigante comedor de crianças (*João e o Pé de Feijão*); entre outros (COELHO, 2008, p. 44).

Phillipe Ariès (2006, p. 17), no capítulo dois, “a descoberta da infância”, de seu livro “História social da criança e da família”, afirma que “até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância e não tentava representá-la”. De acordo com o autor, as crianças, nesse período, eram vistas como adultos pequenos e, por isso, eram comumente representadas em escalas um pouco menor que os adultos, sem distinção de traços ou mesmo de expressões. Tal caracterização dura até o século XIII, quando começaram a surgir representações de crianças muito próximas do conceito moderno de infância: jovens anjos, o menino Jesus, Nossa Senhora menina, a criança nua (ARIÈS, 2006).

É bem sabido que na história dos estudos medievais, podemos caracterizar a Idade Média em dois períodos distintos: (i) a Alta Idade Média, comumente denominada de Idade das Trevas, que compreende desde o século V, com a queda do Império Romano do Ocidente (com sede em Roma), até o século XI; (ii) e outra que vai do século XII ao século XV, com a queda do Império Romano do Oriente (com sede em Constantinopla) e o início do Renascimento.

Em geral, costuma-se afirmar que a Alta Idade Média é marcada por ser um período em que a Europa foi invadida por diversos povos de origem germânica, os chamados bárbaros, pelos bizantinos e pelos árabes. Nesse período houve um apagamento da literatura e cultura pagã gregas, uma vez que foi acentuada a interferência da Igreja Católica, que ganhou força através da organização do papado, o governo da Igreja.

Tal apagamento da literatura e cultura gregas tem influência direta na idealização da infância, uma vez que conforme pontua Ariès (2006), é bem provável que a mesma, nos moldes próximos do que conhecemos atualmente, isto é, com toda sua graça, delicadeza e

redondeza de formas, tenha sido uma característica da arte grega, visto que, como bem ressalta o autor, “a infância desapareceu da iconografia junto com os outros temas helenísticos, e o românico retomou essa recusa dos traços específicos da infância que caracterizava as épocas arcaicas, anteriores ao helenismo” (ARIÈS, 2006, p. 18).

Nesse ponto, para entendermos esse desaparecimento de que trata Ariès, precisamos ressaltar que a queda do Império Romano Ocidental trouxe alguns prejuízos para os povos europeus, dentre os quais podemos citar o desaparecimento de tratados gregos, bem como suas técnicas artísticas, o que legou à pintura medieval o bidimensionalismo, caracterizado por representar as personagens em tamanhos diferentes, de acordo com sua importância. Tudo isso porque o poderio da Igreja Medieval, marcado pela perseguição aos infiéis ou pagãos, impediu que a literatura e cultura gregas tivessem ampla divulgação, o que, certamente, justifica a afirmação de Ariès.

Outrossim, a partir do século V,

[...] pensadores cristãos perceberam a necessidade de aprofundar uma fé que estava amadurecendo, com o intuito de harmonizá-la com as exigências do pensamento filosófico. Alguns temas que antes não faziam parte do universo do pensamento grego, tais como: Providência e Revelação Divina e Criação a partir do nada passaram a fazer parte de temáticas filosóficas (PINHEIRO; SANTOS, 2010, p. 167).

Observamos, aqui, que mesmo a filosofia, arte notadamente helenística, não esteve livre da influência cristã, o que nos assevera a força que teve o poderio da Igreja Medieval.

O reaparecimento da imagem da criança, isto é, da representação da infância só é visto no final do século XIII, Baixa Idade Média, quando havia, na Europa Ocidental, o fortalecimento da filosofia escolástica, a qual é caracterizada pela tentativa de fundir o pensamento racional aristotélico grego ao cristianismo e aos ideias da fé cristã. Daí, tem-se o surgimento dos primeiros tipos de crianças mais próximas do modelo contemporâneo. Temos, então, como já registrado anteriormente, o aparecimento de crianças representadas através de ícones tais como jovens anjos, o menino Jesus, Nossa Senhora menina e a criança nua etc. (ARIÈS, 2006).

Embora já no século XIII comecem a aparecer nas artes imagens de crianças, é possível afirmar que a descoberta da infância foi uma conquista que durou, pelo menos, três séculos:

A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII (ARIÈS, 2006, p. 28)

O desenvolvimento e a acentuação da descoberta da infância, marcado, conforme asseverou Ariès (2006), tanto nas artes quanto na iconografia, nos séculos XV, XVI e XVII, deve-se ao movimento cultural, muito forte na Itália, sede da Igreja Católica, conhecido como Renascimento. Os humanistas, eruditos e intelectuais da época, exaltavam a cultura clássica greco-romana em detrimento dos valores escolásticos dos séculos anteriores, sem, contudo estabelecerem uma relação de mera cópia desses valores. Em verdade, eles utilizavam os conceitos helenísticos aplicando-os a sua nova realidade. Como no plano religioso observava-se o aumento de heresias e protestos contra a Igreja Católica, que desembocaram na Reforma Protestante, houve uma desestruturação da força da Igreja, o que possibilitou a acentuada retomada dos valores greco-romanos.

Assim, em virtude desse desconhecimento da condição infantil e por causa da ideia de que a criança era um adulto em miniatura, durante boa parte da Idade Média, as histórias nas quais se baseiam os contos de fadas tradicionais que conhecemos são marcadas pelo apelo a violência e ao erotismo. Além disso, por muito tempo, tais narrativas foram contadas para os adultos, não sendo, portanto, direcionadas para o público infantil.

Chegamos a essa constatação ao observarmos, por exemplo: uma variante da Chapeuzinho Vermelho, conhecida como “A história da avó”, em que a protagonista, Chapeuzinho Vermelho, faz um *striptease* diante do lobo; ou uma versão primitiva da “Bela Adormecida” em que o Príncipe Encantado é um homem casado que viola a princesa adormecida e ela tem vários filhos com ele; ou a versão “original” do Barba Azul, que narra a história de um marido sanguinário que esconde o cadáver de suas esposas em um quarto; ou ainda, uma das várias versões de “Cinderela”, em que a protagonista torna-se empregada doméstica para impedir que seu pai case-se com ela (TATAR, 2004).

No entanto, ao recolherem essas histórias do folclore popular, Charles Perrault e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm suavizaram-nas, quando as adaptaram para o público infantil nos séculos XVII e XIX, respectivamente. Assim, “os contos de fadas, outrora narrados por camponeses ao pé da lareira para afugentar o tédio dos afazeres domésticos, foram transplantados com grande sucesso para o quarto das crianças, onde florescem na forma de entretenimento e edificações.” (TATAR, 2004, p. 10).

Lembramos, todavia, que ainda com todos os esforços desempenhados por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm, é possível encontrarmos nos contos de fadas resquícios de cenas violentas, como a versão de Perrault para “Chapeuzinho Vermelho”, que tem seu fechamento com uma cena do “lobo-mau” jogando-se sobre a protagonista e devorando-a; ou como a versão de “Cinderela” dos irmãos Grimm, em que eles descrevem tanto as filhas da madrasta cortando partes dos pés para poder fazê-los caber no sapatinho, quanto o rastro de sangue, fruto dessa mutilação, que era deixado por onde elas passavam.

Concomitantemente aos contos de fadas da Idade Média conviveram as fábulas gregas e latinas de Esopo e Fedro, respectivamente, as novelas de cavalaria e os lais bretões, textos dos quais os contos de fadas tradicionais, tal qual conhecemos, receberam influências diretas.

As fábulas eram narrativas em versos e língua romance em que as personagens, geralmente animais, a força da natureza ou objetos apresentavam características humanas, desde falas até costumes. É própria dessas composições literárias a apresentação de uma moral, um ensinamento instrutivo, como se observa abaixo:

#### A Cigarra e a Formiga<sup>8</sup>



Figura 1: A cigara e a Formiga<sup>9</sup>

Num belo dia de inverno as formigas estavam tendo o maior trabalho para secar suas reservas de comida. Depois de uma chuvarada, os grãos tinham ficado molhados. De repente aparece uma cigarra:

Por favor, formiguinhas, me dêem um pouco de comida!

<sup>8</sup> Fábula de Esopo. Fonte: <<http://asfabulasdeesopo.blogspot.com/2009/04/cigara-e-formiga.html>>. Acesso em; 12 set. 2011.

<sup>9</sup> Fonte: <<http://asfabulasdeesopo.blogspot.com/2009/04/cigara-e-formiga.html>> Acesso em: 12 set. 2011.

As formigas pararam de trabalhar, coisa que era contra seus princípios, e perguntaram: Mas por quê? O que você fez durante o verão? Por acaso não se lembrou de guardar comida para o inverno?

Falou a cigarra:

Para falar a verdade, não tive tempo, Passei o verão todo cantando!

Falaram as formigas:

Bom... Se você passou o verão todo cantando, que tal passar o inverno dançando? E voltaram para o trabalho dando risadas.

### **Moral da história:**

- Os preguiçosos colhem o que merecem.

Já as novelas de cavalaria ou romances de cavalaria são textos literários que surgiram entre os séculos XI e XIV baseados na Ordem da Cavalaria, fundada na França durante o século XI. Essa Ordem foi fundada

[...] por uma elite de nobres cristãos que, obedecendo a um rígido código de honra de heroísmo físico e espiritual, dedicavam suas vidas a combater os “infiéis”, os povos bárbaros que invadiram a Europa à medida que o Império Romano se enfraqueceu e acabou sendo destruído (COELHO, 2008, p. 50).

A influência desse tipo de romance pode ser notada na construção das personagens de contos de fadas, tais como, o príncipe e o herói, que são, em geral, verdadeiros cavaleiros, defensores da justiça e da honra, lutando para salvar a princesa das garras dos vilões, representados, quase sempre, por bruxas, ogros e/ou outros seres encantados malévolos.

Dentre as novelas de cavalarias mais conhecidas encontram-se as do ciclo arturiano ou ciclo céltico-bretão. As novelas desse ciclo narram a história do Rei Artur da Bretanha, fundador da Ordem dos Cavaleiros da Távola Redonda, e de seus fies cavaleiros, como Lancelot, Amadis, Tristão e outros.

Nestes romances, notamos a fusão dos valores estabelecidos pelo código de conduta dos cavaleiros medievais e pelo código do amor cortês, fortemente difundido durante a Idade Média. Para Coelho (2008, p.53), “nas novelas arturianas, fundem-se dois ideais espiritualizantes: os códigos éticos da Cavalaria, que exigiam destemor e grandeza de alma, e os do Amor Cortês, que exigia autodoação absoluta à Amada e superior grandeza de alma.”

O amor cortês é caracterizado como uma forma de comportamento social na qual são plasmadas as características da sociedade feudal, no que diz respeito às relações servo – senhor feudal. Aqui, a mulher torna-se a suserana, a senhora do castelo, por quem o homem verte um amor incondicional. Ele, o amante, é caracterizado por ser o vassalo, submisso a mulher, aquele que, em troca de seu amor e benevolência, presta serviços a mulher amada. Outra característica marcante do amor cortês é que, com frequência, costuma ser um amor impossível, pelo fato de a mulher amada já ser comprometida.

As regras do amor cortês eram regidas por um código de conduta, descrito por André-o-Capelão, chamado de *Tratado de Amor*, o qual, por cerca de uma centúria, influenciou a relação entre homens e mulheres nas cortes europeias. Dentre as regras descritas nesse tratado, encontram-se as seguintes, conforme pode-se observar em Coelho (2008, p. 61):

1. *O Cavaleiro deve pôr sua honra e valentia a “serviço do amor” e prestar “vassalagem” à Dama como prestaria ao Soberano.*
2. *Para agradar à Dama, o cavaleiro deve buscar a própria perfeição (valentia, argúcia, elegância e nobreza).*
3. *A Dama enobrece o Cavaleiro ao pedir que ele se submeta a duras provas, para merecer seu amor.*
4. *O Amor que pode levar o Cavaleiro a agir contra a razão, por vezes, contra a honra, é também fonte de toda virtude.*
5. *O Cavaleiro precisa aprender a amar e sofrer em silêncio, com discrição, diante da Dama, que, apesar de cortejada, permanece ativa e inacessível.*
6. *A beleza e a perfeição da Dama amada são cantadas como supremas e insuperáveis: são tão absolutas que o Cavaleiro se sente emudecer ao querer cantá-la.*
7. *Os Cavaleiros devem lembrar que a verdadeira nobreza é a dos costumes e das maneiras, que vale infinitamente mais do que a nobreza de nascimento.*
8. *O exercício do Amor melhora o homem e a mulher, e os obstáculos encontrados só fazem exaltar-lhes a nobreza e o valor.*

Assim, nas novelas de cavalaria, eram narradas, com constância, as peripécias dos cavaleiros que defendiam a honra de suas amadas ao tempo que juravam para elas um amor puro e fiel, tal qual encontramos nos contos de fadas. Atualmente, tais histórias podem ser vistas em filmes como *Excalibur* (1981), *Abelardo e Heloisa* (1988), *Lancelot, o Primeiro*

*Cavaleiro* (1995), *Coração de Cavaleiro* (2001), *Rei Arthur* (2004), *Tristão e Isolda* (2006) e *Arn, o Cavaleiro Templário* (2009).

O lai bretão ou lai narrativo é caracterizado por ser uma forma de romance francês/inglês medieval. Em geral, são textos curtos, pequenos contos rimados de amor e de cavalaria, de onde se podem depreender temáticas sobrenaturais e do universo feérico, influências celtas.

Quanto aos celtas, sabemos que foram um conjunto de povos politeístas, organizados em tribo, dentre as quais encontram-se os bretões, os gauleses e os belgas, que viveram em grande parte no oeste europeu a partir do ano 2000 a.C. Assim, esses povos viveram na Europa Ocidental antes mesmo do Império Romano, tendo sido, portanto conquistados pelos latinos, sem, contudo, terem seu modo de vida e sua cultura apagados. Povos celtas resistiram na Irlanda, por conta do isolamento geográfico dessa região, até o século XVII. Além da Irlanda, podemos citar o País de Gales, a Cornualha, a Gália, o norte de Portugal e a Galiza. A influência celta jamais desapareceu, sendo hoje percebida, inclusive, em grupos musicais como o *Celtic Women* e *Celtic Thunder*. Como ressalta Coelho,

Foi pelo encontro da espiritualidade misteriosa dos celtas com a cultura bretã e germânica que, nas cortes da Bretanha, França e Germânia, as novelas de cavalaria se “espiritualizaram” (ciclo arturiano); surgiram os romances corteses, o mito do “filtro do amor” (tomado por Tristão e Isolda); as baladas, os lais (cantigas de amores trágicos e eternos) e as histórias de encantamento, bruxedos e magias, que, com os séculos e por longos e emaranhados caminhos, se popularizaram e se transformaram nos contos de fadas da literatura Infantil Clássica (COELHO, 2008, p. 53).

Assim, percebemos que a influência celta ultrapassou as barreiras do tempo e do espaço e chegou aos nossos dias através das artes, da literatura e da cultura. Dentre os lais mais famosos, encontram-se os lais de Marie de France: Lai de Fresno (Grisélidis), Lai de Laostic (Rouxinol), Lai d’Yonec, Lai de Bisclavaret (Lobisomem), Lai de Perceforest, Lai de Guingamor, Lai de Lanval, Lai de Tidorel, Lai de Eliduc, Lai de Tiolet, Lai de Madressilva.

Sabemos que foi no universo celta, onde a natureza e as mulheres ocupavam um lugar especial, (vejamos que a principal divindade celta, a Deusa Mãe, cuja expressão máxima encontrava-se na natureza, era feminina. É por esse motivo que as mulheres eram soberanas no que tange ao domínio da natureza) que nasceram as fadas. Além disso, os celtas são responsáveis pelo “[...] processo de fusão que se deu, através dos séculos, entre o *espírito mágico* dos povos primitivos e o *espírito racionalista* que ordenou o mundo civilizado” (COELHO, 2008, p. 75).

Com este breve percurso acerca dos contos de fadas, percebemos que o mesmo foi influenciado por diferentes gêneros discursivos, tanto no que concerne a sua modalidade oral quanto escrita, tendo recolhido contribuições diversas, de sociedades igualmente heterogêneas, o que tem resultado nesse complexo de diversidade, o qual constitui o conto de fadas.

Entretanto, é importante salientarmos que, para além do conto de fadas nas versões orais e escritas, há, atualmente, também, o que nós optamos por chamar de *conto de fadas cinematográfico*, uma vez que este se realiza nos domínios do audiovisual. O mesmo, apesar de ter algumas características semelhantes aos contos de fadas tradicionais, afasta-se deles por conter elementos específicos de sua constituição. A propósito dessa nova forma de circulação dos contos de fadas trataremos a seguir.

## 2.2 O CONTO DE FADAS CINEMATOGRAFICO

A relação entre a literatura e o cinema não é nova. Em verdade, podemos afirmar que ela data de pouco tempo depois da criação dos irmãos Lumière. De acordo com Rosa (2007, p. 297), “[...] a metade dos filmes que se produzem a cada ano são transposições literárias”. Essa estatística é ainda maior se considerarmos a relação que se pode estabelecer entre os ganhadores do Oscar. O autor afirma, na primeira nota de rodapé de seu texto, que “[...] quase 85% dos filmes que ganharam e ganham o Oscar são transposições literárias” (ROSA, 2007, p. 320).

No caso do que chamamos aqui de conto de fadas cinematográfico, nem sempre há uma relação de transposição da literatura para o cinema. O que há, e nisso nos acreditamos, é uma relação direta entre os gêneros conto de fadas e o conto de fadas cinematográfico, isto é, o segundo é fruto de uma transformação do primeiro, uma transmutação, como diria Bakhtin ([1979]1997), e como nós veremos mais adiante.

Iniciamos este capítulo, tratando do ressurgimento dos contos de fadas, não restringido estes apenas a versões orais e/ou escritas, mas abrangendo para seus novos modos de circulação, encabeçados pelo audiovisual. Agora, trataremos, especificamente, desta última maneira que o gênero conto de fadas tem encontrado para concretizar-se no seio social. Para tanto, optamos por estabelecer uma lacônica discussão a propósito dos gêneros discursivos, a fim de melhor apreendermos o processo pelo qual os contos de fadas têm passado até se realizarem nos dispositivos cinematográficos e audiovisuais.

### 2.2.1 Gêneros do discurso

A querela sobre os gêneros discursivos não é nova, nem se esgota nesse breve espaço que dispusemos para tratar desse assunto. No entanto, é possível afirmar que foi a partir dos debates empreendidos pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin ([1979] 1997) que tal discussão tem sido mais bem evidenciada, ou mesmo aprofundada.

Sabemos que foram os gregos, mais notoriamente Platão e Aristóteles que estabeleceram as primeiras discussões sobre os gêneros, que naquele momento eram pensados apenas com relação à esfera literária e retórica, respectivamente.

Porém, é Bakhtin quem, em sua notória obra, *Estética da Criação Verbal* ([1979]1997), vai abranger a problemática dos gêneros para esferas outras, que não apenas a literária ou a retórica, propondo uma nova forma de conceituação para os gêneros.

Atualmente, o estudo dos gêneros caracteriza-se como um estudo multidisciplinar, uma vez que, como bem retrata Marcuschi (2008, p. 149), estão interessados nessa temática “teóricos da literatura, retóricos, sociólogos, cientistas da cognição, tradutores, linguistas da computação, *analistas do discurso* (grifo nosso), especialistas no Ensino de Inglês para Fins Específicos e professores de língua”. Tais estudos apoiam-se, como já dissemos, nos escritos do filósofo e teórico russo Mikhail Bakhtin ([1979]1997) que tratou de aspectos que dizem respeito tanto às questões da linguagem quanto da literatura. Reiteramos, então, que foi Bakhtin ([1979] 1997) quem primeiro utilizou este conceito de forma mais abrangente, uma vez que incluiu nesses estudos textos da vida cotidiana.

Para ele, “a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana” (BAKHTIN, [1979] 1997, p. 279). Enunciado é, aqui, entendido como unidade real da comunicação verbal, em contraposição ao que o autor chama de unidades da língua: as frases e as orações.

Assim, a partir dessa noção de enunciado, Bakhtin propõe que entendamos os gêneros como “tipos relativamente estáveis de enunciados” elaborados pelas diversas esferas de utilização da língua. Ainda, nas palavras do autor:

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, [1979] 1997, p. 279).

Dessa maneira, podemos afirmar que os gêneros tal como foram caracterizados por Bakhtin ([1979]1997) apresentam três elementos constitutivos: conteúdo temático, estilo e construção composicional. Juntos, esses três elementos “[...] fundem-se indissoluvelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação” (BAKHTIN, [1979] 1997, p. 279).

Embora o conteúdo temático possa ser entendido por alguns como o assunto específico do qual trata determinado gênero, este elemento diz respeito muito mais “[...] ao domínio de sentidos de que se ocupa o gênero” (FIORIN, 2008, p. 62). Dessa maneira, embora uma carta de amor, por exemplo, possa apresentar como conteúdo temático as relações amorosas, seu assunto específico pode ser tanto o rompimento de um relacionamento, quanto à confissão de uma traição etc.

O estilo em Bakhtin ([1979]1997), diz respeito ao acabamento de um enunciado, isto é, aos recursos utilizados em sua elaboração: trata-se de “uma seleção de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado” (FIORIN, 2008, p. 62). No que tange ao estilo, uma carta, por exemplo, pode apresentar-se de diferentes modos, a saber: através do estilo íntimo, no caso das cartas de amor, mas também através do estilo oficial, no qual se utiliza formas respeitadas. Este é o caso das cartas administrativas.

Já a construção composicional concerne à estrutura, à forma do gênero, “[...] é o modo de organizar o texto, de estruturá-lo.” (FIORIN, 2008, p. 62). Assim, tomando uma carta como exemplo de gênero discursivo, podemos afirmar que sua estrutura composicional é marcada por elementos tais como a localização temporal e espacial de sua escrituração, bem como pela identificação de quem escreve e para quem se destina. No caso do conto de fadas cinematográfico, o conteúdo temático refere-se aos elementos constitutivos do filme, os quais são próprios dos dispositivos cinematográficos, como tipos de plano, movimento de câmera, sonoplastia, efeitos visuais, banda sonora etc.

Embora tenha apresentado sua caracterização a partir de três elementos básicos (conteúdo temático, construção composicional e estilo), o gênero para Bakhtin ([1979]1997) não se restringe a esses aspectos. Para o autor, interessa muito mais saber os modos de constituição dos gêneros, uma vez que estes refletem o modo de constituição de uma determinada sociedade. Os gêneros são o eixo de conexão entre a vida cotidiana e a linguagem e só podem ser apreendidos a partir de determinadas esferas de atividades (a da escola, da igreja, do jornal, da família...). São, pois, frutos da “interação” humana.

Bakhtin ([1979]1997) distingue, em função de sua heterogeneidade, dois tipos de gêneros: os *primários*, simples, de uso cotidiano, cuja procedência é caracterizada pela comunicação verbal espontânea; e os *secundários*, complexos que “[...] aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica” (BAKHTIN, [1979] 1997, p. 281). É neste último caso que se situa o gênero conto de fadas cinematográfico. Porque as esferas da atividade humana são inúmeras, há a diversidade de gêneros, a qual é considerada inesgotável, pois os gêneros têm a capacidade de se ampliar e de se transformar, como no caso do gênero discursivo em questão, que se apresentava, primeiramente, em suas versões oral e escrita, mas, sendo fruto de interações sociais, ampliou-se (transmutou-se em conto de fadas cinematográfico) para abarcar as necessidades dos sujeitos sociais.

Assim, por apresentar um caráter mais complexo, os gêneros secundários, absorvem em sua constituição, os gêneros primários. Isto é, os gêneros secundários sorvem e transmutam os primários, estes por sua vez, ao serem absorvidos pelos secundários adquirem outras características. Dessa maneira, uma carta, por exemplo, que está inserida em um romance, não será compreendida como tal, mas a partir da totalidade da obra literária, tendo em vista características peculiares à mesma. Ainda, podemos dizer que a conversação transmuta-se em telefonema e em conversação pela internet, a carta em e-mail, o conto de fadas em conto de fadas cinematográfico etc.

Os gêneros são meios de apreender a realidade. Novos modos de ver e de conceptualizar a realidade implicam o aparecimento de novos gêneros e a alteração dos já existentes.

Ao mesmo tempo, novos gêneros ocasionam novas maneira de ver a realidade. A aprendizagem dos modos sociais de fazer leva, concomitantemente, ao aprendizado dos modos sociais de dizer, os gêneros. [...] (FIORIN, 2008, p. 69).

Assim, os contos de fadas, até chegarem às versões fílmicas, passaram por algumas mudanças que vão desde o modo de conceber o conteúdo temático ao modo de serem lidos e veiculados. Em verdade, eles refletem, como bem observa Fiorin (2008), novos modos de ver a realidade. Em outras palavras, as alterações no modo de conceber os contos de fadas, tal qual o conhecemos através das telas do cinema, representam a mudança de percepção da realidade, uma vez que, no cinema, os contos de fadas são (re)significados, deixando de ser apresentados apenas oralmente ou por escrito e passando a atrelar imagens, sons e dispositivos típicos da linguagem cinematográfica.

No que tange ao modo de conceber o conteúdo temático, observemos que, como texto que materializa um discurso que tem existência sócio-histórica, o conto de fadas cinematográfico, muitas vezes, incorpora discussões outras, próprias do novo período em que foram produzidos. Vejamos, a título de ilustração, o conto de fadas cinematográfico *Encantada* (2007), em que há a mistura de animação e *live-action*<sup>10</sup>. O filme é uma produção da Walt Disney Pictures e tem como protagonistas os atores Amy Adams (Giselle) e Patrick Dempsey (Robert Philip).

O enredo gira em torno de Giselle, uma jovem que estava prestes a se tornar princesa de Andalásia, um reino encantado, mas é impedida pela rainha-má Narissa (Susan Sarandon), madrasta do príncipe Edward (James Marsden), ao ser expulsa, por esta, da terra encantada e mandada para o Mundo Real, quando vai parar em Nova York. Lá, ela conhece Robert Philip, um advogado que trata de casos conjugais, e sua filha quem sonha em viver um conto de fadas, mas é constantemente desencorajada pelo incrédulo pai que tenta fazê-la acreditar que tais “fantasias” não existem.

Notamos, pela sinopse do filme, que há a mistura de fantasia e realidade, fato que é asseverado pelo imbricamento da animação e do *live-action* e pela apresentação de um advogado cético que não acredita no amor, nem no “felizes para sempre” dos contos de fadas e ganha a vida resolvendo casos conjugais os quais desembocam, quase sempre, em separação: trata-se do drama contemporâneo da falência da instituição familiar e do casamento. Vejamos que o próprio Robert teve uma decepção amorosa e vive somente com a filha (exemplo de uma das faces da família “moderna”), mas ele não esperava que fosse se apaixonar pela jovem Giselle, quem ele abriga em sua casa enquanto ela espera pelo “fracassado” resgate do príncipe Edward e que fosse viver uma verdadeira história de magia e encantamento.

Assim, notamos que a história ganha ares contemporâneos ao apresentar como cenário<sup>11</sup> a Manhattan atual e como conteúdo temático os dramas da vida moderna, tais como a relação conjugal entre um homem e uma mulher.

Quanto ao modo de circulação, notemos que ao ser veiculado através das telas do cinema, as narrativas passam a seguir os padrões de circulação dessa esfera social, isto é,

---

<sup>10</sup> O termo *live-action* é utilizado no campo do audiovisual e do teatro para designar as produções em que há a presença de atores reais, de carne e osso, em contraposição a animação. O termo ainda pode ser utilizado para designar os trabalhos que tem como fonte histórias em quadrinhos, mangás, videogames ou desenhos animados, mas são interpretados por atores reais.

<sup>11</sup> Lembremos que é próprio do conto de fadas ter sua narrativa desenvolvida num cenário que oscila entre a floresta ou o campo e o ambiente real representado pelos luxuosos castelos. No caso de *Encantada* (2007) há uma cisão dessa cenografia, uma vez que a narrativa acontece, quase que em toda sua extensão, em Nova York.

passa-se a atrelar à narrativa os dispositivos cinematográficos. Observemos por exemplo parte da trilha sonora de *Encantada* (2007), que é composta de músicas como *True Love's Kiss* (Beijo de Amor Verdadeiro) e por *That's How you Know* (Vai saber assim). A título de ilustração, vejamos o caso da última canção, escrita especialmente para o filme por Stephen Schwartz, composta por Alan Menken e interpretada por Amy Adams. Segue abaixo a letra e a tradução da música:

No filme, a música aparece na cena em que Giselle e Robert estão passeando no Central Park, e a bela moça pergunta ao jovem advogado o que ele acha sobre o amor, sobre a relação que ele tem com sua namorada Nancy (Idina Menzel), após descobrir que eles estão juntos há cinco e ele ainda não a pediu em casamento.

<b>That's How You Know<sup>12</sup> - Amy Adams</b> <i>Enchanted (Disney)</i>	<b>É assim que vai saber</b> <i>Encantada (Disney)</i>
Giselle: How does she know you love her? How does she know she's yours?	Giselle: Como ela sabe que a ama? Como ela sabe que ela é sua?
Man: How does she know that you love her?	Homem: Como ela sabe que a ama?
Giselle: How do you show her you love her?	Giselle: Como você mostra que a ama?
Both: How does she know that you really, really, truely love her? How does she know that you love her? How do you show her you love her? How does she know that you really, really, truely love her?	Os Dois: Como ela sabe que, realmente, você a ama? Como ela sabe que você a ama? Como você mostra que a ama? Como ela sabe que você realmente a ama?
Giselle: It's not enough to take the one you love for granted You must remind her, or she'll be inclined to say... "How do I know he loves me?" (How does she know that you love her? How do you show her you love her?) "How do I know he's mine?" (How does she know that you really, really, truely love her?)	Giselle: Você não deve nunca ser indiferente Demonstre seu amor pra ela não dizer... "Como vou saber que ele me ama?" (Como ela sabe que você a ama? Como você mostra que a ama?) "Como vou saber que é meu?" (Como ela sabe que você realmente a ama?)

<sup>12</sup> A letra da música e sua tradução foi retirada dos sites <[www.vagalume.com.br](http://www.vagalume.com.br)> e <[www.letras.terra.com.br](http://www.letras.terra.com.br)> e contem algumas correções idiomáticas. Acesso em: 24 set. 2011.

<p>Well does he leave a little note to tell you you are on his mind? Send you yellow flowers when the sky is grey? Heyy! He'll find a new way to show you, a little bit everyday That's how you know, that's how you Know! He's your love...</p>	<p>Acaso deixa um recadinho pra dizer que pensa em você? Manda flores quando parece que vai chover?  A cada dia se encontra um jeito novo de dizer que é assim que vai sabe que é seu amor!</p>
<p>Man: You've got to show her you need her Don't treat her like a mind reader Each day do something to need her To believe you love her</p>	<p>Homem: Você tem que mostrar que precisa dela Não a trate como um leitor de mente Cada dia faça algo para precisar dela Para você acreditar nela</p>
<p>Giselle: Everybody wants to live happily ever after Everybody wants to know their true love is true... How do you know he loves you? (How does she know that you love her?) How do you show her you need her?) How do you know he's yours? (How does she know that you really, really, truely)</p>	<p>Giselle: Todo mundo quer viver e ser feliz para sempre. Todo mundo quer conhecer o seu verdadeiro amor... Como você sabe que ele te ama? (Como ela sabe que você a ama?) (Como você mostra que precisa dela?) Como você sabe que ele é seu? (Como ela sabe que você realmente, verdadeiramente)</p>
<p>Well does he take you out dancin' just so he can hold you close? Dedicate a song with words in Just for you? Ohhh!</p>	<p>Abraça e te convida pra dançar só pra te abraçar, faz uma canção somente pra você.</p>
<p>All: He'll find his own way to tell you With the little things he'll do That's how you know That's how you know!</p>	<p>Todos: Ele vai ter um jeitinho todo próprio de dizer Com pequenas palavras ele dirá É como você sabe É como você sabe</p>
<p>Giselle: He's your love He's your love...  That's how you know (la la la la la la la la) He loves you (la la la la la la la la) That's how you know (la la la la la la la la) It's true</p>	<p>Giselle: Ele é seu amor Ele é seu amor  É como você vai saber (lalalalala) Ele te ama (lalalala) É como você vai saber (lalalalala) É verdadeiro</p>

(la la la la la)	(lalalalala)
Because he'll wear your favorite color Just so he can match your eyes Rent a private picnic By the fires glow-ooohh!	Quando ele usar a sua cor favorita só pra te agradar, planejar um piquenique a meia luz
All: His heart will be yours forever Something everyday will show That's how you know (That's how you know) That's how you know! (That's how you know!)	Todos: Serão unidos pra sempre, cada dia vai mostrar Como você sabe (Que é assim que vai saber) Que é assim que vai saber (Que é assim que vai saber) Que é assim que vai saber (Que é assim que vai saber) Que é assim que vai saber (Que é assim que vai saber) Que é assim que vai saber (Que é assim que vai saber) Que é assim que vai saber (Que é assim que vai saber)

Na verdade ela está confusa porque acaba de descobrir que, naquele lugar diferente de onde ela viera, as pessoas não tinham um “Felizes para sempre”. Ela tinha acabado de presenciar, no escritório onde Robert trabalha, um casal que esta em processo de separação e não acreditava no que estava vendo. Então, Já no Central Park, aflita ela questiona Robert se ele sabe se irá viver feliz para sempre com a Nancy, mas ela se decepciona quando o rapaz a contesta dizendo que não sabe se a relação vai durar um dia quanto mais toda uma vida. O rapaz tenta convencê-la de que no Mundo Real as coisas são mais complicadas do que em Andalasia, mas a moça acredita que tudo seria menos complicado se Nancy soubesse o quanto ele a ama, então começa a cantar a música para mostrar a Robert como ele deveria fazer para demonstrar a sua namorada que a amava.

Notamos, aqui, que tal parte da narrativa só é possível porque a mesma realiza-se através de um filme. Se Encantada (2007) fosse uma narrativa verbal escrita, por exemplo, isso não poderia acontecer, o que não empobreceria a história, mas certamente a transformaria numa outra, uma vez que teria sido alterada. Outrossim, a própria letra da música mantém uma relação direta com a cena em que aparece. É como se fosse um diálogo musicado, aliás, como se fosse cena de um musical, o que torna a narrativa ainda mais dinâmica.

Dessa maneira, percebemos que ao realizar-se através de um novo suporte, o conto de fadas possibilita que um novo universo narrativo seja encenado e que outro universo de sentidos seja materializado.

### 2.2.1.1 Gêneros discursivos, tipos textuais e domínios discursivos

Embora, teoricamente, as noções de tipo textual e gênero discursivo estejam bem definidas, na prática, temos observado que, ainda hoje, a expressão tipo textual é utilizada, muitas vezes e de modo equivocado, para designar um gênero de discurso.

Tipo textual, de acordo com Marcuschi “[...] designa uma espécie de construção teórica {em geral uma sequência subjacente aos textos} definida pela natureza linguística de sua composição {aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas, estilo}.” (MARCUSCHI, 2008, p. 154). Aqui, já observamos que o próprio conceito tipo textual está enraizado nos textos verbais, não levando em consideração, por exemplo, os textos em que há diversidade de linguagem (verbal e não verbal) ou mesmo aqueles em que há predominância do não verbal. Uma problemática se coloca neste ponto: como pensar o tipo textual nos gêneros da esfera cinematográfica? Devemos considerar apenas o texto verbal<sup>13</sup>? Acreditamos que tal discussão não se encerra apenas nesses dois questionamentos, nem está tão próxima de ser resolvida. No entanto, entendemos que, por se realizar através dos domínios do verbal e do não-verbal, não podemos nos deter apenas em um deles, como se o texto cinematográfico fosse feito apenas do verbal, ou apenas do não verbal. Em verdade, precisamos lidar com essas duas realidades de modo a estabelecer um diálogo entre o verbal e o não verbal, uma vez que o texto é constituído das duas partes. Dessa maneira, propomos que, por ora, nos gêneros da esfera do audiovisual, pensemos na questão dos tipos textuais a partir da decupagem, isto é, a partir dos vários planos que compõem uma cena, levando em consideração dispositivos tanto da ordem do não verbal (como posicionamento e/ou

---

<sup>13</sup> Embora saibamos que o conceito de texto, na atualidade (HEINE, 2010), tenha sido, em muito modificado, a fim de abarcar suas mais diversas formas de composição, tanto verbal, quanto não verbal (gestual, sonora, imagética, audiovisual...), percebemos que em muitos momentos, o mesmo ainda tem sido trabalhado apenas nos domínios do verbal. Um exemplo disso encontra-se em muitos manuais de língua portuguesa da Educação Básica, nos quais podemos encontrar referências a textos publicitários como sendo gêneros formados por texto e imagem, como se a própria imagem não se constituísse em texto. Lembremo-nos de que as concepções hodiernas de texto, tanto na Linguística Textual quanto na Linguística Aplicada e demais áreas do saber que tratam sobre esse tema, não separam o verbal do não verbal. Outrossim, enquanto as discussões sobre a conceitualização de texto são muitas, observamos que o mesmo não ocorre com o conceito de tipo textual.

movimento de câmera, enquadramento, gesticulação do personagem), como da ordem do verbal (a saber, as falas dos personagens)<sup>14</sup>.

A fim de estabelecer uma distinção entre gênero discursivo e tipo textual, lembremos que o primeiro “[...] refere os textos materializados em situações comunicativas recorrentes [...] [e que] apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas.” (MARCUSCHI, 2008, p. 155). Enfim, são os textos que encontramos em nossa vida diária.

Desse modo, podemos afirmar que enquanto os tipos textuais abrangem categorias de números reduzidos e limitado, quais sejam: a narração, argumentação, exposição, descrição e injunção; os gêneros apresentam-se como uma categoria vasta e ilimitada, uma vez que são frutos da necessidade de comunicação humana e representam situações sociocomunicativas empiricamente realizadas. A título de exemplificação, podemos citar: telefonema, entrevista, conferência, curso, aula, edital de concurso, depoimento, inquérito policial, piada, bula de remédio, horóscopo, telenovela, sitcom, conto de fadas cinematográfico etc.

Os tipos textuais se realizam nos gêneros que por sua vez são encontrados dentro de esferas da atividade humana (BAKHTIN, [1979] 1997), denominadas também de domínios discursivos (domínio jurídico, religiosos, jornalístico etc.).

Os domínios discursivos<sup>15</sup> “[...] constituem práticas discursivas nas quais podemos identificar um conjunto de gêneros discursivos que às vezes lhe são próprios ou específicos como rotinas comunicativas institucionalizadas e instauradas de relações de poder.” (MARCUSCHI, 2008, p. 155).

Assim, observamos que tipo textual, gênero discursivo e domínio discursivo são categorias de análise que não podem ser confundidas, nem tomadas como sinônimas. Elas não se opõem. São, em verdade, categorias complementares.

### 2.2.1.2 Heterogeneidade Tipológica

Como afirmamos anteriormente, os tipos textuais realizam-se nos gêneros e estes, por sua vez, realizam-se nos domínios discursivos. Vimos também que gêneros e tipos não são

---

<sup>14</sup> Não aprofundaremos aqui esta questão, porque a mesma não constitui um objetivo de nosso trabalho e porque a mesma carece de maiores reflexões. No entanto, ela poderá ser retomada com maior profundidade em nossa tese de doutoramento.

<sup>15</sup> Observamos aqui que o que Marcuschi (2008) chama de domínio discursivo aproxima-se do que Maingueneau (2006a, 2006b) chama de cena englobante, isto é, o tipo de discurso: literário, publicitário, cinematográfico etc.

categorias dicotomizáveis, sendo, isto sim, “[...] complementares e integrados. Não subsistem isolados nem alheios um ao outro, são formas constitutivas do texto em funcionamento.” (MARCUSCHI, 2008, p. 156).

Ao se realizarem nos gêneros textuais, os tipos não se apresentam única e isoladamente. Antes, podemos perceber que em um gênero há a presença de dois ou mais tipos. Isto é que chamamos de heterogeneidade tipológica. Vejamos o exemplo a seguir, retirado de Koch e Elias (2006, p. 120):

**TROCO ESPOSA**  
25/45 anos / Cozinha / varre / passa / Excelente estado.

---

**ESPOSA PROCURA**  
Família que valorize / entenda necessidades  
e AJUDE a limpar a casa.

---

Para fazer parte da experiência televisiva  
que está mudando o mundo inteiro...

**PARTICIPE!**  
[www.peopleandartsbrasil.com](http://www.peopleandartsbrasil.com)  
(Swingers abstenham-se)

E você poderá se ver em Troca de Esposas  
todas as quartas-feiras às 22h.

**people+arts**  
UM CANAL DA R&C E DISCOVERY NETWORKS

Fonte: Folha de S.Paulo, 27 jul. 2005.

Figura 2: Anúncio People and Arts

No texto acima, uma propaganda de um programa de TV por assinatura, podemos encontrar pelo menos três tipos textuais, a saber: descritivo, nas sequências “troco esposa 25/45 anos/cozinha/varre/passa/excelente estado” e “esposa procura família que valorize/entenda necessidades e ajude a limpar a casa.”; argumentativo, nas sequências “para fazer parte da experiência televisiva que está mudando o mundo inteiro...” e “e você poderá se ver em Troca de Esposas todas as quartas-feiras às 22h.”; finalmente, o injutivo, nas sequências “participe! [www.peopleandartsbrasil.com](http://www.peopleandartsbrasil.com)” e “swingers abstenham-se”.

Assim, a heterogeneidade tipológica diz respeito ao fato de encontrarmos realizados em um gênero uma variedade de tipos textuais.

Se transportamos o conceito de tipos textuais enquanto sequência textual para o universo do audiovisual, podemos associá-lo aos tipos de planos que compõem uma cena. Dessa forma, podemos afirmar que é possível que ela (a cena) seja composta por uma infinidade de sequências textuais (planos cinematográficos).

### 2.2.1.3 Intergenericidade

Em Bakhtin, percebemos que os gêneros são dinâmicos e interpenetráveis, podendo, portanto, imbricar-se e formar novos gêneros, ou apenas apresentar-se de modo não muito convencional. Assim, sabemos que um gênero pode assumir a forma de outro, em virtude de seus propósitos comunicativos.



Figura 3: Tirinha x simpatia

Quando observamos o exemplo acima, retirado de Koch e Elias (2006, p. 114), percebemos que embora este texto apresente características de uma receita ou simpatia, ele tem função de tirinha.

A intergenericidade, é, então, esse fenômeno de violação do cânone em que consiste a mistura, hibridização de gêneros. Nessa mistura, o gênero só pode ser definido tendo em vista sua função e não sua forma.

No caso do cinema, se tomarmos como exemplo a comédia romântica norte-americana *Uma linda mulher* (Pretty Woman), dirigida por Garry Marshall e lançada em 1990, notaremos que a película apresenta uma relação direta com a temática dos contos de fadas. O filme narra a história de Vivian Ward (Julia Roberts), uma atraente prostituta que trabalha na Hollywood Boulevard. Ela conhece o milionário Edward Lewis (Richard Gere) quem a contrata por uma semana durante a qual ela se transforma numa elegante jovem mulher, a fim de comparecer junto ao magnata em seus compromissos sociais. Eles não esperavam, no entanto, que a relação entre patrão e empregado fosse transformada numa relação entre um homem e uma mulher, o que ocorre quando os dois se apaixonam.

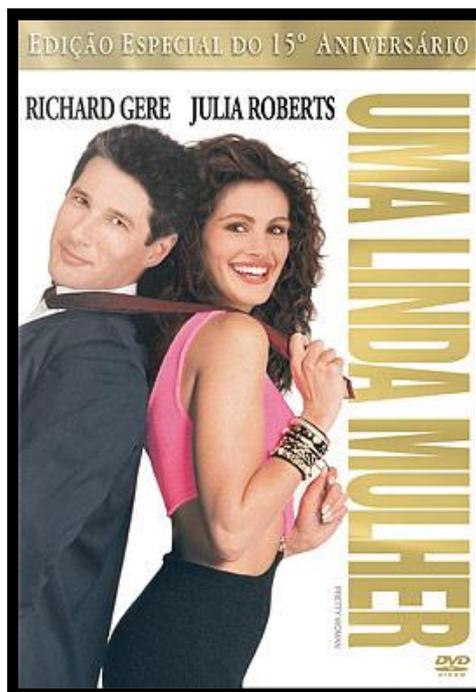


Figura 4: Capa do DVD do filme “Uma Linda Mulher”

Pela sinopse do filme, percebemos que a comédia romântica assemelhasse sobremodo com o conto de fadas Cinderela, ou Gata Burralheira, ganhando ares mais “modernos” e ambientando-se no espaço urbano, pós-industrial da sociedade capitalista. Observamos, assim, que essa narrativa cinematográfica, pode ser descrita do seguinte ponto de vista: Vivam, a Cinderela moderna, encontra seu príncipe encantado, o milionário Edward. Juntos, eles enfrentam o preconceito de todos, a fim de conseguir viver uma história de amor, digna de contos de fadas. Certamente, não estaríamos errados se dissessemos que nessa película há a junção, a mistura, do contos de fadas com a comédia romântica, que por si só já é um gênero híbrido (comédia + romance), muito popular, aliás, entre os casais e, principalmente, entre as mulheres.

Ressaltamos aqui que, em nossa pesquisa, optamos por trabalhar com o conceito de cenografia proposto por Maingueneau (2006a, 2006b, 2008a, 2008b), do qual trataremos mais adiante, ao invés de adotarmos o ideia da intergenericidade, tal como mencionada acima, visto que ao tratarmos do *ethos* discursivo é imprescindível que o pensemos a partir de uma dada cenografia.

#### 2.2.1.4 Os gêneros discursivos para Dominique Maingueneau

Nos estudos contemporâneos da Análise de Discurso sobre gêneros de discurso, podemos destacar os trabalhos desenvolvidos por Maingueneau (2006a, 2006b, 2008a), para quem “dominar um gênero de discurso é ter uma consciência mais ou menos clara dos modos de encadeamento de seus constituintes em diferentes níveis: de frase a frase, mas também em suas partes maiores” (MAINGUENEAU, 2004a, p. 68).

Sabemos que os textos pertencem a gêneros discursivos que “[...] correspondem às necessidades da vida cotidiana e o analista do discurso não pode ignorá-las” (MAINGUENEAU, 2004a, p. 59). Em outros termos, o gênero em que o texto se materializa é de fundamental importância para o analista, uma vez que os gêneros de discurso podem ser entendidos como “[...] dispositivos de comunicação que só podem aparecer quando certas condições sócio-históricas estão presentes” (MAINGUENEAU, 2004a, p. 59). Também, por estar intimamente relacionada às condições sócio-históricas de uma dada época, uma sociedade pode ser caracterizada tanto pelos gêneros de discurso que ela possibilita existir quanto pelos que a tornaram possível. Daí a importância de se levar em consideração, ao estudar um texto ou mesmo ao observar o discurso que se materializa em um texto, o gênero em que ele se realiza.

Ao conceber os gêneros como dispositivos de comunicação sócio-historicamente definidos, Maingueneau (2001, p. 69) propõe que se leve em consideração as metáforas (a) do contrato – tomada de empréstimo do campo jurídico; (b) do papel – tomada de empréstimo do campo teatral; e (c) do jogo – tomada de empréstimo do domínio do lúdico.

- (a) A metáfora do contrato diz respeito ao fato de o gênero de discurso ser “[...] fundamentalmente cooperativo e regido por normas” (MAINGUENEAU, 2004a, p. 69), o que significa dizer que aos participantes de uma determinada situação discursiva é exigido pelo gênero “[...] a aceitação de um certo número de regras mutuamente conhecidas e sanções previstas para quem as transgrediu” (MAINGUENEAU, 2004a, p. 69). Assim, alguém que se propõe a escrever um artigo de divulgação científica, por exemplo, deve ter em mente as regras estabelecidas por este gênero, dentre as quais podemos listar a seguir: o tipo de linguagem, que deve ser clara e objetiva, além de ser empregado o uso do padrão culto formal da língua, mas não necessariamente científica, uma vez que se dirige a um público amplo, formado em sua maioria por leitores “comuns”, que geralmente

não entendem de ciência, nem conhece os jargões próprios dessa esfera; deve transmitir conhecimentos de natureza científica, por isso, pode apresentar terminologias de um ou mais campos da ciência; além do fato de ter que se noticiar algo que “de fato” tenha acontecido, ou sido descoberto, isto é, deve preservar o valor da veracidade do que está sendo divulgado. Essas regras devem ser partilhadas pelos leitores do artigo de divulgação científica, os quais esperam que as mesmas sejam cumpridas.

- (b) A metáfora do papel concerne ao fato de que os gêneros estão ligados a aspectos sociais, visto que não se pode desvincular a relação que desempenhada pelos seus co-enunciadores<sup>16</sup>, a qual é definida sócio-historicamente. “Falar de **papel** (grifo do autor) é insistir no fato de que cada gênero de discurso implica os parceiros sob a ótica de uma condição determinada e não de todas as suas determinações possíveis” (MAINGUENEAU, 2004, p. 70). Tal afirmação nos leva a constatação de que, numa situação discursiva em sala de aula, por exemplo, o professor fala, através do gênero aula expositiva, do lugar de autoridade que lhe é constituído socialmente, de modo que naquele momento ele não está ali como pai de família, ou como membro de uma comunidade religiosa.
- (c) A metáfora do jogo implica na comparação que se estabelece entre as regras deste e as que seguem os gêneros. Tal qual acontece num jogo, os gêneros de discursos possuem leis que devem ser seguidas e conhecidas pelos participantes (co-enunciadores), no entanto, distinguem-se das daquele pelo fato delas não serem tão rígidas, o que permite, por exemplo, que haja transgressão de um gênero. As regras discursivas são flexíveis e se adaptam as situações discursivas e comunicativas: “Por sua própria natureza, os gêneros evoluem sem cessar par a par com a sociedade. Uma modificação significativa de seu modo de existência material basta para transformá-los profundamente” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 234). Um exemplo dessa possibilidade de transgressão pode ser apreendido a partir da sequência cinematográfica *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) que, sendo um conto de fadas, apresenta-se sobre um suporte distinto daqueles que outrora podíamos evidenciar, quais sejam, as ondas sonoras (quando realizado oralmente) e a folha

---

<sup>16</sup> Decidimos utilizar a palavra “co-enunciadores” (plural de co-enunciador), porque para Maingueneau (2004a, p. 54) há uma diferença entre co-enunciador (com hífen e no singular) e coenunciadores (sem hífen e no plural). Segundo o autor, co-enunciador, refere-se ao interlocutor, o qual, para o autor não é um ser passivo; coenunciadores, por sua vez, refere-se aos dois parceiros do discurso.

de papel (quando realizado através da escrita). Essa nova forma de configurar-se resulta tanto de transformações sociais (tais como o surgimento do cinema e audiovisual, bem como o desenvolvimento de técnicas de animação), quanto da possibilidade de apresentar elementos outros, distintos daqueles que eram apreendidos nas situações de comunicação em que ele se apresentava através da oralidade e da escrita. Trata-se de elementos próprios do discurso cinematográfico e dos dispositivos que advêm dessa esfera.

É possível, ainda, apreender o estudo dos gêneros em Maingueneau (2004a, 2004b, 2006a, 2006b, 2008a) a partir da distinção entre o que o autor chama de gêneros instituídos e gêneros conversacionais.

Os gêneros chamados pelo autor de conversacionais compreendem aqueles que não estão “[...] estreitamente ligados a lugares institucionais, a papéis e a *scripts* (grifo do autor) relativamente estáveis” (MAINGUENEAU, 2004b, p. 47). Dessa forma, tanto sua composição quanto sua temática são pouco delimitáveis e bastante passíveis de transformações. Em outras palavras, são gêneros que não possuem organização textual preestabelecida e cuja estrutura, portanto, é facilmente modificada pela interação dos enunciadores, os quais, por sua vez, tampouco possuem papéis fixos, pois eles são negociados no processo interacional da conversação.

Por outro lado, os gêneros instituídos<sup>17</sup> reúnem aqueles que o autor outrora havia chamado de autorais e rotineiros. São gêneros que, geralmente, não implicam uma interação imediata. Para trabalhar com este tipo de gênero de discurso, Maingueneau (2004b, 2006b) propõe que eles sejam pensados a partir da relação que estabelecem com a cena de enunciação (vide capítulo 3). Dessa forma o autor sugere quatro tipos de gêneros instituídos:

- Gêneros instituídos tipo 1: são gêneros que admitem pouca ou nenhuma variação, apresentando-se com frequência através da própria cena genérica a qual lhe é comum, isto é, não se pode estabelecer uma distinção nítida entre a cenografia e a cena genérica. Este é o caso das correspondências comerciais e do catálogo telefônico, por exemplo, cujos participantes, isto é, os interlocutores, adaptam-se às imposições dos gêneros. De acordo com Maingueneau (2004b, p. 50) “[...] eles são caracterizados por

---

<sup>17</sup> Inicialmente, Maingueneau havia feito uma divisão, a qual o autor tinha chamado de tripartida, que compunha os gêneros conversacionais, autorais e rotineiros. No entanto, observando que tal divisão suscitava diversos problemas (MAINGUENEAU, 2004b).

fórmulas e esquemas composicionais preestabelecidos, bem controlados e dentro dos quais os participantes são praticamente intercambiáveis. É impossível falar de autores em tais práticas verbais [e não verbais]”.

- Gêneros instituídos tipo 2: são gêneros que possuem uma cenografia preferencial, isto é, baseiam-se em práticas discursivas estabilizadas, mas que são passíveis de transgressão, tolerando, pois, cenografias mais originais. São exemplos destes gêneros o guia de viagem e o telejornal.
- Gêneros instituídos tipo 3: no caso destes gêneros não há um tipo de cenografia preferencial. Na verdade, eles admitem uma diversidade de cenografias. O fato de esses gêneros serem propícios a inovações deve-se a necessidade de “[...] captar um público que necessariamente não é cativo, dando-lhe uma identidade em harmonia com aquela fornecida por sua instância autoral (que se trate de um artista ou de uma marca comercial)” (MAINGUENEAU, 2004b, p. 51). Este é caso do anúncio publicitário, que define sua cenografia de acordo com os objetivos propostos pela propaganda e com o público ao qual ele se destina, uma vez que não há um quadro específico de regras que define, por exemplo a cor e o tipo de letra que deve ser utilizado, nem o tipo de música para o caso de anúncios exibidos pelo rádio e pela TV.
- Gêneros instituídos tipo 4: compõe um conjunto de gêneros que se pode definir como propriamente autorais, os quais, em geral, mantêm uma relação problemática com o próprio conceito de gênero. Para Maingueneau (2004b, p. 51), “[...] são gêneros, por assim dizer “não saturados”, são *gêneros cuja cena genérica é tomada por uma incompletude constitutiva* (grifo do autor)”. São exemplos deste tipo de gêneros aqueles que relatam uma experiência de um autor específico, individualizado e constantemente são chamados de “meditação”, “relato”, os quais revelam uma decisão pessoal. No campo cinematográfico podemos citar o cinema de autor, no qual há “[...] um esforço de diferenciação e ruptura com convenções e expectativas [que] orienta, portanto, todo processo criativo” (NOGUEIRA, 2010, p. 9). Dessa maneira, enquanto no cinema de gênero há uma padronização, em virtude de o texto fílmico realizar-se em um gênero específico, que atende as convenções genéricas; no cinema de autor há predominância de uma perspectiva mais pessoal.

Tendo em vista o que é proposto por Maingueneau (2004b, 2006b), observamos que o conto de fadas cinematográfico não se enquadra completamente em nenhuma dessas

categorias, estando próximo, no entanto, do tipo 2, uma vez que apresenta normatizações formais (presença de personagens como príncipe, princesa, bruxo, bruxa e outros seres encantado, por exemplo), o que não o impede de ser apresentado através de cenografias flexíveis. No entanto, ao observarmos o conjunto dos gêneros que se agrupam nesta tipologia (tipo 2), percebemos que a cenografia do conto de fadas cinematográfico é muito mais flexível, aproximando-se, assim, da gêneros instituídos tipo 3, que, contudo não apresentam nenhum modelo de regra cenográfica.

Assim, se tomarmos como parâmetro o conjunto dos gêneros que compõem a tipologia 2 e 3, perceberemos que o conto de fadas cinematográfico aproxima-se deste último. No entanto, se seguirmos o parâmetro da padronização do gênero, perceberemos que o ele aproxima-se da tipologia 2.

#### 2.2.1.5 A questão do suporte

Outra questão que nos interessa pensar aqui é a do suporte dos gêneros discursivos, uma vez que a mesma engendra bastante controvérsias, pois trata-se de uma ceara sobre a qual há ainda poucas discussões. Assim, enquanto alguns consideram o livro didático, por exemplo, como um gênero, outros o tratam como um suporte. Mas, afinal, o que é um suporte?

Podemos entendê-lo como o *locus* físico ou virtual no qual os gêneros textuais se realizam. “Ele é imprescindível para que o gênero circule socialmente e deve ter alguma influência na natureza do gênero suportado.” (MARCUSCHI, 2008, p. 174).

Enfim, o suporte é a superfície sobre a qual um determinado gênero é suportado, afixado e mostrado. Para Marcuschi (2008) ele pode ser dividido em duas categorias: a) *suportes convencionias* (produzidos para essa finalidade), que compreende folha de papel, livro, livro didático, jornal (diário), revista (semanal, mensal), revista científica, rádio, televisão, telefone, quadro de avisos, *outdoor*, encarte, folder, luminosos, faixas etc; b) *suportes incidentais* (não são produzidos com a finalidade de suportar textos), dentre os quais podemos citar embalagem, para-choques e para-lamas de caminhão, roupas, corpo humano, paredes, muros, paradas de ônibus, estações de metrô, calçadas, fechadas, janelas de ônibus (meios de transporte em geral) etc.

O suporte é indispensável para a circulação dos gêneros discursivos, sendo possível inclusive, alterar a natureza do mesmo: este é o caso, por exemplo, das cartas, cujo suporte é a folha de papel, mas que quando acessada através da internet, tornam-se um e-mail. De igual

modo, os contos de fadas tradicionais têm como suporte, ora a folha de papel, ou o livro de contos, ora a ondas sonoras que propagam a fala. Já o conto de fadas cinematográfico é suportado pela mídia de DVD, quando visto em casa, tendo, portanto, a TV ou o computador como meio de transmissão, por exemplo, ou pela película cinematográfica (composta por vários fotogramas), quando rodado nas salas de cinemas e projetado na tela multimídia. Assim, acreditamos que o suporte não se mantém neutro diante do gênero discursivo, que, por sua vez, pode apresentar características, outras, quando realizado em suportes diferentes, como bem resalta Maingueneau (2006b, p. 236), para quem “uma modificação do suporte material modifica radicalmente um gênero de discurso”.

De acordo com Gian Luigi Rosa, no processo de transposição que

[...] um texto literário provoca na tradução cinematográfica há uma contínua escolha de pertinências interpretativas; isso permite transpor no(s) texto(s) de chegada novas configurações discursivas enriquecidas de detalhes que não estejam em contradição com aquelas do texto inicial (ROSA, 2007, p. 297)

Este é o caso, por exemplo, da sequência cinematográfica *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) que, sendo uma transposição cinematográfica apresenta elementos próprios do conto que o originou, como o protagonista *Shrek*, o Burro, a Princesa e o Dragão, fazendo, no entanto, alterações tanto no que diz respeito ao *ethos* do personagem, quanto no que concerne a sua participação na trama. Outrossim, observamos que no filme, há presença de personagens de contos de fadas diversos, dentre eles, o Espelho Mágico, o Biscoito de Gengibre, Cinderela e Branca de Neve, o que não acontece no conto “original”. Tal modificação, caracterizada no domínio da intertextualidade filia-se a uma rede discursiva de sentidos com os quais irá manter uma relação constante de aproximação e distanciamento. Isto é, ao apresentar, por exemplo, princesas de outros contos de fadas, o filme aciona os discursos que estavam materializados nesses textos, a fim de estabelecer um confronto, de modo a provocar uma negação dos mesmos e filiar-se ao contra-discurso do conto de fadas do qual é estabelecido a intertextualidade.

Ao tratar da chegada dos mídiuns audiovisuais e do desenvolvimento da informática, Maingueneau (2004a, p. 72) afirma que

Eles revolucionaram efetivamente a natureza dos textos e seu modo de consumo. Seu surgimento provocou uma ruptura com a civilização do livro, que trazia em si toda uma concepção do sentido. Revolução que teve também como efeito uma melhor conscientização da especificidade do oral e das modificações anteriormente introduzidas pela escrita e pela mídia impressa.

Tal afirmação do autor corrobora a ideia de que o gênero discursivo não permanece imune ao suporte em que é veiculado, uma vez que este não é um simples meio de veiculação do gênero, mas “[...] imprime um certo aspecto a seus conteúdos e comanda os usos que dele podemos fazer” (MAINGUENEAU, 2004a, p. 71).

Pela discussão estabelecida nesse capítulo, ficou claro que o advento da tecnologia associado ao surgimento do cinema, proporcionou a mudança do gênero conto de fadas para o conto de fadas cinematográfico, tal qual ocorreu com a carta a após o surgimento da Internet, quando se transformou em e-mail, ou com o bilhete, após o surgimento da secretária eletrônica do telefone, e do celular, quando transmutou-se, respectivamente, em recado e torpedo.

No caso do conto de fadas cinematográfico, é possível dizer que para além da mudança de suporte e do meio de transmissão, percebemos uma nítida diferença no modo como o gênero é constituído: passou-se a atrelar à narrativa, como já afirmamos anteriormente, dispositivos próprios da linguagem cinematográfica como iluminação, sonoplastia, trilha musical, fotografia, efeitos visuais, efeitos especiais, sem falar na dinamicidade das imagens em movimento.

Finalmente, observamos que os contos de fadas cinematográficos, por causa do suporte, estão propícios a apresentar uma cenografia variada, embora continuem a apresentar elementos típicos da estrutura do conto de fadas tradicional, como a presença do príncipe, da princesa, de uma bruxa vilã, e de encantamentos e de outros personagens, próprios do universo feérico e maravilhoso.

### 3 ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA

De acordo com Brandão (2004, p.13), Maingueneau, em seu *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, afirma que já os formalistas russos, ao lidar com o texto buscando uma lógica de encadeamentos “transfráticos”, superando, assim, a abordagem filológica reinante até então, deixam a brecha necessária para o que posteriormente seria entendido como discurso.

No entanto, a expressão *análise do discurso* foi cunhada por Harris (Discourse Analysis, 1952). O autor propõe uma análise linguística que ultrapasse os domínios da frase, tal como fizeram os teóricos da linguística de texto na década de 1960, para isso Harris faz uso dos procedimentos da linguística distribucional americana, aplicando-os aos enunciados, que o autor chamava de discurso. O termo *Discourse Analysis* concerne, assim, a uma vertente de pesquisa comum aos estudos anglo-saxões que como bem ressaltam Paveau e Sarfati (2006, p. 202) “[...] corresponde à análise conversacional, *i.e.* o estudo de trocas verbais orais e escritas, cujo postulado é que todo discurso é fundamentalmente interativo”.

Embora possamos considerar Harris como o “pai” da expressão *análise do discurso*, não podemos afirmar que o campo do saber com o qual nós trabalhamos diga respeito às pesquisas desenvolvidas por ele, uma vez que Harris, ao aplicar procedimentos da análise de unidades da língua conforme a linguística distribucional americana, não abre possibilidades para o estudo do sentido (efeito) em relação com as condições sócio-históricas e discursivas, que põem em cena o trabalho simbólico realizado pelo indivíduo ao ser interpelado em sujeito pela ideologia, tal qual irá trabalhar a Análise de Discurso (da qual tratamos aqui) posteriormente.

Distinguimos, então, uma análise do discurso anglo-americana e uma análise do discurso francesa. Esta tem sua fundação sob pressupostos teóricos outros, que a diferem drasticamente daquela. No Brasil, a corrente francesa de Análise do Discurso tem sido amplamente desenvolvida a partir dos trabalhos de Orlandi (2001, 2005, 2006), Brandão (2004) Possenti (2004) e Fernandes (2008), entre outros.

Assim, este trabalho inscreve-se dentro da perspectiva teórica da Análise de Discurso Francesa, a qual tem seus pressupostos basilares nas ideias desenvolvidas por Michel Pêcheux.

### 3.1 FILIAÇÕES TEÓRICAS

A Análise do Discurso (AD) é um campo do saber que tem seu surgimento na década de 60 do século XX, na França, sob a égide do estruturalismo. Seu surgimento é encenado sob práticas interdisciplinares de análise, as quais diziam respeito à Linguística, à História (o materialismo histórico) e à Psicanálise (teoria da subjetividade).

Para Pêcheux (1998, 47),

“[...] a referência às problemáticas filosóficas e políticas surgidas ao longo dos anos 60 formou amplamente a base concreta, transdisciplinar, de um encontro – entremeado por afrontamentos frequentemente muito calorosos e correspondendo apenas raramente às divisões profissionais – sobre a questão da construção de uma abordagem discursiva dos processos ideológicos.”

Assim, a proposta da AD confronta o político e o simbólico, trazendo à baila questões pertinentes à Linguística e às Ciências Sociais, uma vez que reclama a Linguística o apagamento da historicidade e questiona também a transparência da linguagem nas Ciências Sociais (ORLANDI, 2005, 16)

Segundo Malidier (*apud* MUSSALIM, 2001, p. 101) o surgimento da AD se dá através de Jean Dubois, linguista lexicólogo, e Michel Pêcheux, um filósofo ligado a questões do marxismo, da psicanálise e da epistemologia.

Ao tratar do contexto da França no início dos anos 60 e do surgimento dessa nova corrente filosófica, epistemológica sobre a qual a AD vai se assentar, Pêcheux afirma que “a (re)leitura de Saussure foi um dos principais motores deste movimento. A aposta linguística não era pequena: tratava-se de destacar a Linguística do funcionalismo sócio-psicologista, apoiando-se notadamente nos trabalhos de Jakobson e Benveniste.” (PÊCHEUX, 1998, p. 11), uma vez que os trabalhos desses autores sobre a enunciação vão possibilitar uma abertura no estruturalismo para o (re)ingresso da noção de subjetividade. Em outras palavras, ao tempo que Pêcheux contesta a noção de linguagem de Saussure, isto é, a noção de linguagem como sistema hermético, o autor também contesta a perspectiva individual e subjetiva de enunciação de Benveniste e Jakobson, colocando o estudo da língua numa perspectiva histórica e social. Além disso, Pêcheux, ao postular que a língua(gem) não é transparente, logo, que a relação linguagem – mundo – pensamento não é direta, nega também a transparência do sentido, o que vai de encontro com as ideia de Jakobson, que via o sentido como uma mensagem.

É nesse contexto de transversalidade que surge a AD, sob o domínio de uma conjuntura epistemológica subversiva, quando da (re)leitura, também, de Marx e Freud. Pêcheux chamará essas (re)leituras de “Tríplice Aliança”, a qual embasará o desenvolvimento da AD.

Contudo, a relação que a AD mantém com essa tríade (materialismo histórico, linguística e psicanálise) não é servil, como bem ressalta Orlandi, para quem a AD

Interroga a Linguística pela historicidade que ela [a Linguística] deixa de lado, questiona o Materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele. (ORLANDI, 2005, p. 20).

Assim, é comum afirmarmos que a articulação entre Saussure, Marx e Freud permitirá o surgimento de novos conceitos, a saber, o de sujeito, História e língua. A releitura de Saussure, de Freud e de Marx, opera um deslocamento do conceito de estrutura, sujeito e história, o que levará estes trabalhos a serem conhecidos sob o rótulo e pós-estruturalismo (GREGOLIM, 2006, p. 26).

Dessa maneira, a AD critica a tríade, a partir de uma reflexão sobre o modo como a linguagem se materializa na ideologia e como esta se manifesta na língua, vislumbrando, assim, tanto a historicidade da língua quanto a não-transparência da mesma. A AD articula o linguístico com o social, a fim de estabelecer uma espécie de teoria semântica do discurso. Portanto, ela se interessa por questões que giram em torno do sentido, colocando em trânsito saberes que vão além do saber estritamente linguístico, visto que considera o sujeito posto em relação com sua história, bem como os processos e as condições de produção da linguagem, tendo em vista a relação que se estabelece entre tais sujeitos e a língua.

[...] a Análise de Discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade. (ORLANDI, 2005, p.16)

Então, a AD trata a linguagem de modo a considerá-la não apenas como um fenômeno a ser estudado em relação ao seu sistema interno, que exige de seus usuários um saber específico, o linguístico. A linguagem passa, então, a ser vista também enquanto formação ideológica, uma vez que a língua, nessa perspectiva teórica, é entendida enquanto materialidade do discurso e este, por sua vez, é visto enquanto materialidade da ideologia.

Dessa forma, o estudo da língua em si mesma ou o estudo da gramática não interessa a AD. Para ela, interessa, como bem ressalta Orlandi, “[...] a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história.” (ORLANDI, 2005, p. 15). Importa à AD as maneiras de significar através da linguagem, as maneiras pelas quais a língua faz sentido. Ela não procura um sentido no texto, como a Análise de Conteúdo, por exemplo, e sim as maneiras pelas quais o texto significa.

Então, a Análise do discurso da qual estamos tratando tem como objeto de investigação científica o discurso que

[...] não é a língua, nem texto, nem a fala, mas necessita de elementos linguísticos para ter uma existência material. Com isso dizemos que discurso implica uma exterioridade à língua, encontra-se no social e envolve questões de natureza não estritamente linguística. Referimo-nos a aspectos sociais e ideológicos impregnados nas palavras quando elas são pronunciadas. (FERNANDES, 2008, p. 13).

Percebemos em Fernandes (2008) que a ideologia se materializa no discurso que por sua vez se materializa no texto verbal, não verbal e verbo-visual através da língua. Portanto, esses elementos têm fundamental importância numa análise, mesmo que eles não sejam o foco da mesma. O discurso só pode ser apreendido a partir de uma materialidade, por isso a AD entende o texto como o *locus* dessa materialidade, porque é através dele que o discurso pode ser percebido.

Texto e discurso não podem ser tomados como sinônimos. Este necessita daquele, isto é, o texto, enquanto manifestação da língua(gem) é a condição material para que o analista possa estudar o discurso e seus efeitos de sentido. O texto é concebido como unidade significativa que compõe o domínio de análise, visto que é entendido como materialidade do discurso. Nas palavras de Orlandi,

[...] não se trata do texto enquanto obra literária, não se trata do texto como pretexto para estudar a língua, ou para estudar as línguas, trata-se do texto como forma material, como textualidade, manifestação material concreta do discurso, sendo este tomado como lugar de observação dos efeitos da inscrição da língua sujeita a equívoco na história. Trata-se do texto como unidade de análise (científica) do discurso. E é essa sua qualidade teórica, o de ser unidade de análise. (ORLANDI, 2001, p. 78)

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que o texto é o objeto empírico do analista, enquanto que o discurso é objeto teórico, o qual só pode ser apreendido a partir dessa materialidade de enunciados.

Dessa forma, a AD se distingue da Análise de Conteúdo, por exemplo, que vê o texto como um local do qual se extrai sentidos, tais como aqueles que se estabelecem em perguntas como “o que o texto quer dizer?”. Tal questionamento não se sustenta dentro da AD, porque para ela a língua não é transparente, de modo a possibilitar que a atravessemos à procura de um sentido já preestabelecido. A questão que se coloca na AD é “como um texto significa?”. A resposta para tal problemática traz à baila questões relativas não somente à linguísticas, uma vez que põem em cena fatores, exteriores à língua, da ordem da historicidade, do simbólico e do ideológico, tais como as concepções de discurso e formação discursiva, de ideologia e formação ideológica, de sujeito e de sentido, de memória discursiva e das condições de produção.

### 3.2 CONCEITOS-CHAVE

Esta subseção tratará de conceitos, os quais são de fundamental importância para o analista e, embora estas noções estejam estreitamente imbricadas, tentaremos separá-las, a fim de tornar a discussão mais profícua.

#### 3.2.1 Discurso e formação discursiva

O problema que se instaura na noção de discurso diz respeito à polissemia que este termo evoca, uma vez que ele está tanto nos domínios de outras áreas do saber, quanto do senso comum. Assim, discurso pode ser entendido como o pronunciamento que um político faz, ou mesmo fazer referência “[...] a um texto construído a partir de recursos estilísticos mais rebuscados, a um pronunciamento marcado por eloquência, a uma frase proferida de forma primorosa, à retórica, e muitas outras situações de uso da língua em diferentes contextos sociais.” (FERNANDES, 2008, p. 12).

O discurso de que trata a Análise de Discurso Francófona, no entanto, rompe com estas noções de domínio do senso comum rumo a um conceito que se respalda no conhecimento científico e, por consequência, também metodológico. (FERNANDES 2008, p.12).

O discurso tomado como objeto de estudo da AD não pode ser entendido como língua quando compreendida como sistema abstrato, porque para a AD esta é o resultado de um trabalho simbólico, isto é, a AD trabalha com a língua fazendo sentido, como atividade concreta dos sujeitos no mundo. Também, a fala, vista como uso individual da língua, não

pode ser entendida como sinônimo de discurso. Tão pouco o texto pode ser compreendido como discurso, uma vez que na perspectiva da AD o texto é visto como sua materialidade que, portanto, carrega elementos próprio do discurso, tais como sua relação com a história e a exterioridade linguística, percebida a partir do interdiscurso, da memória e das condições de produção. Assim, para a AD, o discurso é uma atividade histórico-social, portanto não-individual, marcada ideologicamente, que se materializa através de textos nas suas mais diversas possibilidades.

Quando pensamos na relação discurso/língua, devemos ter em mente que no quadro teórico da AD, “[...] nem o discurso é visto como uma liberdade em ato, totalmente sem condicionamentos linguísticos ou determinações históricas, nem a língua como totalmente fechada em si mesma, sem falhas ou equívocos.” (ORLANDI, 2005, p. 22).

Para Foucault,

O campo dos acontecimentos discursivos [...] é o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas: elas bem podem ser inumeráveis e podem, por sua massa, ultrapassar toda capacidade de registro, de memória, ou de leitura: elas constituem, entretanto, um conjunto finito. Eis a questão que a análise da língua coloca a propósito de qualquer fato de discurso: segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos? A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar? (FOUCAULT, 2008, p. 30)

Com Foucault (2008), observamos que o discurso é tomado como dispersão, uma vez que seus elementos formadores não podem ser tomados por uma unidade. Assim, cabe ao analista descrever essa dispersão, em vistas de estabelecer as regras de formação dos discursos.

[...] trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. (FOUCAULT, 2008, p. 31)

Desse modo, interessa saber se a unidade de um discurso é formada pelo espaço no qual vários objetos se encontram e se transformam, descartando, assim, a ideia de permanência e singularidade do objeto. (FOUCAULT, 2008). Por isso, para Foucault (2008), ainda que seja paradoxal, “[...] definir um conjunto de enunciados no que ele tem de individual consistiria em descrever a dispersão desses objetos, apreender todos os interstícios

que os separam, medir as distâncias que reinam entre eles - em outras palavras, formular sua lei de repartição.” (FOUCAULT, 2008, p. 37).

Mas, se discurso é tomado como dispersão, de que modo e por que se deve descrever elementos em cuja organização não se pode perceber regularidade? Para o autor francês,

Tal análise não tentaria isolar, para descrever sua estrutura interna, pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes; mas estudaria formas de repartição. Ou, ainda, em lugar de reconstituir *cadeias de inferência* (como se faz frequentemente na história das ciências ou da filosofia), em lugar de estabelecer *quadros de diferenças* (como fazem os linguistas), descreveria *sistemas de dispersão*. (FOUCAULT, 2008, p. 42)

Assim, ao tratar dos discursos, Foucault (2008) sugere que façamos uma descrição dos acontecimentos discursivos, a fim de encontrar as unidades que o constituem. Tal descrição, no entanto, difere daquela feita na análise da língua que se constitui como um sistema para enunciados possíveis, uma vez que pode ser tomada como um conjunto finito de regras que possibilita a realização de uma infinidade de enunciados.

Na descrição dos enunciados, o analista deve estabelecer as regras que governam a formação dos discursos. Essas regras de formação apresentam os elementos que compõem o discurso, a saber: os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas. Desse modo, para Foucault (2008), quando numa análise pudermos estabelecer e definir certa regularidade – *ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações* – diremos que se trata de uma formação discursiva. Tais regras são, para o autor, “[...] condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva” (FOUCAULT, 2008, p. 43). São elas que determinam a formação discursiva, portanto.

Percebemos que em Foucault (2008) discurso é o conjunto de enunciados organizados dentro de uma mesma formação discursiva, cuja análise consisti na descrição dos enunciados, aqui entendidos não como proposição, frase ou mesmo ato de fala, visto que não estão embasados nos mesmos critérios. O enunciado para esse autor deve ser pensado em relação a quatro critérios, quais sejam: 1) sua relação com seu correlato ou *referencial*, isto é aquilo que ele enuncia; 2) sua relação com o sujeito, que não é visto como unidade, mas sim como dispersão, uma vez que pode assumir diferentes posições dentro de um mesmo discurso; 3) sua relação com um domínio associado de outros enunciados, isto significa dizer que um enunciado não existe isoladamente, ele está sempre “[...] fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se

distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja.” (FOUCAULT, 2008, p. 112); 4) sua relação com sua condição material, isto é, sua localização num dado campo institucional. Finalmente,

O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por não se ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço. (FOUCAULT, 2008, p.98).

Por todos esses fatores, o enunciado, como já se sabe, não pode ser confundido com as unidades constitutivas da lógica, da linguística e da análise dos atos de fala, quais sejam, respectivamente, a proposição, a frase, e o ato de fala.

Foucault (2008, p. 133) apresenta, então, a formação discursiva (FD) como “um conjunto de regras anônimas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa.”

As ideias de Foucault (2008) são, assim, de fundamental importância para a Análise do Discurso, uma vez que servirão de alicerce para as suas formulações, as quais são estabelecidas por Pêcheux, quando este estabelece uma crítica marxista da concepção foucaultiana de discurso, bem como estabelece uma releitura de sua noção de formação discursiva.

Para Pêcheux (1988), por sua vez, uma FD determina o que pode e deve ser dito numa conjuntura sócio-histórica dada. Um FD se define sempre em relação a outras FD, o que significa dizer que elas estão sempre numa relação de confrontos e alianças. Por este motivo, dizemos que uma FD é sempre atravessada pelo já-dito, pelo pré-construído, enfim, por outros discursos.

Dirigindo-se a Foucault, Pêcheux argumenta que

a noção de formação discursiva (FD) começa a fazer explodir a noção de máquina estrutural fechada na medida em que o dispositivo da FD está em relação paradoxal com seu “exterior”: uma FD não é um espaço estruturalmente fechado, pois é constitutivamente “invadido” por elementos que vem de outro lugar (isto é, de outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhes suas evidências discursivas fundamentais [...] (PÊCHEUX, 1983, p. 314).

Assim, ela não constitui uma unidade, ela não é homogênea, está sempre atravessada por discurso que vieram de outro lugar, de sua exterioridade, enfim, por outras FDs. Uma FD explicita “[...] como cada enunciado tem sua regra de aparição, e como as estratégias que o engendram derivam de um mesmo jogo de relações, como um dizer tem espaço em um lugar e em uma época específica.” (FERNANDES, 2008, p. 48).

### 3.2.2 Ideologia e formação ideológica

Ao estabelecer uma leitura do marxismo a partir de Althusser (1985 [1970]), Pêcheux traz para o seio da AD a noção de ideologia, que pode ser tomada como “uma relação imaginária dos indivíduos com sua existência, que se concretiza materialmente em aparelhos e práticas.” (CHARAUDEAU; MAIGUENEAU 2008, p.267).

Althusser (1985 [1970]), em *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*, afirma que a classe dominante, a fim de se manter no poder, lança mão de mecanismos de perpetuação das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração. Para explicar esse fenômeno, o autor propõe a existência de *Aparelhos Repressores do Estado* (ARE) – e *Aparelhos Ideológicos de Estado* (AIE). Ainda de acordo com esse autor, o governo, o Exército, o Estado, a polícia, a prisão e a administração compreenderiam os ARE; enquanto isso, as instituições tais como as religiosas, a família, a escola, o direito, a política, o sindicato, a cultura, a informação, comportariam os AIE (BRANDÃO, 2004). Assim, para Althusser (1985 [1970]), o Estado funciona pela violência através dos ARE, os quais, por sua vez, são fortalecidos pelas instituições que compõem os AIE. A ideologia seria, então, apreendida por meio do funcionamento dos AIE.

De acordo com Althusser (1985 [1970]), uma das diferenças que podemos estabelecer entre ARE e AIE consiste no fato de que o primeiro funciona prioritariamente pela repressão, embora possa funcionar, secundariamente, pela ideologia; já o segundo, funciona basicamente pela ideologia, mesmo que secundariamente o faça pela repressão. Assim, o autor demonstra que não existe aparelho unicamente ideológico do mesmo modo que não existe aparelho unicamente repressivo (ALTHUSSER, 1985 [1970])

Para estudar a ideologia, Althusser (1985 [1970]) conclui que teria que observar sua materialidade, por isso, ele se filia à Linguística, propondo que a ideologia se materializa na linguagem, sendo esta, portanto, seu veículo. No entanto, a Linguística Estruturalista de Saussure, uma linguística da língua (*langue*), seria insuficiente para abarcar o projeto

althusseriano. Sua concretização só poderia se dá dentro da teoria de discurso proposta por Pêcheux, uma vez que esta se descreve como o lugar teórico para o qual convergem componentes linguísticos e socioideológicos. (MUSSALIM, 2001).

Ideologia, em Althusser (1985 [1970]), pode ser compreendida a partir das três teses propostas pelo autor, quais sejam: tese I: *a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições de existência*, o que significa dizer que “[...] o homem produz, cria formas simbólicas de representação de sua realidade concreta. O imaginário é o modo como o homem atua, relaciona-se com as condições reais de vida.” (BRANDÃO, 2004, p. 24); tese II: *a ideologia tem existência material*, isto é, “[...] as relações vividas, nela representadas, envolvem a participação individual em determinadas práticas e rituais no interior dos aparelhos ideológicos concretos.” (BRANDÃO, 2004, p. 25). Ainda, “[...] ela se materializa nos atos concretos, assumindo com essa objetivação, um caráter moldador das ações” (BRANDÃO, 2004, p. 25); tese III: *a ideologia interpela os indivíduos enquanto sujeitos*, o que implica dizer que “[...] será somente através do sujeito e no sujeito que a existência da ideologia será possível.” (BRANDÃO, 2004, p. 26).

As Formações Ideológicas dizem respeito ao modo como as posições políticas e ideológicas se organizam dentro de um mesmo AIE, numa dada conjuntura histórica, de modo a manter relações de alianças, de antagonismos e de dominação (BRANDÃO, 2004). Assim, podemos dizer que as FI correspondem a um conjunto de ideologias que estabelecem relações de afinidade e de estranhamento, num dado momento histórico e que,

cada formação ideológica constitui desse modo um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” e nem “universais”, mas que se relacionam mais ou menos diretamente a *posições de classe* em conflito umas em relação às outras (HAROCHE; PÉCHEUX; HENRY, 2007 [1971], p. 26).

Finalmente, a concepção de discurso, do modo como é proposta pela AD, pressupõe a ideologia, uma vez que o discurso é atravessado por ela. Dizemos, então, que o discurso é atravessado por formações ideológicas. Ainda, as FD são constituídas de uma ou mais FI, o que nos faz pensar que os discursos são governados por formações ideológicas.

### **3.2.3 A noção de sujeito discursivo e de sentido**

De antemão, devemos ter em mente que o sujeito da AD não diz respeito ao indivíduo, ser empírico, que tem existência no mundo. O sujeito discursivo diz respeito a um ser social

e coletivo, não fundamentado em uma individualidade, mas que tem existência social e ideológica dentro de uma conjuntura histórica (FERNANDES, 2008, p. 24).

Enquanto a noção de discurso – visto como “[...] uma manifestação, uma materialização da ideologia decorrente do modo de organização dos modos de produção textual” (MUSSALIM, 2001, p. 110) – é influenciada pelo materialismo histórico, a noção de sujeito dentro do quadro teórico da AD é influenciada pela teoria da subjetividade de Lacan (que fez uma releitura de Freud), uma vez que para uma concepção de discurso tal qual a que encontramos na AD não se poderia considerar um sujeito que “[...] decide sentidos e as possibilidades enunciativas do próprio discurso [...]”. Era preciso considerar um sujeito “[...] que ocupa um lugar social e a partir dele enuncia, sempre inserido no processo histórico que lhe permite determinadas inserções e não outras” (MUSSALIM, 2001, p. 110).

Assim, diferente das concepções que costumam se apresentar na Linguística – sujeito idealizado, sujeito falante, que pode ser percebido num contexto social imediato – a concepção de sujeito discursivo diz respeito ao sujeito falando, isto é, “[...] inserido em uma conjuntura sócio-histórica-ideológica, cuja voz é constituída de um conjunto de vozes sociais” (FERNANDES, 2008, p. 26), uma vez que os indivíduos são interpelados em sujeito pela ideologia, o que “[...] implica uma dimensão social mesmo quando no mais íntimo de suas consciências [os sujeitos] realizam opções morais e escolhem valores que orientam sua ação individual” (BRANDÃO, 2004, p. 79).

Para Pêcheux, “[...] os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de seus discursos) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes correspondem” (PÊCHEUX, 1988, p. 161).

O sujeito tem a dupla ilusão de que é a origem de seu dizer e de que pode controlar os sentidos daquilo que diz. Assim, para Pêcheux, o sujeito é afetado por dois esquecimentos. O *esquecimento nº 1* é também chamado de esquecimento ideológico, porque resulta do modo pelo qual o sujeito é afetado pela ideologia. Através desse esquecimento o sujeito tem a ilusão de ser origem do que diz, mas, em realidade, o que ele faz é retomar sentidos preexistentes. O *esquecimento nº 2*, por sua vez, trata da ilusão referencial que o sujeito tem: ele acredita que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, que o que ele diz só pode ser dito com as palavras que diz e não outras (ORLANDI, 2005, p. 35).

Com o esquecimento nº 1, o sujeito se coloca na origem do seu dizer, tal qual o Adão bíblico, e tem a impressão de que as palavras significam exatamente o que ele quer. No entanto, “[...] embora se realizem em nós, os sentidos apenas se representam como

originando-se em nós: eles são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isto que significam e não pela nossa vontade” (ORLANDI, 2005, p. 35).

É importante ressaltar que esses esquecimentos não podem ser tomados como defeitos, eles são parte estruturante do sujeito, isto é, tais esquecimentos são a condição *sine qua non* da existência do sujeito e do sentido. Assim, o sujeito discursivo se constitui pelo esquecimento daquilo que o determina.

O sujeito na AD é pensado a partir de sua existência histórica, através de uma forma-sujeito. De acordo com Pêcheux (1988, p. 183),

A expressão “forma-sujeito” é introduzida por L. Althusser (Resposta a John Lewis, 1973, p. 67): “Todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se se revestir da *forma sujeito*. A ‘forma-sujeito’, de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais.

Portanto, para Pêcheux, o sujeito é histórico, social, ideológico e dotado de inconsciente. Dito de outra forma, o sujeito da AD é duplamente afetado pelo inconsciente e pela ideologia.

Para Indursky, “a um sujeito com tais características, não é possível atribuir intenções e estratégias. Por todos esses traços que demarcam esse sujeito, a Análise do Discurso centra seu interesse nas diferentes formas de *representação do sujeito*” (INDURSKY, 2000, p. 71).

Outrossim, ao afirmar que a linguagem não é transparente, Pêcheux (1988) nega a transparência do sentido. Para o autor,

[...] o *sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc, não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas) (PÊCHEUX, 1988, p. 160).

Desse forma, em AD, o sentido só pode ser pensado na articulação entre discurso/formação discursiva, ideologia/formação ideológica, não sendo possível, portanto, concebê-lo fora de um dado conjuntura sócio-histórico-ideológica.

### 3.2.4 Interdiscurso, intertexto e condições de produção

O conceito de intertextualidade é uma leitura da noção de dialogismo de Bakhtin (1929 [1997]). Essa noção foi traduzida por Julia Kristeva e trazida para os estudos literários e pelos estudos linguísticos do ocidente, em especial, pela Linguística Textual.

Por intertextualidade, entende-se a relação que um texto estabelece com outro. Segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 17), ocorre “[...] quando em um texto está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores [...]”. Para essa concepção de intertextualidade, corresponde um sujeito intencional e completamente livre para fazer menção a qualquer texto que deseje.

Na análise discurso, esse conceito pode ser apreendido a partir de Maingueneau, para quem

O sujeito que enuncia a partir de um lugar definido não cita quem deseja, como deseja, em função de seus objetivos conscientes, do público visado, etc. São as imposições ligadas a este lugar discursivo que regulam a citação. [...] Distinguir-se-á, pois, **intertexto** de **intertextualidade**, da mesma forma como, em gramática gerativa, “performance” opõe-se a “competência” (grifo do autor). (MAINGUENEAU, 1997, p. 86)

Observa-se, assim, que tal conceito na AD não pode ser apreendido senão a partir de uma formação discursiva dada, o que não acontece na Linguística de Texto.

Por sua vez o conceito de interdiscurso é entendido como

[...] aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. (ORLANDI, 2005, p. 31)

Dessa forma intertextualidade não pode ser confundida com interdiscursividade. O primeiro diz respeito a relações entre textos enquanto o segundo concerne a relações entre discursos.

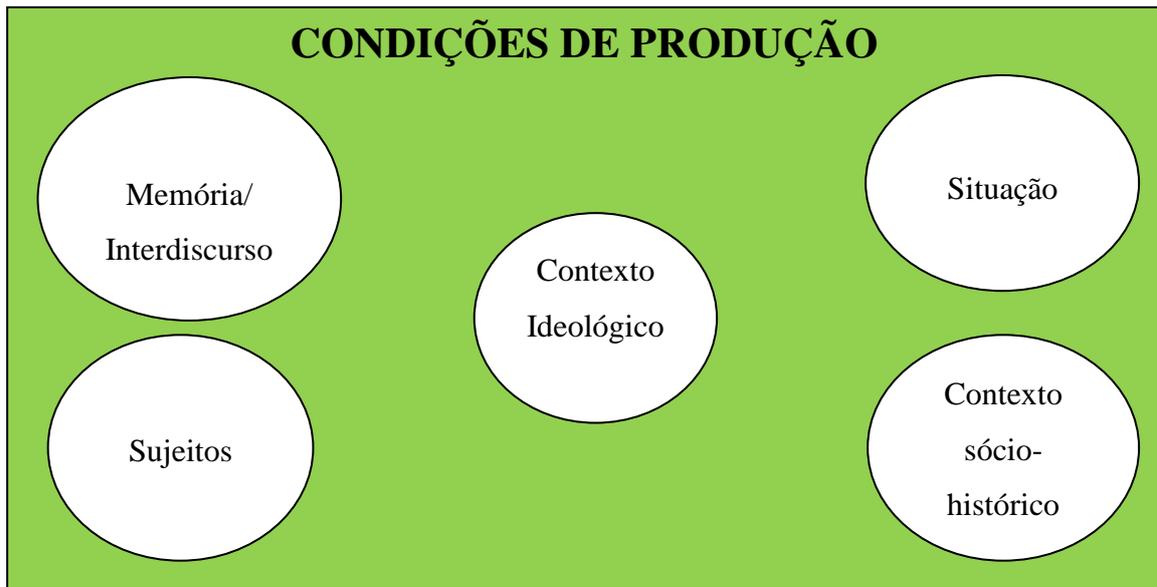
Maingueneau (1997) afirma ainda que

Por *intertexto* de uma formação discursiva, entender-se-á o conjunto dos fragmentos que ela efetivamente cita e, por *intertextualidade*, o tipo de citação que esta formação discursiva define como legítima através de sua própria prática. Além dos enunciados citados há, pois, suas condições de possibilidade. Em um nível trivial, isto é evidente: segundo as épocas, os tipos de discurso, as citações não são feitas da mesma maneira; os textos citáveis, as ocasiões em que é preciso citar, o grau de exatidão exigido, etc, variam consideravelmente (MAINGUENEAU, 1997, p. 86).

Tal afirmação comprova, assim, que essas noções não podem ser pensadas fora da formação discursiva, sem relacioná-las a suas condições de produção. Para Orlandi, “as

condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso. A maneira como a memória “aciona”, faz valer, as condições de produção é fundamental [...] (ORLANDI, 2005, p. 30)”.

Ainda, consideramos como parte das condições de produção o contexto sócio-histórico, ideológico. Dessa forma, as condições de produção mobilizam os elementos explicitados no esquema a seguir.



Quadro 1: Condições de Produção

Estas questões podem ser melhor explicitadas a partir da análise do trecho a seguir:



Figura 5: Espelho Mágico. (PDI/DreamWorks, 2001)

[Todos espantados.]

LORDE FARQUAAD: Espelho Mágico.

BISCOITO: Não diga nada a ele!

[Um guarda o joga na lata de lixo]

LORDE FARQUAAD: Boa noite. Espelho, espelho meu existe reino mais perfeito que o meu?

ESPELHO MÁGICO: Bem, tecnicamente, você não é um rei.

LORDE FARQUAAD: Thelonius!

[o carrasco Thelonius quebra um espelho para demonstrar do que ele é capaz, para tentar intimidá-lo]

LORDE FARQUAAD: O que estava dizendo?

ESPELHO MÁGICO: Que você não é um rei ainda. Mas pode ser. É só casar-se com uma princesa.

LORDE FARQUAAD: Continue.

ESPELHO MÁGICO: Sente-se e relaxe, milorde, porque está na hora de conhecer as solteiras de hoje! E aí estão elas!



Figura 6: Apresentação das princesas solteiras. (PDI/DreamWorks, 2001)

[Como num programa de TV, aparecem três imagens de princesas.]

ESPELHO MÁGICO: A número 1 está alienada do mundo num reino muito distante. Gosta de sushi e hidromassagem. Seu hobby é cozinhar e lavar para as irmãs más. Com vocês, a Cinderela! A número 2 é uma garota da terra do faz-de-contas. Mora com 7 homens, mas não é uma mulher fácil. Beije seus lábios frios e verá como ela é quente. Palmas para a Branca de Neve! E a última, mas não menos importante a número 3, a ruiva do castelo do dragão cercado de lava quente! Mas não se abale por isso. Ela gosta de Piña Colada e de andar na chuva. Pronta para ser salva... a Princesa Fiona!

[aplausos]

ESPELHO MÁGICO: Vai ser a solteira número 1? A solteira número 2? Ou a solteira número 3?



Figura 7: Lorde Farquaad tentando escolher a princesa que seria sua esposa. (PDI/DreamWorks, 2001).

[os guardam começam gritar pra Farquaad, sugerindo qual princesa ele deveria escolher.

Farquaad fica inquieto, tentando fazer a melhor escolha.]

LORDE FARQUAAD: [tentando escolher] Três, dois, um. Três.

THELONIUS: Escolha a 3, milorde.

LORDE FARQUAAD: Tudo bem! Tudo bem! A número 3!

ESPELHO MÁGICO: Lorde Farquaad, você escolheu a Princesa Fiona.

[os guardas, juntamente com Thelonius, aplaudem ao som de uma música]

LORDE FARQUAAD: Princesa Fiona. Ela é perfeita. Acharei alguém para ir até lá...

ESPELHO MÁGICO: Acontece uma coisa à noite.

LORDE FARQUAAD: Casarei com ela.

ESPELHO MÁGICO: Mas depois do pôr do sol...

LORDE FARQUAAD: Silêncio! Farei a Princesa Fiona a minha rainha e DuLoc finalmente terá o rei perfeito! Capitão, reúna seus melhores homens. Faremos um torneio.

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 8: Princesa Fiona, a escolhida. (PDI/DreamWorks, 2001).

O trecho acima apresenta personagens oriundos de outros contos (O Homem Biscoito, Branca de Neve e os Sete Anões, Cinderela), o que estabelece uma relação de intertextualidade.

No entanto, a própria menção a esses contos e as situações de fala dos mesmos relaciona-se ao interdiscurso, uma vez que tais cenas, ao revelar-nos elementos próprios da contemporaneidade, como é o caso da apresentação das princesas pelo Espelho Mágico, e de outros contos, como a presença dos personagens, acionam os discursos que giram em torno desses elementos da contemporaneidade e dos contos retomados. Isto é, ao apresentar a Branca de Neve, por exemplo, e informar-nos de que ele vive com outros sete homens, os anões, o Espelho Mágico traz a baila um discurso segundo o qual uma mulher não pode viver

com sete homens ao mesmo tempo, sob pena de cometer um pecado. Tal discurso não é acionado no conto original, mas, em virtude das condições de produção, por exemplo, o fato de vivermos no século XXI e questionarmos-nos sobre a monogamia, possibilita que haja esse jogo interdiscursivo.

Também, o modo como o Espelho Mágico apresenta as princesas faz referência a determinados programas de TV, pois parece haver uma mistura de programa de auditório com *reality show*. Na verdade, estabelece-se no trecho citado uma relação ímpar entre o universo dos contos de fadas e a sociedade contemporânea. Trata-se da inserção da espetacularização dos eventos cotidianos, uma vez que a escolha de uma princesa pelo Lorde Farquaaad torna-se espetáculo midiático (com direito a torcida). Nesse sentido, torna-se um evento muito próximo daqueles observados através da mídia.

No interdiscurso, podemos encontrar todos os ditos sobre o que é ser princesa e como elas devem comportar-se. Assim, ao acionarmos o interdiscurso, através da relação intertextual, no trecho anterior, relacionamos todos esses dizeres sobre as princesas, bem como as formações discursivas em que eles estão alocados ao filme, estabelecendo, assim, uma nova relação de sentidos.

### 3.3 AS TRÊS FASES DA AD

O desenvolvimento da AD não foi homogêneo. Passados mais de quatro décadas desde suas primeiras reflexões, podemos notar que os conceitos basilares desse campo do saber foram sendo moldados a partir de embates teóricos, os quais possibilitaram a reformulação dos mesmos.

Pêcheux (1983), em seu texto *A Análise de Discurso: três épocas*, distingue os momentos pelos quais a AD se desenvolveu. Tais épocas revelam, nas palavras de Gregolin (2006, p. 60) “[...] os embates, as reconstruções, as retificações operadas na constituição do campo teórico da análise do discurso francesa”. As épocas da AD resultam, assim, de embates teóricos e políticos que giram em torno da articulação entre o discurso, a língua, o sujeito e a História.

A primeira época da AD, chamada de AD-1, inicia-se com a publicação do livro *Análise Automática do Discurso* (1969), de Michel Pêcheux. Trata-se, nas palavras de Gregolin,

[...] de uma proposta teórico-metodológica impregnada pela releitura que ele [Pêcheux] faz de Saussure, deslocando o objeto, pensando a *langue* (sua sistematicidade; seu caráter social) como a base dos processos discursivos, nos quais estão envolvidos o sujeito e a História (GERGOLIN, 2006, p. 61).

Nessa primeira fase da AD, observamos o entrecruzamento da (re)leitura de Saussure, Marx e Freud, realizadas respectivamente por Pêcheux, Althusser e Lacan, para compor o objeto teórico da AD, o discurso.

Ressaltamos que nessa fase é notório a exploração metodológica do conceito de maquinaria discursiva, segundo o qual o conjunto de discursos produzidos em um dado momento por um campo do saber é homogêneo e fechado. Assim, a “análise automática” possibilitaria “[...] colocar em evidência traços do processo discursivo, a fim de determinar os enunciados de base produzidos pela ‘máquina discursiva’” (GREGOLIN, 2006, p. 62). Importa notarmos que o método aqui utilizado derivava do estruturalismo de Harris, no entanto, Pêcheux ao pensar as relações transfrásticas põe em evidência aspectos semânticos e histórico-sociais.

No que concerne à noção de sujeito, Pêcheux, tendo em vista as teses de Althusser (1985 [1970]) sobre os aparelhos ideológicos e sobre o assujeitamento, propõe que este seja visto a partir do seu atravessamento pela ideologia e pelo inconsciente. Assim, Pêcheux afirma que

um processo de produção discursiva é concebido como uma máquina auto-determinada e fechada em si mesma, de tal modo que um sujeito-estrutura determina os sujeitos como produtores de seus discursos: os sujeitos acreditam que “utilizam” seus discursos quando na verdade são seus “servos” assujeitados, seus “suportes” (PÊCHEUX, 1983, p. 331)

Portanto, o sujeito não é intencional, nem fonte, nem origem de seu dizer. Ele reproduz um já-dito, o pré-construído. Ele é não-autônomo, posto que interpelado ideologicamente, estando, pois, seu discurso preso a condições sócio-históricas reguladoras.

No que tange ao segundo momento da AD (AD-2), destacamos a inserção do conceito de formação discursiva, proposto por Foucault (1969). Nas palavras de Pêcheux “[...] a noção de *formação discursiva* tomada de empréstimo de Michel Foucault, começa a fazer explodir a noção de máquina estrutural fechada na medida em que o dispositivo da FD está em relação direta com seu ‘exterior’ (PÊCHEUX, 1983, p. 314)”, uma vez que uma FD constitui-se de outras FD.

Da desconstrução da noção de máquina discursiva fechada para a inserção da noção de FD, tem-se a inserção da exterioridade da linguagem, o que possibilita o surgimento da noção de interdiscurso, que designa a exterioridade da FD. Para o autor,

A noção de *interdiscurso* é introduzida para designar “o exterior específico” de um FD enquanto este irrompe nesta FD para constituí-la em lugar de evidência discursiva, submetida à lei da repetição estrutural fechada: o fechamento da maquinaria é pois conservado, ao mesmo tempo em que é concebido então como o resultado paradoxal da irrupção de um “além” exterior e anterior. (PÊCHEUX, 1983, p. 314)

Em consequência disso, temos que o sujeito do discurso continua sendo concebido como assujeitado, uma vez que será marcado pelas possibilidades estabelecidas pela FD. Dito de outra forma e levando-se em conta que para Foucault (2008, p.133) uma FD “é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”, uma FD é o dispositivo responsável por regular aquilo que o sujeito pode dizer numa determinada conjuntura histórico-social.

Outrossim, a publicação de *Les Vérités de la Palice*, em 1975<sup>18</sup>, constitui o momento de teorização de mudanças. Nessa obra, o autor propõe uma teoria materialista do discurso, segundo a qual os processos discursivos, que se desenvolvem sobre uma base linguística, inscrevem-se numa relação ideológica de classe.

Assim, Pêcheux retoma o conceito de formação discursiva e acrescenta-lhe essa reflexão a teoria materialista do discurso e afirma que “os indivíduos são interpelados em sujeitos-falantes (em sujeitos de *seu* discurso) pelas formações discursivas que representam “na linguagem” as formações ideológicas que lhes são correspondentes” (PÊCHEUX, 1997, p. 161). Nesse momento, tem-se o início da terceira fase.

Embora o conceito de FD tenha sido introduzido na AD-2, é somente na terceira fase da AD (AD-3) que o conceito de máquina discursiva será abandonado, em função do fortalecimento do conceito de FD e, portanto, da percepção de que os discursos não são fechados em si, uma vez que se relacionam com a exterioridade da FD, isto é, com o interdiscurso. Na perspectiva da AD-3, uma FD, embora não seja autônoma, visto que se constitui em relação com outras FD, é vista como independente.

---

<sup>18</sup> Traduzido no Brasil em 1988, por Eni Orlandi, sob o título “Semântica e Discurso: uma crítica a afirmação do óbvio” e publicado pela Editora da Unicamp.

Também nessa fase da AD, as reflexões sobre a heterogeneidade enunciativa, operadas por Jacqueline Authier-Revuz a partir de sua leitura da obra de Bakhtin, conduzem à discussão sobre o *discurso-outro* (FERNANDES, 2008). Ainda, começam a surgir interrogações sobre a concepção de sujeito e,

[...] dentro de uma crise irreversível das esquerdas francesas, Pêcheux afasta-se de posições dogmáticas sustentadas anteriormente a partir de sua vinculação com o Partido Comunista. É o momento da “nova-História”, de aproximação com as teses foucaultianas, em que Pêcheux critica duramente a política e as posições derivadas da luta na teoria e, assim, abre várias problemáticas sobre o discurso, a interpretação, a estrutura e o acontecimento (GREGOLIM, 2006, p. 64).

No entanto, a morte de Pêcheux e Foucault, respectivamente em 1983 e 1984, deixa em suspensão diversos questionamentos, o que conduz a AD para outros caminhos, que “[...] privilegiaram a investigação sobre o *sujeito* a partir de postulados da psicanálise e deixaram de fora as problematizações da complexa relação entre o sujeito, o discurso e a história” (GREGOLIN, 2006, p. 185)

Em virtude desse afastamento, Courtine, nas palavras de Gregolin (2006, p. 186), “[...] propõe a retomada dos pressupostos que animaram a grande virada dos anos 1980”. Dessa forma, tal autor vai tomar “[...] a linguagem e a história descrevendo as articulações entre a materialidade discursiva, sua inserção em formações discursivas, sua circulação através de práticas, seu controle por princípios relacionados ao poder”.

No Brasil, por sua vez, os trabalhos de Orlandi evidenciam que, diferentemente do corte operado na França, as pesquisas aqui continuam articulando o linguístico e o histórico.

## 4 REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE *ETHOS* DISCURSIVO

Para tratarmos do *ethos*, precisamos nos remeter aos trabalhos desenvolvidos por Aristóteles ([384-322 a.C.] 2005). Dessa forma, neste capítulo, abordaremos, inicialmente, o *ethos* na Antiguidade, quanto este era visto no quadro da Retórica, para somente depois, observamos as considerações feitas por Maingueneau (1997, 2004a, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b) no quadro teórico da Análise do Discurso.

### 4.1 *ETHOS* EM ARISTÓTELES

O conceito de *ethos* remonta à Antiguidade Grega, quando Aristóteles<sup>19</sup> ([384-322 a.C.] 2005), em sua teoria sobre a *Retórica*, define esta como a arte da persuasão. Ao defini-la desse modo, ele afirma que há três caminhos (provas) pelos quais o orador pode persuadir seu auditório, a saber: o *ethos*, o caráter do orador; o *pathos*, ou seja, as emoções despertadas nos ouvintes; e por último o *logos*, que seria o próprio discurso. Para o filósofo,

persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas que não há conhecimento exacto e que deixam margem para a dúvida” (ARISTÓTELES ([384-322 a.C.], 2005, p. 96).

A confiança de que trata Aristóteles ([384-322 a.C.] 2005) não pode repousar, no entanto, em opiniões anteriores sobre o caráter do orador. Ela deve ser, sobretudo, o resultado do discurso.

Dos três elementos da tríade aristotélica, o *ethos* é, segundo o autor, a principal prova, pois, como afirma Maingueneau “a prova pelo *ethos* consiste em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, a dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório ganhando sua confiança” (MAINGUENEAU, 2006, p. 53).

Ao dar relevo para a prova pelo *ethos*, Aristóteles ([384-322 a.C.] 2005) distancia-se dos retóricos de seu tempo, os quais consideravam sem importância para a persuasão a

---

<sup>19</sup> Embora Aristóteles tenha vivido na Grécia, durante a Antiguidade Clássica, entre os anos 384 a.C e 322 a.C, a obra utilizada como referência neste trabalho foi uma tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, publicada em Lisboa pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda em 2005. A edição adotada para a tradução foi a de W. D. Ross, intitulada *Aristotelis Ars Rhetorica*, publicada pela Oxford University Press, Oxford, em 1959.

honestidade de quem fala. Assim, o orador que “demonstrar-se” honesto, terá do auditório mais simpatia e, portanto, será mais digno de confiança.

Nessa perspectiva, percebemos que o *ethos* para Aristóteles ([384-322 a.C.]2005) só pode ser apreendido na enunciação. No entanto, tal imagem criada pelo orador, não corresponde necessariamente à realidade, uma vez que, ao ser criada no momento da enunciação pelo orador, o *ethos* visa, apenas, a persuasão. Como bem afirma Maingueneau,

Vê-se que o *ethos* é distinto dos atributos “reais” do locutor. Embora seja associado ao locutor, na medida em que ele é a fonte da enunciação, é do exterior que o *ethos* caracteriza esse locutor. O destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo traços que são em realidade intradiscursivos, já que são associados a uma forma de dizer. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 14)

Então, para persuadir pelo *ethos*, o orador deve mostrar traços de caráter, de honestidade, a fim de que o auditório tenha boa impressão dele, não importando, dessa forma, sua sinceridade.

É possível afirmarmos, ainda, que a prova pelo *ethos* mobiliza elementos extralinguísticos, uma vez que a imagem que o orador constrói de si não está, na maioria das vezes, unicamente embasada em elementos da linguagem verbal. Antes, apropriam-se de aspectos físicos, próprios da linguagem não verbal, como vestimentas, feições etc, a fim de estabelecer uma determinada imagem.

A retórica antiga entendia por *ethé* “[...] as propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, através de sua maneira de dizer: não o que diziam a propósito deles mesmos, mas o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem [...]”. Assim, para Aristóteles ([384-322 a.C.]2005), a construção do *ethos* mobiliza, com frequência, três qualidades fundamentais, quais sejam: a prudência (*phrônesis*), a virtude (*areté*) e a benevolência (*eunóia*). Nessa perspectiva, “os oradores inspiram confiança, (a) se seus argumentos e conselhos são sábios e razoáveis, (b) se argumentam honesta e sinceramente, e (c) se são solidários e amáveis com seus ouvintes.” (EGGS, 2008, p. 32).

Essas qualidades contribuiriam, assim, para a formação de uma imagem positiva de si, quando o orador estivesse diante de um auditório, ou seja, essas características contribuiriam para a construção de um *ethos* positivo.

Finalmente, acreditamos que importância atribuída por Aristóteles ([384-322 a.C.] 2005) para o *ethos* deve-se ao fato de que se torna mais difícil persuadir um determinado auditório se o orador não demonstrar que compartilha as mesmas ideias e condutas de seu público.

#### 4.2 A NOÇÃO DE *ETHOS* DISCURSIVO EM MAINGUENEAU

O conceito de *ethos* é recuperado pelo quadro teórico da AD a partir das discussões de Dominique Maingueneau (1997, 2004a, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b). Contudo, na Análise de Discurso tal conceito é ampliado, pois, diferentemente do conceito aristotélico – no qual o *ethos* estava baseado em situações de eloquência judiciária ou em enunciados orais – a concepção discursiva do *ethos* traz à baila situações discursivas diversas, que se estende até mesmo aos textos escritos e audiovisuais. Na concepção discursiva de Maingueneau (2006a), o *ethos* está relacionado, não somente a persuasão, mas também, e principalmente, à adesão dos sujeitos a uma determinada posição discursiva.

Desse modo, o autor afirma que a imagem de si é construída discursivamente, no momento em que o enunciador toma a palavra, pois “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si” (AMOSSY, 2008, p.9).

Ao afirmar que o *ethos* é construído discursivamente, Maingueneau assegura seu caráter dialógico e interativo, posto que o mesmo só pode ser construído na instância discursiva da enunciação e não é preestabelecido. Antes, como bem afirma o autor, “[...] é fundamentalmente um processo *interativo* de influência sobre o outro.” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 60). Para ele, trata-se de

[...] uma noção fundamentalmente *híbrida* (sócio-dicursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela própria integrada a uma conjuntura sócio-histórica determinada. (MAINGUENEAU, 2006a, p. 60)

Dessa forma, observamos que o *ethos* dentro da AD não está dissociado de uma exterioridade. Ele está, assim, associado a uma determinada formação discursiva, que têm existência sócio-histórica. Além disso, não pode ser apreendido fora de uma determinada situação discursiva, uma vez que participam deste processo tanto o enunciador, quanto o co-enunciador e que é através desse processo que o discurso é encenado.

A adoção do conceito de *ethos* dentro da perspectiva teórica da AD, nas palavras de Maingueneau,

precisa afastar qualquer preocupação “psicologizante” e “voluntarista”, de acordo com a qual o enunciador, a semelhança do autor, desempenharia o papel de sua escolha em função dos efeitos que pretende produzir sobre seu auditório. Na realidade, do ponto de vista da AD, esses efeitos são impostos, não pelo sujeito, mas pela formação discursiva. Dito de outra forma, eles se impõem àquele que, no seu interior, ocupa um lugar de enunciação, fazendo parte integrante da formação

discursiva, ao mesmo título que as outras dimensões da discursividade. [...].  
(MAINGUENEAU, 1997, p. 45)

Dessa maneira, se na Retórica o *ethos* estava associado às intenções do orador, na AD, ele vai estar vinculado a uma determinada formação discursiva, o que impossibilita a ocorrência da intencionalidade, tal como é proposta pelas correntes de estudos da Pragmática.

O conceito de *ethos* proposto por Maingueneau relaciona-se com uma corporalidade. Para o autor “a instância subjetiva que se manifesta por meio do discurso não pode ser concebida como um estatuto, mas como uma ‘voz’, associada a um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado.” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 61). Assim, ele caracteriza o corpo do enunciador postulando a ideia de um *fiador*, “[...] que por meio do seu ‘tom’, atesta o que é dito [...]” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 61). O fiador é construído pelo co-enunciador, a partir das pistas enunciativas.

Maingueneau (2008a) propõe que o conceito de *ethos* discursivo seja entendido a partir do que ele chama de incorporação, processo pelo qual se dá a construção do fiador pelo leitor. Essa construção ocorre a partir das pistas deixadas pelo enunciador, as quais investem o fiador de caráter (traços psicológicos) e de corporalidade (diz respeito à aparência física e ao modo de “vestir-se e de mover-se no espaço social”)

Dessa maneira, o autor afirma três registros de incorporação, os quais são indissociáveis:

- (a) “A enunciação do texto confere uma corporalidade ao fiador, ela lhe dá um corpo”.  
(MAINGUENEAU, 2008a, p. 73)
- (b) “O co-enunciador incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem à maneira específica de relacionar-se com o mundo, habitando seu próprio corpo.”  
(MAINGUENEAU, 2008a, p. 73)
- (c) “Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, da comunidade imaginária dos que aderem a um mesmo discurso.”  
(MAINGUENEAU, 2008a, p. 73)

Então, o *ethos* discursivo transcende o *ethos* retórico, porque além de abarcar o verbal e o não verbal, dando conta de uma série de fatores extralinguísticos, tais como determinações físicas (corporalidade) e psíquicas (caráter), as quais são associadas ao fiador, tal conceito é visto, na AD, como parte constitutiva da cena de enunciação.

Assim, o *ethos* discursivo difere, então, do *ethos* retórico, porque não é visto apenas a partir do viés da persuasão, mas diz respeito, sobretudo, a adesão de sujeitos a um determinado posicionamento discursivo, através de uma maneira de dizer que evoca uma maneira de ser.

#### 4.2.1 *Ethos* e Cena de Enunciação

A noção de cena de enunciação é proposta por Maingueneau (1997, 2004a, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b), para quem “[...] a enunciação acontece em um espaço *instituído*, definido pelo gênero de discurso, mas também sobre a dimensão *construtiva* do discurso, que se coloca em cena, instaura seu próprio espaço de enunciação” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008, p. 95).

Ao propor que o *ethos* discursivo seja entendido como parte constituinte da cena de enunciação, Maingueneau (2006b, p. 75) afirma que “o discurso pressupõe essa cena de enunciação para poder ser enunciado, e por seu turno, ele deve validá-la por sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente.”

Assim, para o autor, o locutor ao enunciar deve fazê-lo construindo o quadro desse dizer, elaborando os dispositivos necessários para que o discurso seja encenado, uma vez que a encenação é parte integrante do universo de sentido que o texto impõe. Dessa maneira, o autor avalia que toda enunciação pressupõe uma cena, a qual é construída, ela própria, a partir de sua enunciação, e, dessa forma, não pode ser uma categoria fixa e/ou preestabelecida.

A noção de encenação vem da semiótica para a AD através das reflexões de Maingueneau (1997). De acordo com o autor,

para E. Landowski, “cenografia” ou “contexto semiótico” encontra-se no mesmo nível que a possibilidade de “formulações eficazes” (os atos de fala) que conferem sua credibilidade as enunciações; delas fazem parte “o próprio enunciado, certamente, mas também o modo pelo qual o enunciador se inscreve (gestualmente, proxemicamente, etc.) no tempo e no espaço de seu interlocutor, bem como todas as determinações semânticas e sintáticas que contribuem para forjar “a imagem distinguida” que os parceiros remetem um ao outro no ato de comunicação (MAINGUENEAU, 1997, p. 31).

Diferentemente de Landowki, para quem o sentido de encenação está estritamente ligado ao quadro teórico da Pragmática, que vê a linguagem como instrumento de transmissão de informações e que postula um sujeito intencional, Maingueneau (1997) pensa a enunciação

em termos de “lugares”, determinados por uma topografia social onde os sujeitos se inscrevem. Tal conceito (o de lugar) relaciona-se com a formação de discursiva e, conseqüentemente, com a posição-sujeito ocupada dentro dessa FD. “[...] Isto equivale a dizer que “a teoria do discurso não é uma teoria do sujeito antes que este enuncie, mas uma teoria da instância de enunciação que é, ao mesmo tempo, intrinsecamente, um efeito de enunciado” (PARRET, *apud* MAINGUENEAU, 1997, p. 33).” Trata-se, então, do processo de interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia, o que só é possível, mesmo no quadro teórico da AD, a partir da língua(gem).

Assim, se “por meio do *ethos*, o destinatário está, de fato, convocado a um lugar, inscrito na cena de enunciação que o texto implica (MAINGUENEAU, 2006b, p. 67)”, podemos entender que o *ethos* discursivo, por implicar a adesão de sujeitos a um determinado posicionamento discursivo, vai relacionar-se, diretamente, com a inscrição do sujeito numa determinada formação discursiva.

O autor propõe, então, que a cena de enunciação seja pensada em termos de três outras cenas, quais sejam: (a) a cena genérica, (b) a cena englobante e (c) a cenografia.

A cena englobante designa um estatuto pragmático ao texto, isto é, o engloba dentro de um tipo de discurso: literário, publicitário, jornalístico, pedagógico, midiático etc. A cena genérica está associada ao gênero de discurso: o conto, a peça publicitária, o editorial etc. A cenografia, por sua vez, diz respeito à cena instituída pelo próprio discurso, ela não é imposta pelo gênero. Ela é, de acordo com Maingueneau (2006a, p. 67), “[...] a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente” Assim, a cenografia diz respeito ao modo como o texto é apresentado e ao modo como o discurso é enunciado. Dessa maneira, uma propaganda de produtos bucais, por exemplo, pode ser enunciada por meio de uma cenografia científica, de uma conversa familiar entre mãe e filho etc, da mesma forma que um conto de fadas, conforme veremos posteriormente, pode ser enunciado sob uma cenografia de animação. Apenas a título de ilustração, reproduzimos a seguir uma propaganda. Lembramos que trataremos acerca da cenografia e da cena de enunciação do filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) no capítulo 6, no qual faremos a análise de dados.



Colocar uma criança para trabalhar na sua casa  
é tirar a infância e o futuro dela.

Trabalho infantil doméstico. Não leve essa idéia para dentro da sua casa.

Quando você abre a porta da sua casa para uma criança trabalhar, fecha muitas outras. O estudo, o lazer, o convívio familiar, o seu desenvolvimento. Sem contar os riscos a que ela se expõe ao cuidar de uma casa. O trabalho infantil também tira da criança o que ela tem de mais precioso: sua infância. Diga não ao trabalho infantil doméstico. O respeito pela criança e pelo adolescente começa dentro da sua casa.

Logo do veículo

IFCIC  
Fundação e Trabalho de  
Infância Interconectada  
Brasil

AGÊNCIA DE NOTÍCIA DOS  
DIREITOS DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE  
AMN  
NO BRASIL

FUNDAÇÃO  
ABRINQ  
PELOS DIREITOS DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE

Figura 9 – Propaganda da Agência de Notícia dos Direitos da Infância

O exemplo trata-se de um anúncio publicitário (cena genérica), pertencente, portanto ao domínio do discurso publicitário (cena englobante), da Agência de Notícia dos Direitos da Infância, produzido voluntariamente pela agência McCann-Erickson para a campanha “O Brasil sem o trabalho infantil doméstico: um movimento de liberdade”, uma aliança entre Organização Internacional do Trabalho e Agência de Notícia dos Direitos da Infância, em parceria com Fundação Abrinq, *Save the children* e Unicef.

No que diz respeito a sua cenografia, observamos que, por materializar um discurso que defende a infância e que, portanto, combate o trabalho infantil, a peça publicitária apresenta uma cenografia pueril. Vemos, na propaganda acima, uma boneca fazendo o serviço doméstico dentro de uma casa de bonecas. Esta cena infantil, nada mais é do que a cenografia,

que relaciona a boneca e a casa de boneca, elementos típicos da infância – momento em que as crianças deve dedicar a brincadeiras – à realidade enfrentada por muitas crianças: a substituição da infância pelo trabalho infantil doméstico. Esta cenografia é intensificada pela parte verbal do texto, apresentada no canto esquerdo superior: *colocar uma criança para trabalhar em sua casa é tirar a infância dela*, a qual reativa a ideia trazida pela parte imagética da propaganda.

Para identificar uma cenografia, é preciso embasar-se em diversos elementos localizáveis no texto, embora, de acordo com o autor (2006b, p. 252), a cenografia “[...] não se designe a si mesma; a cenografia se *mostra*, por definição, para além de toda cena de fala que seja *dita* no texto.”

Segundo Maingueneau (2008a, p. 77), “em uma cenografia, como em qualquer situação de comunicação, a figura do enunciador, o fiador, e a figura correlativa do co-enunciador são associadas a uma cronografia (um momento) e a uma topografia (um lugar) das quais supostamente o discurso surge”. Em todo e qualquer texto, podemos identificar um momento (cronografia) em que este foi produzido e um lugar (topografia) no qual o mesmo circula, isto é, o lugar e o tempo nos quais a enunciação se desenvolve. Na propaganda em questão, a cronografia está localizada no século XXI, momento em que a preocupação e problematização do trabalho infantil é um tema de extrema relevância, que remete a vários investimentos por parte do Estado, de Organizações Não Governamentais e de empresas privadas com a finalidade de erradicá-la. No que diz respeito à topografia, observamos que a propaganda foi veiculada através de revistas e também pela Internet, no entanto, não podemos desconsiderar o fato de a mesma compor uma campanha de abrangência nacional que foi, portanto, divulgada em diversos meios de comunicação.

É importante ressaltar que, segundo Maingueneau (2006b, p. 253) a noção de cenografia traz à baila certo caráter teatral de cena à dimensão da *grafia*, que

[...] não remete a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. A *grafia* é aqui tanto quadro como processo [...].

De acordo com o Maingueneau (2006b, p. 253), a cenografia é a cena que o discurso pressupõe para ser enunciado e ao mesmo tempo é por ele validada através de sua própria enunciação. Nesse caso, observamos que a propaganda da ANDI materializa um discurso de protesto contra o trabalho infantil doméstico, o qual é validado pela própria cenografia, uma

encenação de brincadeira de criança, caracterizada por uma boneca que desenvolve trabalhos domésticos dentro de uma casa de bonecas. Tal cenografia leva seus co-enunciadores a imaginar que os serviços domésticos devem habitar o universo infantil apenas quando se tratar de uma brincadeira de infância. Os enunciados “Colocar uma criança para trabalhar é tirar a infância e o futuro dela” e “Trabalho infantil doméstico. Não leve essa ideia para dentro de sua casa”, como parte constituinte da cenografia, contribuem para rejeitar o trabalho infantil e confirmar o universo ao qual a criança deve estar vinculada: o da infância. Dessa forma, o co-enunciador é persuadido a aderir ao grupo de pessoa que compartilham a ideia de que as crianças não devem trabalhar durante a infância.

Ainda no que diz respeito à cenografia, conforme mencionado anteriormente, o autor afirma que há gêneros cujas cenografias são mais fixas e outros cujas cenografias são mais livres. Os catálogos telefônicos, as bulas de remédios e os dicionários, por exemplo, são gêneros cuja apresentação formal é menos livre. Por outro lado, as campanhas publicitárias, são exemplos de gêneros que possuem cenografias mais livres.

A propaganda em questão encarna as características de um adulto (fiador) que gosta de crianças, uma vez que o enunciador adverte o coenunciador sobre a necessidade de proteger as crianças. O enunciador está associado, assim, ao *ethos* de um adulto possuidor dessas qualidades, quais sejam, de um ser afetuoso, preocupado com a formação das crianças e com a necessidade de garantir a elas um futuro digno, o qual só é possível quando se preserva o que as crianças têm de mais precioso: sua infância. Para tanto, isto é, para que tal preservação aconteça o enunciador chama o coenunciador à responsabilidade de garantir à criança o acesso ao estudo, ao lazer, ao convívio familiar e ao seu desenvolvimento, o que só é possível quando se fecha as portas para o trabalho infantil. Ao passo que percebemos a imagem discursiva do enunciador como a de um protetor das crianças, vemos, também, a construção de um *ethos* infantil pautado na preservação da inocência e da delicadeza da criança, na preservação da infância. Tal ideia é confirmada pela própria cenografia a qual, como vimos, encena o universo pueril (mundo *ethótico* da infância) a partir de elementos próprios da infância.

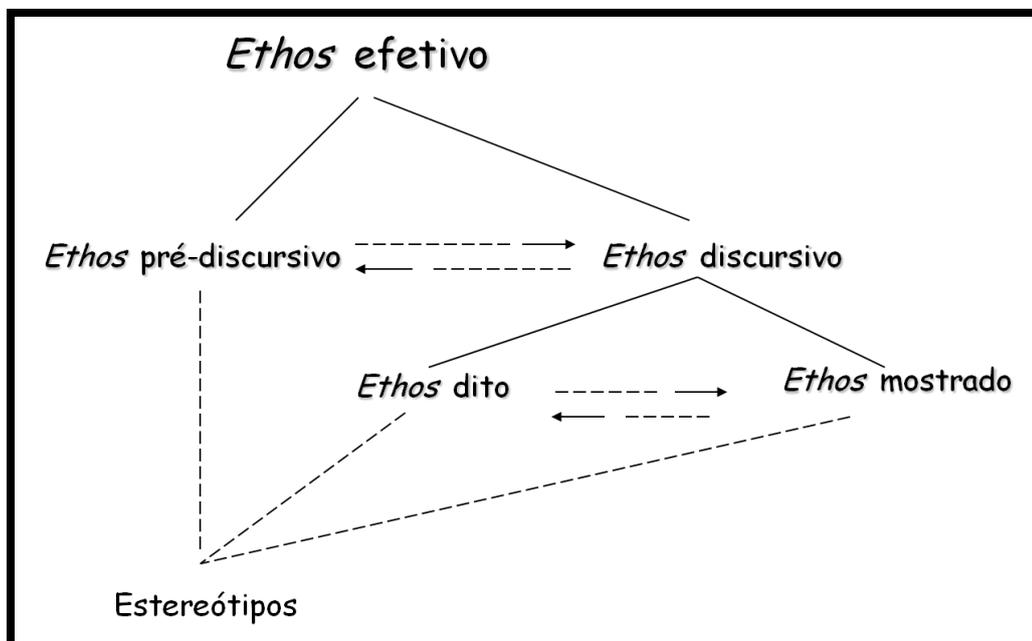
Nessa perspectiva, percebemos que o *ethos* está diretamente atrelado a cenografia, uma vez que por meio da própria enunciação vemos a validação do *ethos* do adulto enquanto protetor do universo pueril.

Também, a noção de cena validada, isto é, cena que “[...] ‘já instalada na memória coletiva’, seja como antimodelo, seja como modelo valorizado [...] fixa-se facilmente em representações estereotipadas popularizadas pela iconografia.” (MAINGUENEAU, 2008a, p.

81), torna-se de fundamental importância, posto que, nessa propaganda, a própria cenografia de casa de boneca está embasada no universo de cenas da infância a qual temos acesso através da nossa memória. Dito de outra forma, a imagem de uma criança brincando de boneca, tal qual podemos perceber na propaganda em questão faz parte do nosso repertório de situações nas quais podemos encontrar uma criança desfrutando de sua infância. Tal cena validada confirma o próprio *ethos* infantil, pois a mesma fortalece a ideia de que a criança só pode estar atrelada ao trabalho doméstico através de uma brincadeira, elemento típico do mundo *ethótico* infantil, qual seja, a de boneca.

Outrossim, as representações estereotipadas da infância, isto é, aquelas que nos dizem o que é ser criança e que elementos participam desse universo, são, em verdade, os dados que embasam a construção da cenografia e do *ethos*, uma vez que representam construções que circulam socialmente e que estão disponíveis na memória, sendo portanto, acessíveis ao co-enunciador. São exemplos dessas representações as seguintes asserções: “lugar de criança é na escola”, “ser criança é ter acesso ao lazer”, “criança não trabalha, criança dá trabalho”, “colocar uma criança para trabalhar na sua casa é tirar a infância e o futuro dela”, “ser criança é ser inocente”.

No que diz respeito ao *ethos*, Maingueneau (2006a) propõe o seguinte esquema:



Esquema 1: O *ethos* discursivo para Maingueneau

Como podemos perceber, o *ethos* efetivo é o resultado de múltiplos fatores associados entre si: o *ethos* pré-discursivo, que diz respeito à imagem que o co-enunciador faz do

enunciador antes mesmo que ele enuncie algo; e *ethos* discursivo, que por sua vez divide-se em *ethos* dito e *ethos* mostrado. A distinção entre esses dois últimos, nas palavras de Maingueneau (2006a, p. 69), “[...] se inscreve nos extremos de uma linha contínua, já que é impossível definir uma fronteira nítida entre o “dito”, o sugerido e o “mostrado””.

Podemos afirmar, no entanto, que o *ethos* dito diz respeito à imagem criada a partir de referências feitas diretamente pelo enunciador. O *ethos* mostrado, por sua vez, concerne à imagem criada pelo co-enunciador a partir de pistas deixadas pelo enunciador. Assim, o *ethos* mostrado refere-se a uma imagem que não está diretamente representada no texto, isto é, não está explicitada no texto, por isso, dizemos que ele está no domínio do não dito, do não explícito.

Quanto ao *ethos* pré-discursivo, dizemos que ele se relaciona diretamente ao *ethos* discursivo, uma vez que o primeiro pode ou não ser confirmado pelo segundo. Ainda, este último pode reformular a imagem prévia, formada pelo *ethos* pré-discursivo, a fim de confirmá-la ou refutá-la. Outrossim, o *ethos* dito e o *ethos* mostrado estabelecem uma relação mútua, uma vez que, como podemos observar com Maingueneau (2006a), não podemos estabelecer uma distinção nítida entre o dito e o mostrado, isto é, entre explicitado e não-explicitado.

Na base de todo o esquema, podemos encontrar os estereótipos sobre os quais as sociedades estão assentadas. Sem ele, seria impossível obter a constituição do *ethos*. Eles são a base dos mundos éthóticos. É através dos estereótipos que o co-enunciador chegará às representações culturais fixas de modelos pré-estabelecidos e atribuirá determinadas características ao enunciador, e não outras. Então, tanto o *ethos* pré-discursivo quanto o *ethos* discursivo não podem ser completamente individuais, visto que essas representações precisam ser partilhadas. De acordo com Amossy (2008, p. 125), a estereotipagem “[...] é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado”.

Como observamos, o processo de estereotipagem permite que a avaliação do *ethos* seja feita em termos de modelos pré-construídos e difundidos socialmente, isto é, através desse processo, o co-enunciador é conduzido a uma percepção da realidade a partir de uma representação cristalizada socialmente.

Com Maingueneau e Charaudeau (2004, p. 213), observamos que estereótipo designa “[...] imagens prontas, que medeiam a relação do indivíduo com a realidade”. Ainda, observamos que os estereótipos se relacionam com a cena válida proposta por Maingueneau

(2008a), que “[...] “já está instalada na memória coletiva”, seja como antimodelo, seja como modelo valorizado” (Maingueneau, 2008a, p. 81).

Finalmente, é através do estereótipo que o co-enunciador consegue visualizar a imagem do enunciador. Igualmente, o enunciador, ao enunciar-se, faz uma adaptação da imagem de si ao escopo de esquemas de representações compartilhado com o co-enunciador, por isso dizemos que a base da configuração do *ethos* está nos estereótipos.

Vejamos abaixo a análise de um trecho extraído do filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001). Nessa cena, o Burro e o ogro *Shrek* estão discutindo a respeito da ida deste ao resgate da princesa Fiona, que estava presa num castelo guardado por um dragão. Tal cena se passa em meio a um campo de girassóis.

BURRO: Lutará com um dragão para salvar a princesa e Farquaad devolverá um pântano que não é mais seu só porque ele encheu de aberrações.

SHREK: Deve haver alguma razão para os burros não falarem.

BURRO: Por que você não faz uma coisa de ogro para assustá-los? Estrangular, atacar o forte, moer ossos. Um kit completo de ogro.

SHREK: Eu sei. Eu poderia decapitar a vila toda, espetar as cabeças deles, pegar uma faca, abrir seus braços e beber seus fluídos. Gostou disso?

BURRO: Na verdade, não.

SHREK: Os ogros são bem melhores do que as pessoas acham.

BURRO: Por exemplo...

SHREK: Tudo bem... Os ogros são como cebolas.

BURRO: Eles fedem?

SHREK: Sim. Não!

BURRO: Fazem você chorar.

SHREK: Não.

BURRO: Se você deixar sob o sol ficam marrons.

SHREK: Não! Camadas! As cebolas têm camadas. Os ogros têm camadas. As cebolas têm camadas. Entendeu? Ambos temos camadas.

BURRO: Ambos têm camadas. Não são todos que gostam de cebola. Bolo! Todos adoram bolo! Os bolos têm camadas.

SHREK: Não me interessa o que as pessoas gostam. Ogros não são iguais a bolo.

[...]

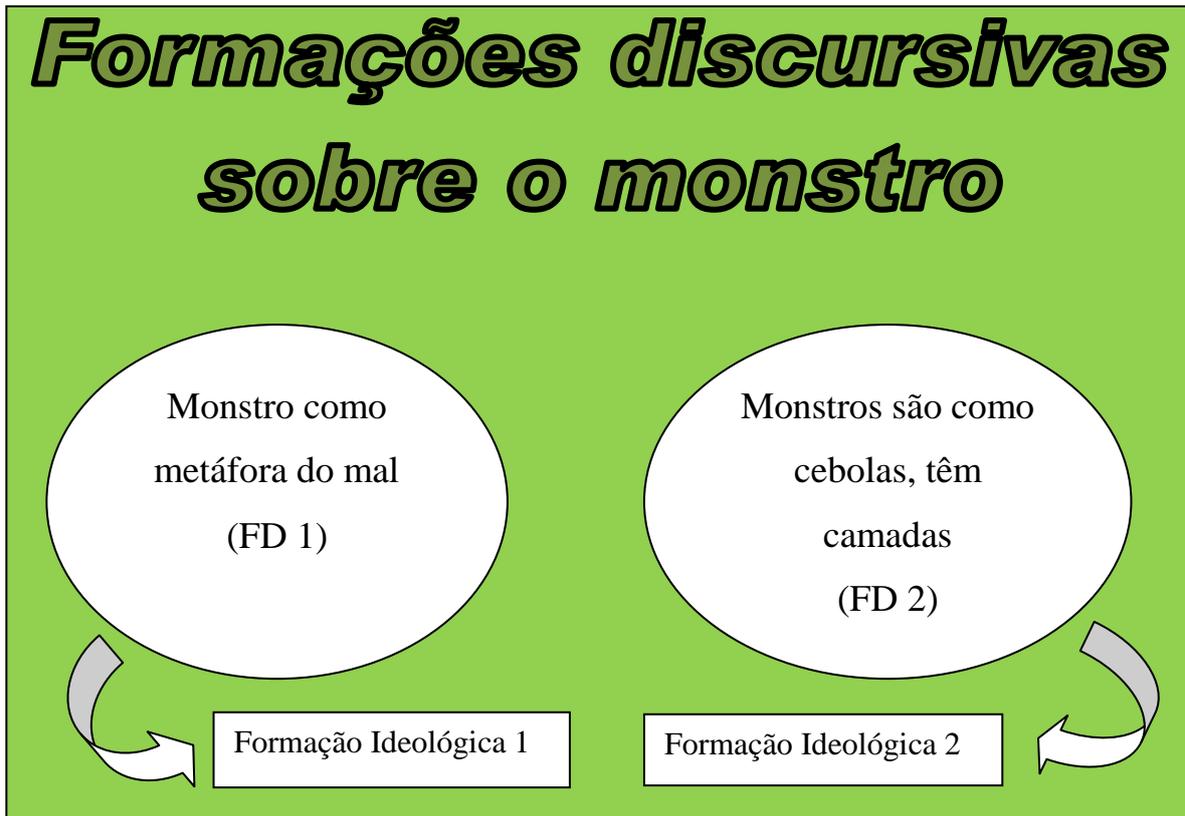
No trecho citado, observamos duas representações ethóticas diferentes. A primeira revela a imagem prévia que o Burro tinha do seu amigo, a qual, como vimos pela fala de *Shrek*, não foi confirmada; a segunda concerne à imagem que o próprio ogro faz de si: ele afirma que *os ogros são como as cebolas, têm camadas*. O que pode ser entendido como “não nos julgue pela nossa aparência, pois somos mais complexos do que as pessoas acham”, isto é, só olhando a superfície não é possível saber o como ou o que eles realmente são nem o que sentem.



Figura 10: *Shrek* tentando explicar para o Burro que os ogros são bem melhores do que as pessoas pensam, eles são como as cebolas, eles têm camadas (PDI/DreamWorks, 2001).

Seguindo o esquema proposto por Maingueneau (2006a), observamos que o Burro construiu um *ethos* pré-discursivo de *Shrek* que, conforme dissemos, não foi confirmado pela enunciação do ogro. Isto é, embasado no que ele já ouviu dizer sobre o comportamento dos ogros, o Burro propõe ao seu amigo que aja como tal, para isso ele deveria fazer coisas como estrangular e moer ossos, “um kit completo de ogro”. Vemos aqui, que o *ethos* encenado na fala do Burro traz à baila um discurso segundo o qual os ogros são monstros horripilantes, cuja habilidade maior consiste em proporcionar dor e sofrimento para suas vítimas, em outras palavras, um discurso no qual se encena o estereótipo do ogro.

Tais representações ethóticas filiam-se a, pelo menos, duas formações discursivas que podem ser identificadas a partir do quadro a seguir.



Quadro 2: Formações discursivas sobre os monstros.

A Formação Discursiva 1 (FD1) corresponde àquela em que o discurso sobre o monstro está embasado na concepção de monstro como representação do mal, isto é, como ser que encerra características horripilantes, maléficas. A esta formação discursiva encontram-se associados o Lobo Mal, os gigantes, o ogro do Pequeno Polegar.

Por sua vez, a Formação Discursiva 2 (FD2) diz respeito àquela em que o monstro é representado como ser dotado de qualidades, como representação do bem. Esta é a formação discursiva à qual o discurso de *Shrek* está ligado, uma vez que, para ele, os monstros, isto é, os ogros são bem melhores do que as pessoas pensam. Outros personagens de histórias infantis podem ser associados a esta formação discursiva: Gasparzinho, da série de filmes e desenhos animados homônimos; Sullivan e Wazowski, personagens do filme *Monstros S.A.*

As características apresentadas na FD1 ligam-se a uma formação ideológica que manifesta na figura do monstro uma determinada representação da alteridade, ou seja, todos os que não fazem parte do grupo dos chamados “normais”. Assim, no grupo dos “anormais” incluem-se os “gordos”, “os feios”, os que têm alguma deformação física etc.

A FD 2, por seu turno, está assentada sobre uma formação ideológica que concebe o monstro como representação de uma alteridade a qual não está associada a aspectos negativos,

isto é, ser diferente é ser especial, é ter características particulares, o que não faz de o mostro um ser maléfico.

Ao responder ao Burro, *Shrek* o faz utilizando um verbo no futuro do pretérito (poderia), o que introduz uma asserção possível de acontecer no passado, mas não no presente, isto porque o que ele vai enunciar caracteriza, para ele, uma imagem deturpada do que é ser ogro. Assim, primeiro ele confirma a imagem pré-discursiva que o Burro construiu dele para, somente depois, descartá-la enunciando um novo *ethos* com o qual ele se representa.

Na verdade, “os ogros são bem melhores do que as pessoas acham. Eles são como cebolas, têm camadas”. Vemos, aqui, que a representação dos ogros trazida por *Shrek* encena uma imagem positiva dessas criaturas, a qual será confirmada no decorrer da narrativa, pois *Shrek* mostra-se diferente da imagem que a sociedade construiu para ele. Em vez de fazer “coisas de ogro” como sugeriu o Burro, na cena apresentada, *Shrek*, num gesto nobre e civilizado, resgata a princesa Fiona e recebe seu pântano de volta, com a tranquilidade de sempre. Vemos, então, que o *ethos* construído por *Shrek* põe em perspectiva um fiador nobre, heróico, bondoso e corajoso. No que diz respeito ao antifiaador, isto é, à imagem que possui características contrárias a do fiador, observamos que, em *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), ela corresponderia ao Lorde Farquaad, uma vez que este é desonesto, malvado e não foi corajoso o suficiente para resgatar Fiona, demonstrando, assim, que também não tem o perfil do herói. Então, Lorde Farquaad e *Shrek* possuem fiadores contrários, o que faz Lorde Farquaad ser o antifiaador do *ethos* de *Shrek*.

*Shrek*, então, apesar de não ser dotado dos traços do que é considerado belo ou mesmo cavalheiresco, mostra-se superior ao posicionamento que as pessoas têm diante de sua aparência e de seu comportamento, apresentando-se como um verdadeiro herói. O monstro vira às avessas e revela-se nobre.

Finalmente, a imagem prévia, isto é, o *ethos* pré-discursivo, que o Burro tem do *Shrek* só é possível porque os estereótipos, colocados por Maingueneau (2006a) na base de seu esquema, interferem na formação do *ethos*. Contudo, o *ethos* efetivo de *Shrek*, construído na narrativa cinematográfica, associa-se a imagem do herói.

Numa outra parte do filme, precedente à discussão entre o Burro e *Shrek* descrita anteriormente, vemos uma cena em que alguns moradores – caçadores de recompensa – de DuLoc estão atrás do ogro para levá-lo aos guardas do Lorde Farquaad, quando, inesperadamente, ele aparece e os espanta:

CIDADÃO 1: Ele está lá.

CIDADÃO 2: Vamos pegá-lo.

CIDADÃO 3: Sabe o que ele pode fazer com você?

CIDADÃO 4: É. Ele vai moer todos os seus ossos.

*SHREK*: Na verdade, isso é coisa de gigante. Agora, os ogros... são piores. Fazer um terno com a sua pele recém-arrancada. Cortam seu fígado em fatias... espremam a geléia dos seus olhos. Fica gostosa na torrada.

CIDADÃO 5: Para trás, fera! Para trás! Estou lhe avisando...

CIDADÃO 5: Certo

*SHREK*: Argh!!!!

*SHREK*: É nessa parte que vocês fogem.

*SHREK*: E fiquem longe daqui!

[...]

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 11: *Shrek* gritando, com a intenção de amedrontar os aldeões e expulsá-los de seu pântano (PDI/DreamWorks, 2001).

Também, aqui, vemos que os aldeões do reino de Farquaad têm uma representação prévia de *Shrek* semelhante àquela enunciada pelo Burro. Nesse trecho, no entanto, vemos que, o ogro lança mão do *ethos* do ogro enquanto monstro horripilante, a fim de expulsar os visitantes indesejados de seu pântano. Nesta cena, vemos que o ogro se mostra bastante inteligente, pondo à baila um fiador irônico e perspicaz, capaz de utilizar-se de uma imagem

negativa de si, ou ainda, capaz de intensificar esse *ethos* negativo, a fim de espantar os aldeões e, enfim, gozar da paz e da tranquilidade que tanto desejava. Assim, ao enunciar-se enquanto criatura terrível e mortífera, *Shrek* apresenta-se (*ethos mostrado*), como um ser esperto e criativo, que é capaz de utilizar, ao seu favor, aquilo que as pessoas veem de pior nele.

Além disso, vemos nesse trecho da narrativa que, apesar de enunciar-se como um ser pior do que os gigantes, (seres que são capazes de *moer todos os ossos* de suas vítimas), enunciando-se (*ethos dito*) como um ser capaz de fazer *um terno com a pele recém-arrancada de sua vítima, cortar seu fígado em fatias... espremer a geleia dos seus olhos*; *Shrek* mostra-se (*ethos mostrado*) benevolente, uma vez que não faz o que havia dito sobre o comportamento dos ogros diante de suas possíveis “vítimas”. Antes, lembrando-os o momento adequado para a fuga (*É nessa parte que vocês fogem*), *Shrek* ajuda os aldeões a escaparem do futuro perverso que os esperariam se ele realmente se comportasse do modo como havia sugerido. Ele quer, na verdade, se ver livre dos visitantes indesejados, porque ele gosta de estar sozinho e tranquilo, por isso diz: – *e fiquem longe daqui!*. O *ethos* mostrado de *Shrek* nessa cena é confirmado como *ethos* dito na cena descrita anteriormente, na qual ele e o Burro discutem sobre o fato dele ter que salvar a princesa Fiona – resgate que deveria ser feito pelo Lorde Farquaad – em troca de seu pântano, que foi invadido por criaturas que o próprio Farquaad havia expulsado do reino.

## 5 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Pretendemos, com este capítulo, apresentar os aspectos metodológicos que serão levados em consideração para fazer a análise do nosso *corpus*, qual seja, o conto cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), dirigida por Andrew Adamson e Vicky Jenson.

Inicialmente, fazemos uma pequena caracterização do *corpus*, a fim de que entendamos em que consiste nosso material de análise.

Uma vez que o *corpus* dessa pesquisa constitui-se de um texto fílmico, achamos que é de suma importância apresentarmos alguns elementos da linguagem cinematográfica, sem os quais, provavelmente, nosso trabalho ficaria incompleto. Por este motivo, tecemos considerações acerca da linguagem do cinema, apresentando, principalmente, a discussão levantada por Christian Metz (1972) acerca da natureza deste.

Finalmente, apresentamos os procedimentos metodológicos que serão levados em consideração no momento de proceder à análise de dados.

### 5.1 CARACTERIZAÇÃO DO CORPUS

O filme *Shrek* (2001) é uma adaptação cinematográfica, produzida pela PDI/DreamWorks, do conto *Shrek!*, de William Steig ([1990] 2001) (vide anexo), que foi publicado nos Estados Unidos em 1990.

O termo *Shrek* tem origem no alemão *Schreck* e no iídiche *Shreck* e significa medo, pânico ou terror, o que faz jus ao enredo do filme, que narra a história de um jovem ogro que é expulso de casa por seus pais, os quais acreditavam que já estava na hora de seu querido filhinho deixar o local onde morava para **aterrorizar** e fazer um pouco de maldade no mundo.

Em sua trajetória, *Shrek* depara-se com uma velha bruxa a qual lhe diz que encontraria uma princesa tão ou mais feia quanto ele, com a qual viria a se casar. O ogro, então, começa a procurar a tal princesa, que vivia num castelo guardado por um cavaleiro.

*Shrek* é descrito como uma criatura aterrorizante que cospia fogo pela boca e soprava fumaça pelas orelhas. Além disso, era dotado de um poderoso veneno que o protegia de picadas de cobras, as quais quando lhe intentavam algum mal, isto é, se elas o mordessem, entravam em convulsão e morriam. O ogro também era capaz de expelir gases que faziam as flores e plantações murcharem, e de lançar um tipo de raio *laser* dos seus olhos.

O conto cinematográfico, ao seu turno, narra as aventuras que *Shrek*, um ogro nada convencional, na companhia de seu amigo, o Burro, na tentativa de recuperar seu pântano, invadido por criaturas de contos de fadas fugitivas da ditadura e da opressão de Lorde Farquaad, líder de DuLoc. A fim de ter seu lar de volta, o ogro aceita ir, no lugar do Lorde Farquaad, ao resgate da Princesa Fiona, que estava trancafiada num castelo cercado de lava e guardado por um Dragão.

Como se observa, o conto e o filme mantêm uma relação direta, uma vez que o último tem no primeiro sua fonte de inspiração. Observamos a presença de alguns personagens do conto no filme, tais como o próprio ogro *Shrek*, a Princesa, o Burro e o Dragão. No entanto, tais personagens aparecem na película caracterizados de modo distinto do conto.

O ogro, por exemplo, vive solitariamente, porque acredita que as pessoas não o entendem e logo o julgam pela sua aparência. Ele foge delas para proteger a si mesmo. Diferente do conto, *Shrek* não anda pelo mundo praticando maldades, tal como propuseram seus pais na narrativa de William Steig ([1990] 2001). Na verdade, os outros personagens da narrativa fílmica são quem pensam o ogro de tal modo, isto é, como criatura aterradora.

Embora nas duas narrativas o ogro encontre uma princesa e case-se com ela, o modo como esse encontro é protagonizado é que é diferente. No conto, o ogro recebe da Bruxa a informação de que encontrará uma princesa mais feia do que ele, com quem irá se casar. Na película, o ogro conhece a princesa em virtude da invasão do seu pântano pelas criaturas dos contos de fadas, as quais estavam fugindo do Lorde Farquaad. Este, por sua vez, não aparece no conto de Steig ([1990] 2001). No filme, ele acorda com *Shrek* a restituição do pântano ao ogro exatamente como d'antes, se o mesmo fosse resgatar a Princesa Fiona em seu lugar (conforme observamos na pequena sinopse apresentada anteriormente).

É justamente nesse momento que o Dragão aparece na narrativa cinematográfica. Ele guarda a Princesa no castelo, na tentativa de impedir que ela seja resgatada. No conto, quem protege o castelo é um cavaleiro, o qual *Shrek* destrói com uma rajada de fogo. Quanto ao Dragão, este aparece na narrativa de Steig ([1990] 2001), como uma espécie de protetor do bosque pelo qual o ogro teria que passar em sua jornada pela busca da Princesa.

Na produção da *DreamWorks* (2001), o Burro ganha maior participação, exercendo o papel de companheiro-amigo do protagonista. Ele continua tagarela como no conto, mas aparece em quase toda a narrativa fílmica, diferente do que ocorre no conto. Ele opina nas decisões que o ogro tem de tomar, conversa com ele e comporta-se como um verdadeiro amigo de *Shrek*.

Essa mudança é possível porque, conforme ressalta Rosa (2007, p. 297),

do ponto de vista estilístico, uma transposição cinematográfica pode ser definida como exitosa ou alcançada quando consegue manter uma relação de coerência com as escolhas do texto-fonte. Neste processo de transformação que um texto literário provoca na tradução cinematográfica há uma contínua escolha de pertinência interpretativa; isso permite transpor no(s) texto(s) de chegada novas configurações discursivas enriquecidas de detalhes que não estejam em contradição com aquelas no texto inicial.

Além disso, o autor ainda ressalta que, no caso do filme,

o diretor deve recriar um mundo que ele encontra já realizado, no qual já existem personagens e eventos, enredo, o estilo do autor e do personagem. O papel do cineasta é, portanto, recriar aquele mundo utilizando seu código expressivo, as imagens, para que ele possa chegar a uma obra original, que não seja simplesmente a divulgação da obra literária, mas seja ela mesma uma obra de arte (ROSA, 2007, p. 298).

Esses motivos nos fazem entender o porquê de na tradução cinematográfica *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) os personagens aqui citados tenham ganhado novas funções e/ou características. Outrossim, na versão fílmica, há a presença de outros personagens, os quais não existem no conto, como por exemplo, o Lorde Farquaad e todos aqueles personagens de contos de fadas, que numa relação intertextual nos remetem para tantas outras histórias maravilhosas da nossa infância, estabelecendo assim uma enorme rede de relações textuais, as quais nos levam a uma rede de sentidos moldada por um discurso que prima pelo humor e pela paródia estabelecendo uma desconstrução dessas narrativas e, em consequência, dos discursos que nelas se firmavam.

Como bem ressalta Stam (2008, p. 23), “a arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de *quais* [grifo do autor] convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* [grifo do autor] precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas”. Por esse motivo é que o filme *Shrek* constitui-se como uma obra independente, como outra obra de arte, a qual mantém uma relação de intertextualidade com o texto de William Steig ([1990] 2001), do mesmo modo que estabelece essa mesma relação com outros contos de fadas. Outrossim, temos que o filme constitui-se, assim como o conto de Steig ([1990] 2001), como uma transgressão dos contos de fadas tradicionais, uma vez que as obras narram a história de um ogro, o que não ocorre nos contos da esfera tradicional que, em geral, narram as peripécias de um príncipe-herói que resgata uma princesa.

## 5.2 A LINGUAGEM DO CINEMA

Nesta seção não propomos fazer um estudo das teorias do cinema, o que seria material para uma outra dissertação, mas objetivamos tratar da semiologia do cinema, a partir da qual poderemos melhor dissertar a propósito da linguagem cinematográfica. Mas, o que é cinema?

A querela acerca da linguagem cinematográfica remonta-nos aos trabalhos desenvolvidos, especialmente, por Christian Metz (1972). De acordo com Stam (2003, p. 128),

o cerne do projeto filmolinguístico consistia em definir o estatuto do cinema como linguagem. A filmolinguística, cujas origens Metz atribuiu à convergência entre linguística e cinefilia, explorou questões como: O cinema é uma língua (*langue*) ou meramente uma linguagem artística (*langage*)? [...].

Sabemos que o estatuto de ciência dado à Linguística a partir do trabalho do linguísta genebrino Ferdinand Saussure (1857-1913) legou a esta o cargo de ciência-mor no campo das ciências humanas. A partir das ideias de Saussure, estudiosos de outras áreas, tomando a Linguística como ciência piloto, plasmaram, por exemplo, o conceito de sistema (estrutura) desenvolvido por Saussure e posteriormente pelos linguistas ditos estruturalistas.

Observamos que com os estudos cinematográficos não foi muito diferente, uma vez que com Metz (1972), por exemplo, temos a discussão acerca do estatuto do cinema: língua ou linguagem?, como vimos acima.

Dessa forma, na década de 1970, tem-se o surgimento de uma nova categoria de análise de filmes, baseada nos estudos da linguagem desenvolvidos no âmbito da Linguística e do estruturalismo, por esse motivo, chamada de análise textual do filme. “A noção de texto – etimologicamente “tecido” ou “tessitura” – conceitua o cinema não como uma imitação da realidade, mas como um artefato, um construto” (STAM, 2003, p. 209).

É importante ressaltarmos que o conceito de texto, desde o surgimento da Linguística e mais especificadamente da Linguística de Texto (LT), tem tido várias modificações, as quais recebem contribuições não apenas da LT, mas também da Análise de Discurso, da Linguística Aplicada e da Semiótica.

No que concerne à Análise de Discurso, o texto é visto como o *locus* no qual se materializa um determinado discurso e compreende, portanto, não apenas a sua modalidade verbal, mas também a não verbal e a verbo-visual. Atualmente, há teóricos como Suzy Lagazzy (2010) que, a fim de evitarem o impasse que a utilização do termo texto pode

levantar – tendo em vista que continua, ainda, recorrente, dentro dos estudos linguístico-discursivos, a utilização desse termo para referir-se apenas a sua modalidade verbal – preferem utilizar em seus trabalhos o termo “materialidade significante”, com o qual dificilmente haverá confusão em relação a sua constituição: se verbal, não verbal ou verbo-visual. De acordo com a analista de discurso,

com a formulação ‘materialidade significante’ [...] quero reiterar, ao mesmo tempo, a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. A partir da definição de discurso como “a relação entre a língua e a história”, proposta por Orlandi (1996), busquei a possibilidade de ampliar seu escopo analítico. Pude, assim, concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula (LAGAZZI, 2010, p. 173).

Assim, ao lidarmos com um *corpus* cinematográfico, entendemo-lo não apenas a partir de sua face verbal, mas o compreendemos dentro de suas especificidades, aproximamo-nos, dessa forma, da noção de materialidade significante proposta por Lagazzi (2010).

De acordo com França (2002), a partir da análise textual de filmes, observamos duas possibilidades de trabalho:

- (a) na primeira, ao analista interessa observar a organização do código cinematográfico, por exemplo, o uso do plano *travelling* ou do plano americano em diversos filmes. Para se fazer um estudo cinematográfico utilizando essa abordagem, é necessário, privilegiar, obviamente, os momentos em que há a utilização de determinado código cinematográfico, o qual será objeto de análise. Dessa forma, outros elementos do filme não são levados tomados como parte do estudo;
- (b) nesta segunda análise, o texto fílmico não é mais fragmentado, como na primeira, por isso o estudo cinematográfico nessa perspectiva deve considerar todos os elementos do filme funcionando conjuntamente. Assim, nessa abordagem, é preciso levar em consideração, no momento da análise, todos os elementos que significam na película.

### 5.3 A DECUPAGEM

O termo decupagem é uma tradução do francês *décopage*, e no campo do cinematográfico e do audiovisual designa “[...] a estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências, tal como o espectador atento pode perceber” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 71). Essas sequências, unidades menores que constituem o filme, são “[...] marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa” (XAVIER, 2005, p. 27).

#### 5.3.1 Os planos

Os planos cinematográficos são unidades menores constituintes das cenas, que por sua vez, juntas, compõem um filme. Consoante Xavier (2005, p.27), “o plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem”.

Outrossim, os planos podem ser entendidos como “[...] forma de descrever a posição da câmera em relação ao foco da cena, não apenas de personagens mas de objetos e tudo que é necessário enquadrar para se contar uma história através do filme” (TEIXEIRA, 2006, p.1).

De acordo com Martin (2005, p.46), “a grandeza do plano (e por consequência o seu nome e lugar na nomenclatura técnica) é determinada pela distância entre a câmera e o assunto e pela distância focal da objectiva utilizada”. Assim, a escolha do plano está diretamente ligada à narração. Ela é, nas palavras do autor, “[...] condicionada pela necessária clareza de narração [...]” (MARTIN, 2005, p. 47), o que nos leva ao fato de que é preciso que haja uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo tanto material quanto dramático. Isto é, por um lado, o plano será mais aproximado quando houver menos coisas a serem mostradas; por outro, ele será maior, quanto maior for a sua contribuição dramática ou ideológica (MARTIN, 2005).

Os planos podem ser pensados a partir de quatro perspectivas diferentes, quais sejam: **(a) quanto ao enquadramento:** plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, close-up, *big close-up*, e plano detalhe; **(b) quanto à duração:** plano relâmpago, plano sequência; **(c) quanto ao ângulo:** *plongée* e *contra-plongée*; e **(d) quanto ao movimento:** panorâmica, *travelling*, *zoom in* e *zoom out*.

### 5.3.1.1 Quanto ao enquadramento

O enquadramento diz respeito ao modo pelo qual uma determinada parte do cenário é selecionada para aparecer na tela. De acordo com Martin (2005, p. 44), os enquadramentos “constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmara [câmera] no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística”.

Nessa perspectiva, o enquadramento concerne, enfim, “a composição do conteúdo da imagem, quer dizer, da maneira como o realizador planifica e, eventualmente, organiza o fragmento da realidade que apresenta à objectiva e que se reencontrará de forma idêntica na tela” (MARTIN, 2005, p. 44).

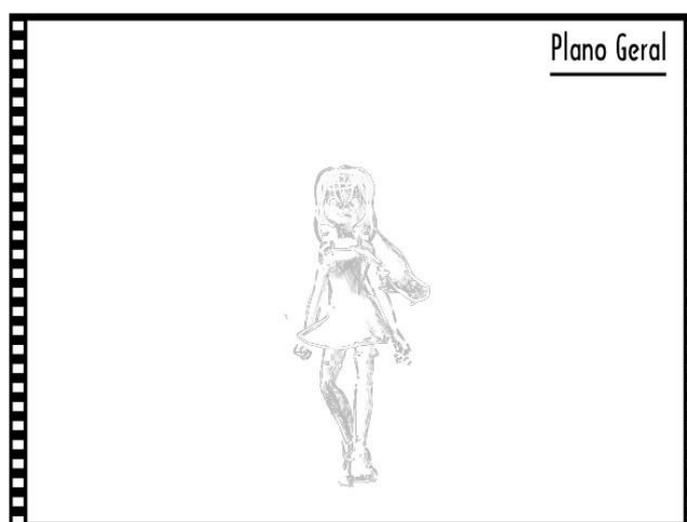


Figura 12: Plano Geral<sup>20</sup>

O **plano geral** costuma ser utilizado para descrever o local em que se passa a cena. Assim, a câmera deve ocupar uma posição que possibilite mostrar todo o espaço da ação.

O **plano de conjunto** é utilizado para mostrar o conjunto de uma cena formada pelos personagens e o cenário. A distinção entre este plano e o plano geral é arbitrária e pode ser vista no fato de o plano geral abranger um campo maior de visão.

<sup>20</sup> Fonte: <<http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011.

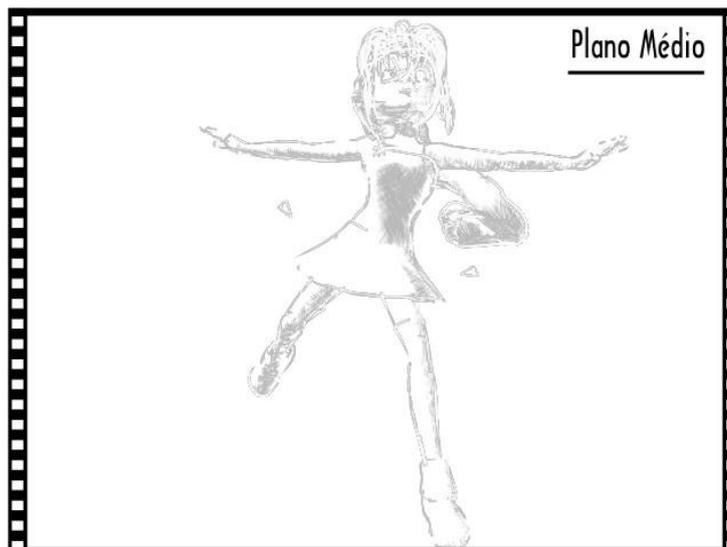


Figura 13: Plano Médio<sup>21</sup>

O **plano médio** corresponde aquele em que o personagem é enquadrado da cintura para cima, mas também pode ser utilizado com um enquadramento na altura do personagem. Como na utilização desse plano a maior parte do fundo é eliminada, há um maior destaque para a personagem que se torna o centro das atenções.

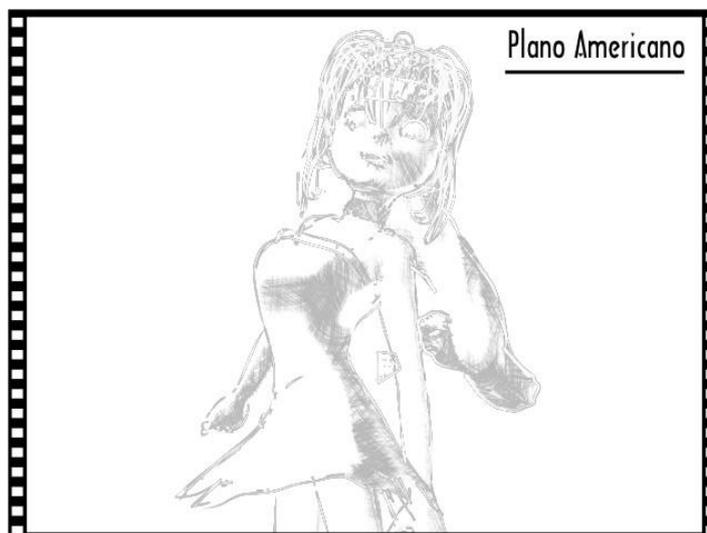


Figura 14: Plano Americano<sup>22</sup>

Quando há um enquadramento do personagem da altura do joelho para cima, temos um **plano americano**, utilizado muitas vezes quando se quer mostrar o diálogo entre dois personagens sem dar destaque para nenhum dos dois.

<sup>21</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011

<sup>22</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011

Em cenas em que se quer destacar a expressão facial do personagem utiliza-se o **close-up** (também conhecido como primeiro plano). Esse tipo de enquadramento é utilizado em cenas emotivas como a cena de beijo, de choro etc.



Figura 15: *Close up*<sup>23</sup>

O **big close-up** é uma variante do close-up utilizado para dar destaque aos olhos do personagem, porque a cena exige maior expressividade e dramaticidade, como em cenas em que se que expressar o medo de um personagem, ou mesmo sua fúria.



Figura 16: *Big close*<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011

<sup>24</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011

Como o próprio nome já diz, o **plano detalhe** é utilizado quando se quer detalhar uma parte qualquer do personagem (como a mão, a boca) ou da cena, como objeto.



Figura 17: Plano detalhe<sup>25</sup>

#### 5.3.1.2 Quanto à duração

O **plano relâmpago**, como o próprio nome já demonstra, é caracterizado por ser um plano muito rápido, tanto que às vezes pode corresponder a um piscar de olhos. Observamos esse tipo de plano em filmes de suspense ou de terror, em que se pretende mostrar que tem algo na cena, sem que o telespectador possa identificá-lo. A rapidez do plano faz com que apenas vejamos um vulto e, assim, o clima de suspense e terror é instaurado.

Ao contrário do plano anterior, o **plano sequência** é o nome que se dá àquele que é “[...] bastante longo e articulado para representar o equivalente a uma sequência” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 231).

#### 5.3.1.3 Quanto ao ângulo

**Plongé** é o plano segundo o qual o personagem é mostrado de uma perspectiva aérea, mais precisamente do alto. Como o plano geral, pode ser usado para mostrar a ação que

<sup>25</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>>. Acesso em: 25 set. 2011

acontece ao redor do personagem. No entanto, também pode ser usado em situações psicológicas nas quais o personagem tende a ser diminuído, a fim de tornar-se impotente.



Figura 18: *Plongée*<sup>26</sup>

Por outro lado **contra plongée**, plano em que o personagem é filmado de baixo para cima, costuma causar impressão inversa a do plongée. A utilização do plano contra plongée torna o personagem grandioso, opulento, dando-lhe a impressão de exaltação, de superioridade ou de triunfo, uma vez que o engrandece.

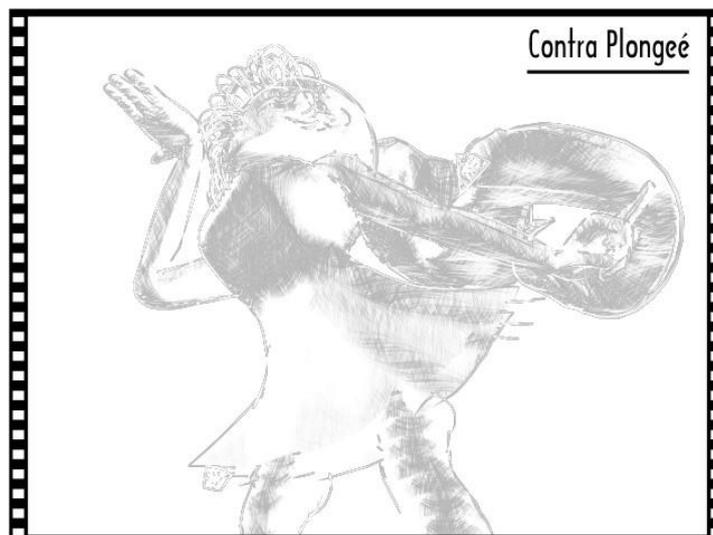


Figura 19: *Contra plongée*<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011.

#### 5.3.1.4 Quanto ao movimento

Ao tratar do movimento de câmera, Martin (2005, p. 55) apresenta sete funções diferentes que podem ser desempenhadas pelos movimentos da câmera: (a) acompanhamento de uma personagem ou de um objeto em movimento, (b) criação da ilusão de movimento de um objeto estático, (c) descrição de um espaço ou de uma ação possuindo um conteúdo material ou dramático único e unívoco, (d) definição de relações espaciais entre dois elementos da ação, (e) acentuação dramática de uma personagem ou de um objeto destinados a representar uma função importante no desenrolar da ação, (f) expressão subjetiva do ponto de vista de uma personagem em movimento, (g) expressão da tensão mental de uma personagem.

O autor acentua, ainda que (a), (b) e (c) são funções puramente descritivas, enquanto que (d), (e), (f) e (g) são funções que possuem valor dramático (MARTIN, 2005, p. 56). Outrossim, é possível que o movimento da câmera adquira uma função rítmica, que dá dinamicidade a cena.

Chamamos de **panorâmica** o movimento de câmera segundo o qual o ângulo de visualização passa a ser o do personagem, que realiza um movimento de rotação, isto é, um movimento circulatorio ao redor de si mesmo, permitindo, assim, a visualização do ambiente ao seu redor.

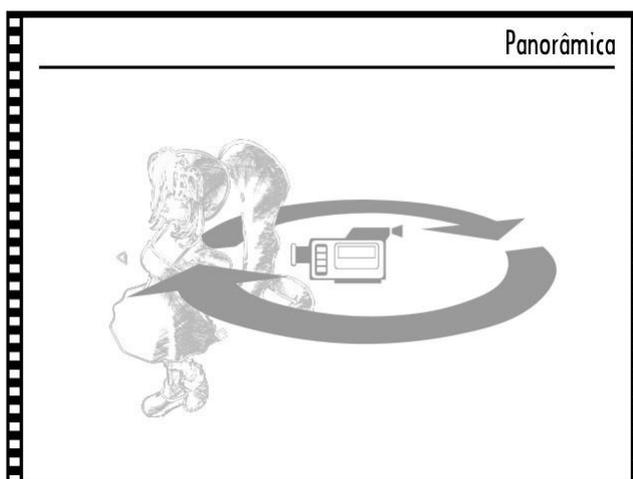


Figura 20: Panorâmica<sup>28</sup>

<sup>27</sup>Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011

<sup>28</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011

Diferentemente do movimento de câmera anterior, o **travelling** é realizado ao redor do personagem ou objeto da cena. Nesse movimento de translação o personagem permanece imóvel, possibilitando, assim, que a câmera mostre-nos, por exemplo, a ação que ele desenvolve numa determinada situação problema.

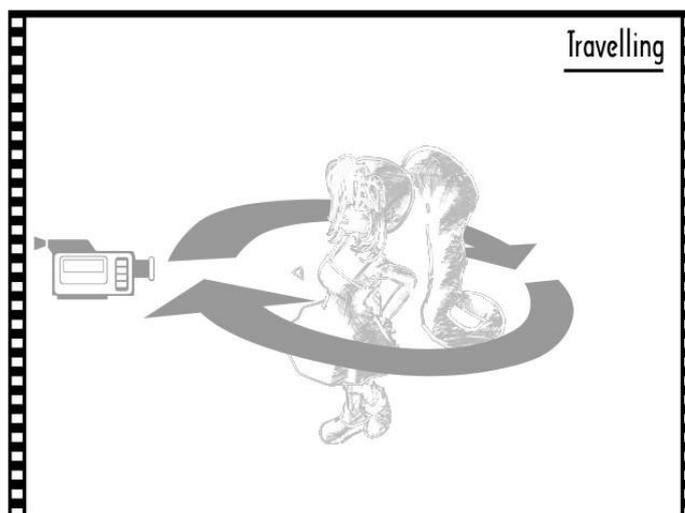


Figura 21: *Travelling*<sup>29</sup>

É possível também criar um movimento de aproximação, **zoom in**, caracterizado por apresentar um sequência de planos em que se parte do mais abrangente e distante, como o plano americano para um mais detalhado e próximo, como o close-up.

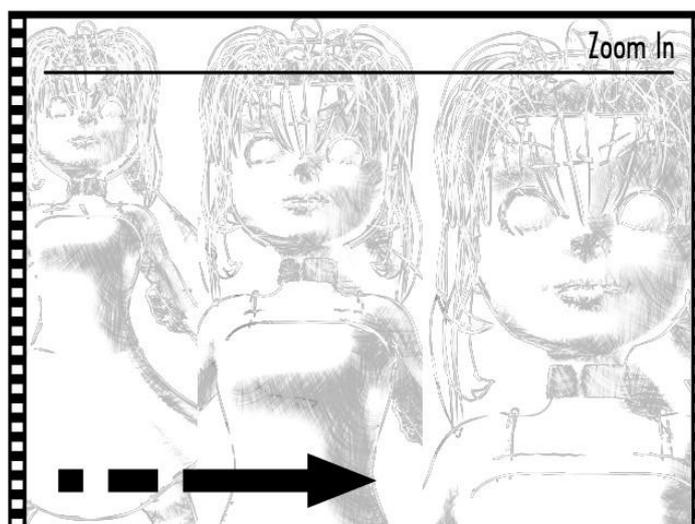


Figura 22: *Zoom in*<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos> > . Acesso em: 25 set. 2011

Por outro lado, a criação de um movimento de afastamento, **zoom out**, pode ser vista no movimento de câmera contrário ao anterior, em que se parte de um plano mais fechado para um mais aberto

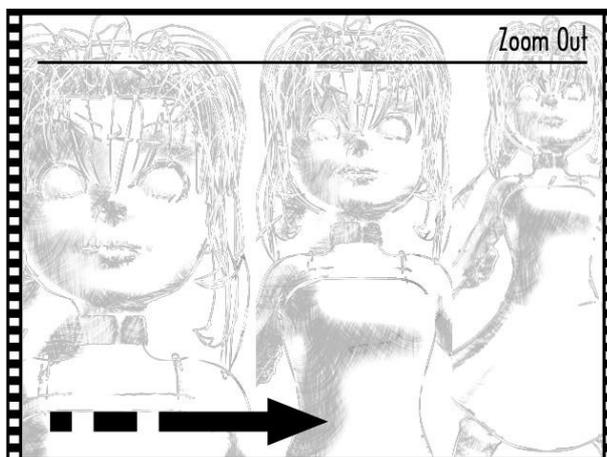
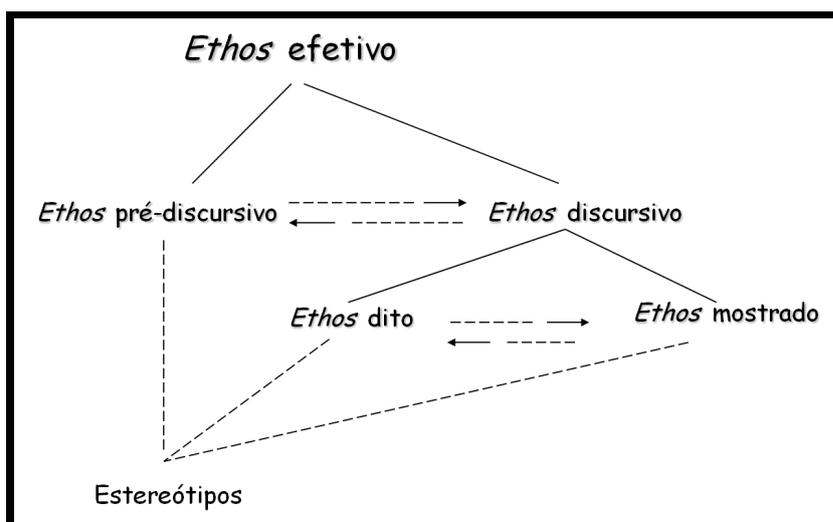


Figura 23: Zoom out<sup>31</sup>

#### 5.4 TÉCNICA DE ANÁLISE

A fim de que pudéssemos compreender o modo como o *ethos* discursivo foi constituído em nosso *corpus*, utilizamos o esquema sobre o *ethos* proposto por Maingueneau (2006a), o qual reproduzimos, novamente, abaixo:



Esquema 1: O *ethos* discursivo para Maingueneau

<sup>30</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011

<sup>31</sup> Fonte: < <http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> . Acesso em: 25 set. 2011

Para que possamos analisar o *corpus* selecionado para esta pesquisa, destacamos, a seguir, os objetivos da mesma:

- (a) analisar como o *ethos* dos personagens-monstros da narrativa cinematográfica *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) é constituído, levando em consideração seus modos de circulação no interdiscurso;
- (b) compreender os fatores que ocasionam a constituição do *ethos* no contos de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001);
- (c) analisar o modo como as representações *ethóticas* contribuem para a formação de estereótipos sobre beleza, maldade, bondade, masculinidade, feminilidade, no universo infantil;
- (d) analisar os efeitos de sentidos gerado pela configuração cenográficas do conto de fadas cinematográfico que constitui o *corpus* desta pesquisa.

Assim, procedemos a análise dos dados, utilizando o Esquema 1, a fim de observarmos a maneira pela qual o *ethos* discursivo se constitui, levando, ainda em consideração, conforme podemos observar no esquema, os seguintes aspectos:

- (a) os estereótipos que circulam socialmente, os quais servem de norte para a construção da imagem discursiva;
- (b) o modo como se constitui o *ethos* dito e o *ethos* mostrado;
- (c) a relação que se pode estabelecer entre o *ethos* dito e o *ethos* mostrado;
- (d) a relação que se pode estabelecer entre o *ethos* pré-discursivo e o discursivo.

Ainda, para que os objetivos da pesquisa fossem seguidos, foi preciso que estabelecêssemos alguns parâmetros que deveriam ser seguidos, dentre os quais listamos a seguir:

- (a) seleção das cenas mais significativas para a observação do *ethos*, isto é, aquelas em que há a representação do monstro;
- (b) utilização dos enunciados que foram apresentados pela tradução da legenda como parâmetro de análise da linguagem verbal, ao invés da tradução (adaptação) da dublagem;

- (c) compreensão do texto fílmico em suas especificidades, isto é, não apenas como materialidade verbal, mas também e, sobretudo, como materialidade verbo-visual;
- (d) identificação de relações intertextuais entre o filme e outros contos de fadas;
- (e) identificação de estereótipos que guiam a constituição do *ethos* do monstro;
- (f) identificação da configuração cenográfica que contribui para a formação do *ethos* discursivo do monstro-herói e da princesa-ogro no filme.

Dessa maneira, a partir da definição do problema – qual seja: Como se constitui o *ethos* discursivo do monstro no filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001)? – e da delimitação do *corpus*, através da seleção das cenas a serem analisadas, passamos a analisar os dados, guiados, inicialmente, pelas seguintes hipóteses:

- (a) o filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) constitui-se como um conto de fadas cinematográfico;
- (b) no conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), o *ethos* discursivo do monstro está ligado a formações discursivas diferentes daquelas que se materializam nos contos de fadas tradicionais;
- (c) as condições de produção do discurso interferem decisivamente na constituição do *ethos* discursivo do monstro, do herói e da princesa;
- (d) as representações *ethóticas* no conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) nos conduzem a concepções novas de valores antigos, tais como beleza, bondade e maldade, bem como a imagens ressignificadas de personagens representativos do universo infantil, tais como monstros, heróis, vilões, príncipes e princesas.

Dessa maneira, iniciaremos, no próximo capítulo, a análise dos dados, a fim de que possamos atingir os objetivos e testar as hipóteses ora propostos.

## 6. ETHOS E DISCURSO SOBRE A ALTERIDADE EM SHREK

Neste capítulo, procederemos a análise de dados, a fim de demonstrar o modo como o *ethos* do ogro é enunciado em *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) e, a partir daí, estabelecer relações intertextuais e interdiscursivas.

Uma vez que o *ethos* discursivo, para além da persuasão, como nos informa Maingueneau (2006a), demonstra a adesão de sujeitos a determinados posicionamentos discursivos e que está associado a uma dada formação discursiva, com esta análise poderemos observar o discurso sobre a alteridade que se materializa no texto fílmico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001).

Inicialmente, teceremos considerações sobre a monstruosidade e sobre a natureza do ogro, seguindo, posteriormente, com uma proposta de cenografia para o conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) e com a análise propriamente dita, quando elucidaremos as condições de produção que possibilitaram o surgimento tanto dessa representação discursiva do ogro quanto do discurso sobre a alteridade que dela advém.

### 6.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A MONSTRUOSIDADE

Ao propor uma definição sobre o que é o monstro, Luis Nazário (1998, p. 11), em seu livro “Da natureza dos monstros”, afirma que este “[...] define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade”. Para o autor, “[...] a maior parte dos atributos da monstruosidade está em clara oposição aos atributos que definem a condição humana” (NAZÁRIO, 1998, p. 11).

Michel Foucault (2010, p. 47) por sua vez, afirma que “[...] o que define o monstro é o fato de que ele constitui em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza”.

Observa-se, assim, que, em ambos os autores, o elemento decisivo que destaca o monstro é o fato dele se opor a humanidade, seja através de suas leis e regras sociais, seja através da violação da natureza, da condição humana, quando apresenta algum tipo de deformidade, ou alguma característica física que o ponha fora das normas de aparência.

O termo monstro parece ter uma origem incerta, podendo derivar de três palavras latinas: (a) *monstrum*, que significa aquele que revela ou adverte; (b) *monstra*, que quer dizer mostrar, apresentar; ou mesmo (c) *monstrare* que significa ensinar um comportamento.

Temos então que o monstro esconde algo que “deve” ser silenciado, cuja existência pode revelar alguma coisa em que não se quer acreditar.

Nas artes em geral, o mostro é apresentado para advertir-nos sobre a existência do mal, ou daquilo que destoa de uma ordem consagrada como natural, isto é, normalmente ele é apresentado como metáfora do mal.

Para Jeha (2007, p. 19), “[...] quando falamos do mal, tendemos a criar referências metafóricas, relacionando um ser ou um acontecimento a algo que existe em um plano diferente”. O autor afirma, ainda, que “entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro)” (JEHA, 2007, p.19).

No caso das narrativas infantis, o outro como metáfora do mal foi representado pela figura do monstro, pela imagem daquilo que deveria ser silenciado, esquecido na memória e somente lembrado no agenciamento da identidade burguesa, constituindo-se, portanto, sua alteridade. O monstro foi visto, então, como o outro que deveria ser silenciado, uma vez que fugia à regra do padrão estabelecido.

Durante a história da humanidade, o outro<sup>32</sup> foi negligenciado e esquecido. As representações identitárias foram construídas pela negação dessa alteridade, que somente foi lembrada como metáfora do mal, representada através de monstruosidades que deveriam ser condenadas e exterminadas. Esse discurso enraizou-se no nosso imaginário pelo modo como foi sendo encenado e perpetuado.

O discurso que engendra essas metáforas é um discurso de poder. É um discurso que dilacera tudo o que rompe sua ordem e foge à sua normalidade. Por isso Jeha (2007, p. 20) afirma que “[...] os monstros desempenham reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais. Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro dela e proteger-se contra os inimigos fora dela”. Isso significa dizer que os monstros representam o limite entre o eu e o outro, ou ainda, entre o eu coletivo – isto é, uma comunidade, grupo social – e esse outro.

Ainda segundo esse autor, “as fronteiras existem para manter medida e ordem; qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retornemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo. O monstro é um estratégia para rotular tudo que infringe esses limites culturais” (JEHA, 2007, p. 20). Contudo, não sabemos, *a priori*, como pensar essa medida e ordem regidas por fronteiras que são móveis e estão em constante

---

<sup>32</sup>outro (com letra minúscula) refere a alteridade, “[...] designa o exterior, o social constitutivo do sujeito[...]” (FERNANDES, 2008, p.31).

mudança. Isto é, não sabemos pensar esses elementos numa sociedade pós-moderna, na qual os valores tradicionais são questionados, na qual a noção de fronteira é abalada pelo advento da Internet e os limites são, do mesmo modo, transfigurados. Por conta dessa mudança, precisamos, também, pensar o local do monstro, do outro.

As narrativas infantis apresentam para o universo mirim os modelos e os valores que devem ser seguidos, os quais são construídos socialmente para atender as necessidades historicamente localizadas. Tais valores, bem como suas estratégias de representação, são passíveis de mudanças, pois seguem a mesma ordem. Portanto, as narrativas infantis, que compõem parte estrutural do processo de edificação do imaginário de uma sociedade, propõem-se a acompanhar os valores que regem a mesma. Ou seja, o conto de fadas enquanto texto que materializa um discurso relaciona-se diretamente com as suas condições de produção, carregando, por esse motivo, as marcas de seu tempo.

Se os contos de fadas forem tomados como representação simbólica do mundo real adulto, perceberemos que há uma necessidade de adequação dos mesmos a essa realidade, que, há muito, vem modificando-se, questionando valores e condutas comuns ao mundo “medieval”, de onde veio a maioria dessas narrativas. Desse modo, observamos a ratificação de um movimento de desconstrução, o qual encena justamente a relação que se estabelece entre o discurso que se materializa no texto, no nosso caso, o filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) e suas condições de produção.

Por este motivo, acreditamos que é de fundamental importância que este gênero discursivo seja (re)visitado, a fim de que possamos ajustá-lo às atuais necessidades de nossa sociedade, isto é, a fim de que possamos pensá-lo dentro dessas novas necessidades. Necessitamos, então, que os modelos apresentados nesses contos de fadas aproximem-se mais da nossa realidade.

Pensar as novas diretrizes para a constituição dos contos de fadas na pós-modernidade requer a mobilização da representação da alteridade, é pensar a celebração do outro, é dar lugar para que essa alteridade seja encenada, visto que o outro nos constitui assim como constitui o nosso discurso. Nesse sentido, observamos que a animação infantil *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) dá um grande salto, principalmente quando comparada aos contos de fadas tradicionais.

É importante ressaltarmos que o conceito de pós-moderno é, costumeiramente, posto em evidência por alavancar discussões as quais, em sua grande maioria, questionam o “significado do termo”, ou mesmo o que ele designa. Outrossim, o vocábulo pós-moderno é, com frequência confundido com pós-modernidade. Tal afirmação pode ser confirmada a partir

da observação de Pucci Jr (2006), para quem pós-moderno e pós-modernidade não são conceitos sinônimos. Enquanto o primeiro diz respeito a um campo cultural, o segundo concerne a um período da História. Podemos dizer, contudo, que o que se produz na pós-modernidade, caracteriza-se, em sua grande maioria, por ser pós-moderno.

Dentre os elementos que caracterizam a sociedade pós-moderna podemos citar a liberdade, a efemeridade das coisas, a negação de verdades universais, dedicação a grupos minoritários, princípio diluidor, que é caracterizado pela tendência a desconstrução de princípios, regras, valores, práticas, realidades.

No que concerne ao cinema pós-moderno, Jacques Aumont e Michel Marie (2006, p. 239), em seu Dicionário técnico e crítico de cinema afirmam que ele “[...] se caracteriza pelo gosto da citação, da intertextualidade em geral, pela criação de personagens complexas ou de narrativas sem personagens, pela ligação do cinema com o espectador etc.”

Observamos, assim, que a condição pós-moderna constitui-se um elemento fundamental dentro das condições de produção da película *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), uma vez que esta apresenta elementos pós-modernistas, tais como os citados anteriormente.

### 6.1.1 Da natureza dos ogros

O termo ogro tem origem no termo latino *Orcus* que significa “deus da morte” e “inferno”. De acordo com Bouloumié (2005, p. 754), “esta etimologia é apoiada pelo italiano *orco* = “papão, e pelo espanhol arcaico *huervo* = “inferno, diabo”[...]”.

O ogro está ligado, de muitas formas, ao que parece ser uma referência “metafórica” e folclórica ao diabo. Bouloumié (2005) aponta-nos para o fato de em uma das versões de *Lancelot* haver uma alusão ao pertencimento do reino de Logre aos ogros. Neste reino, o personagem encontra muitos homens presos, que, portanto, não podiam voltar a suas terras. *Lancelot*, assim como o fez Orfeu, desceu ao inferno para libertar sua amada. Dessa maneira, o Reino dos Ogros seria alusão ao inferno de onde ninguém volta.

Conforme mostra-nos Bouloumié (2005), o ogro na literatura desdobra-se em quatro avatares, a saber: o diabo, a feiticeira, o lobo e monstro.

A propósito do desdobramento do ogro em diabo, observamos, além da própria etimologia do termo ogro e do episódio de *Lancelot* descrito acima, a semelhança entre o diabo do conto “O diabo e os três fios de cabelo”, dos irmãos Grimm, e o ogro do conto “O Pequeno Polegar”, de Charles Perrault.

No conto de Perrault, a mulher do ogro tenta esconder-lhe o Pequeno Polegar e seus irmãos. Ao chegar em casa, o ogro logo perguntou pelo jantar e notou um cheiro de carne fresca: “‘Sinto cheiro de carne fresca, eu repito’, replicou o ogro, olhando de esguelha para a mulher. ‘E há alguma coisa aqui que não estou entendendo’” (PERRAULT, 2004, p. 263).

O conto dos irmãos Grimm narra a história de um garoto pobre que havia nascido empelicado e, portanto, fora destinado a ser feliz e ter sorte na vida. Ao menino havia sido predito que quando completasse quatorze anos haveria de se casar com a filha do rei. Este, sabendo da predição tentou fazer, de várias formas, fazer com que ela não fosse cumprida, não tendo, contudo, êxito em suas tentativas. Estando, pois, o garoto empelicado casado com sua filha, o rei ordenou que para que a união pudesse continuar o genro deveria fazer uma viagem ao inferno e trazer-lhe três fios de cabelo de ouro do Diabo. O garoto, então, sabendo que era empelicado, não se sentiu amedrontado e partiu em busca do que lhe fora requisitado. Chegando ao inferno, encontrou apenas a avó do demônio, que lhe advertiu sobre o que poderia acontecer se seu neto voltasse e o encontrasse lá no inferno. A velha, no entanto, compadeceu-se do garoto e decidiu ajudá-lo. Transformou-o em uma formiga, para, assim, impedir que o diabo o encontrasse e concedeu ao jovem os três fios de cabelos de ouro. Igualmente ao ogro do conto “O Pequeno Polegar”, o diabo ao chegar em casa logo percebeu o cheiro diferente no ar: “Aqui me cheira a carne humana! – exclamou” (GRIMM, 2008, p. 495). Como diria Bouloumié (2005, p. 755), “[...] “o diabo de cabelo de ouro” mostra claramente a homologia entre o ogro e o diabo [...]”.

O segundo avatar do ogro é a bruxa. No conto João e Maria a feiticeira da casinha feita de pão e bolo é uma ogra: “as bruxas têm olhos vermelhos e não conseguem enxergar muito longe, mas, como os animais, têm um olfato muito apurado e sempre sabem quando há um ser humano por perto [...]” (GRIMM, 2004, p. 59). Assim, igualmente ao ogro de “O Pequeno Polegar” e ao diabo de “O diabo e os três fios de cabelos”, a velha feiticeira do conto de “João e Maria” tem o olfato apurado como o de uma fera predadora que está sempre à espreita, à espera de uma presa fácil, como as crianças do conto.

A propósito do desdobramento do ogro na figura do lobo, observemos o conto “Chapeuzinho Vermelho”, na versão dos irmãos Grimm (2008), tão conhecida no Ocidente, por receber várias adaptações tanto na literatura, quanto no cinema. O lobo é uma criatura carnívora, cujos dentes são grandes e afiados e que, assim como o ogro, tem sua imagem “[...] liga à floresta, à solidão, à fome” (BOULOUMIÉ, 2005, p. 755). Além, disso, do mesmo modo que o ogro, o lobo está relacionado ao mal: “Anubis, deus egípcio psicopompo, tem a forma de um cão selvagem” (BOULOUMIÉ, 2005, p. 755). Na mitologia egípcia, Anubis está

associado a morte e ao submundo dos mortos, sendo possível identificar como uma de suas funções a seguinte: guiar os mortos em seu caminho neste submundo.

O último avatar do ogro é o monstro, o qual, na maioria das narrativas, é representado através da figura de um ser, assim como o ogro, carnívoro, ligado à esfera maligna. De acordo com Bouloumié (2005, p. 756), por exemplo, “no romance contemporâneo *Rei dos elfos*, o ogro Tiffauges também é chamado “Béhémot”, nome tirado de um monstro aquático do Antigo Testamento”.

## 6.2 UMA CENOGRAFIA PARA *SHREK*

De acordo com Maingueneau (2006a, 2006b), o gênero de discurso deve ser analisado a partir da relação que ele estabelece com sua cena de enunciação, a qual pode ser pensada através de três outras cenas: a genérica, a englobante e a cenografia. Propomos, assim, uma análise do filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) a partir dessa perspectiva adotada pelo teórico francês.

Sabemos que os gêneros cinematográficos originam-se, em sua maioria, a partir dos gêneros literários. No caso do nosso material de análise, o texto de origem é um conto de fadas, por vários motivos que exporemos a seguir. Acreditamos, no entanto, que, ao ser realizado na esfera cinematográfica, o conto de fadas *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) foi inscrito numa cenografia de animação.

Sobre o gênero cinematográfico animação, Nogueira (2010, p. 59) afirma que o mesmo “[...] consiste numa sequência de imagens que, devido à denominada persistência da imagem na retina – fenômeno cuja teoria explicativa é apresentada por Peter Mark Rotget em 1825 –, cria a ilusão de movimento”. O autor afirma que o que distingue o cinema de animação do cinema convencional, isto é, do cinema *live-action*, é o fato de na animação as imagens serem realizadas fotograma por fotograma e não de modo contínuo como no cinema convencional.

Para além desta definição, sobretudo técnica, devemos observar que na animação, conforme a própria etimologia da palavra nos indica, há atribuição de ânimo e vitalidade a seres que não os têm. É justamente por esta razão que muitas pessoas são levadas a afastar este gênero cinematográfico da noção mais geral de realidade (NOGUEIRA, 2005). Essa característica da animação pode ser tomada como primeiro elemento favorável para que o conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) a adotasse como cenografia.

De acordo com Nogueira (2010, p. 59)

A animação prestar-se-ia [...] a conviver pacificamente com uma certa impressão de irrealidade – ao contrário do cinema convencional, onde a impressão de realidade tende a ser fundamental – e a suspender, manipular, subverter ou desafiar as leis e convenções do mundo como o conhecemos: as leis da física, as normas culturais, as premissas éticas, etc.

Aqui, mais uma vez, encontramos outro ponto favorável para a realização de *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) através de uma cenografia de animação, visto que o conto transgredir certos valores sociais ao passo que estabelece uma relação dialógica entre o mundo real e o mundo da fantasia, caracterizada, por exemplo, pelo fato de o próprio personagem *Shrek* apresentar-se como um elemento fora do universo feérico, o que pode ser observado em sua rejeição à realidade dos contos de fadas e em sua incredulidade em relação aos finais felizes.

Acerca desse jogo dialógico entre realidade-fantasia, podemos destacar a tecnologia utilizada para produzir o filme. A equipe técnica da *PDI/DreamWorks* aperfeiçoou o aparato tecnológico desenvolvido para a animação *FormiguinhaZ* (PDI/DreamWorks, 1998) e conseguiu criar “[...] os primeiros humanos gerados realisticamente por computador, capazes de exprimir emoções e diálogos através de um complexo sistema de animação facial”<sup>33</sup> (PDI/DreamWorks, 2001). Essa técnica é, aliás, um dos elementos, como veremos, que nos possibilitará construir um *ethos* mais humanizado para *Shrek*, uma vez que as expressões faciais, bem como suas gesticulações terão importância decisiva, por exemplo, no momento de evidenciar seus sentimentos. “Na animação, tudo pode ganhar vida e personalidade: objectos, marionetas, fantoches ou desenhos, por exemplo, revelam-se capazes de exprimir sentimentos, de manifestar vontades, de agir e de reagir. O inorgânico torna-se orgânico, o material torna-se espiritual” (NOGUEIRA, 2010, p. 60), daí o porquê de em *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) haver essa possibilidade de antroporificação, isto é, o processo pelo qual, por exemplo, os personagens monstruosos, como o ogro, o dragão e a ogra, e/ou personagens dos contos de fadas ganham características humanas.

Outrossim, a animação é um gênero de discurso que tem um grande poder de efabulação. “Na animação, aparentemente, tudo é possível, uma vez que podemos renunciar ao referente real, trabalhando exclusivamente a partir dos mecanismos da imaginação e da representação” (NOGUEIRA, 2008, p. 88).

Sobre esse poder de efabulação, de criação, Nogueira (2008, p. 88) afirma que

---

<sup>33</sup> Retirado do documentário “A técnica de *Shrek*”, que consta no DVD *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001).

Não se trata de reproduzir o mundo e a vida, mas de os criar. É como se na ficção convencional partíssemos de situações concretas e a partir delas construíssemos modelos abstractos, ao passo que na animação partimos de ideias abstractas e concretizamo-las em obras específicas.

Dessa forma, o gênero cinematográfico animação constitui-se um *locus* ideal para a realização do conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) tal qual ele nos é apresentado. Isto porque, de acordo com Maingueneau (2006a, p. 67), a cenografia “[...] não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto [...]”.

A cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente. (MAINGUENEAU, 2006a, p. 68)

Dessa maneira, consideramos que em *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) a cena genérica de contos de fadas entra em tensão com a cenografia a ponto de nos questionarmos se não estamos diante de uma subversão da cena de contos de fadas, daí falarmos em conto de fadas cinematográfico e não apenas em conto de fadas. Em *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) observamos que nos é contada uma história nos moldes dos contos de fadas tradicionais, ao mesmo tempo em que há progressiva desconstrução das condições da narrativa tradicional, observada pela mudança de funções desempenhadas pelos personagens: o ogro/monstro passa a ser o herói, o lorde/herói passa a ser o vilão etc. Há, assim, a ressignificação do valor e das funções desempenhadas pelos personagens dentro da narrativa. A possibilidade de haver essa movência nas funções já tinha sido tratada por Propp (2006) e seu resultado contribui para que possamos constituir o *ethos* discursivo dos personagens, agora ressignificados.

Finalmente, conforme afirma Maingueneau (2006b, p. 264), “para não decair em simples procedimento, a cenografia da obra deve, portanto, corresponder ao mundo que ela torna possível [...]”. Além disso, “a cenografia é igualmente a articulação entre a obra considerada um objeto autônomo e as condições de seu surgimento” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 265). Dessa maneira, podemos entender o porquê de *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) ser considerado um conto de fadas cinematográfico com cenografia de animação, visto que o universo da animação dá a possibilidade de efabulação, como já tratamos anteriormente, de que o filme necessita para estabelecer a transgressão com o universo feérico tradicional, o que permite que haja a materialização de um discurso o qual estabelece a transgressão dos valores próprios dos contos de fadas tradicionais, tais como submissão da mulher ao homem e rejeição ao diferente. Toda essa transgressão de que tratamos deve ser analisada através do

que a tornou possível, isto é, dentro das condições de produção do discurso que se materializa na obra: lembremo-nos, por exemplo, de que o *ethos* humanizado de *Shrek* e o *ethos* de princesa independente de Fiona são possíveis porque podemos falar, hodiernamente, de um discurso sobre as minorias e de um discurso feminista.

### 6.3 A ANÁLISE

Conforme ressaltamos anteriormente, o ogro e seus avatares aparecem na literatura infantil como metáfora do mal, como ser que está associado as potestades malignas. Notamos também, que o monstro pode ser entendido como aquele que é diferente, aquele que mostra algo não desejado. Nessa perspectiva, o monstro, na figura do ogro e de seus desdobramentos, representa o diferente, a alteridade.

Observaremos adiante como essa representação é transposta na obra fílmica *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), ressaltando os elementos que possibilitaram a circulação de tal representação.

O filme inicia-se apenas com o som da música “It is you (I have loved)”, de Dana Glover, tocada de modo bem delicado e suave, o que já nos faz entrar na áurea dos contos de fadas. Então, vemos, em primeiro plano, um foco de luz descendo em direção a um livro, que, logo presumimos, tratar-se de um livro de contos de fadas, o qual é aberto e, em voice-over, ouvimos *Shrek* ler a história.

Exemplo 01 (00:53 – 01:54)

“Era uma vez um linda princesa.

Mas ela recebeu um feitiço do pior tipo...

que só poderia ser quebrado com um beijo de amor.

Ela foi trancada num castelo...

e vigiada por um dragão que solta fogo pelas ventas.

Muitos cavaleiros corajosos tentaram libertá-la dessa prisão...

mas nenhum deles conseguiu.

Ela ficou esperando no quarto mais alto da mais comprida torre...

por seu verdadeiro amor e pelo beijo dele.

– Como se isso acontecesse. Quanta [som de descarga]”

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 24: Livro de contos de fadas (PDI/DreamWorks, 2001).

Aqui, observamos que o criador do filme brinca com a cena de contação de história, uma cena já validada em nossa memória. Outrossim, observamos que a narração da história é interrompida, porque o ogro não acredita no mundo perfeito dos contos de fadas, tanto que percebemos o porquê de ele estar lendo a história: ele estava no banheiro, as páginas do livro eram utilizadas como papel higiênico. O som da descarga é muito importante nesse trecho inicial, pois nos permite entender o que o ogro achava de tudo aquilo que estava lendo: “um monte de merda”. Nesse ponto da narrativa, já começamos a traçar o *ethos* do ogro, uma vez que já notamos tratar-se de uma personagem cética em relação aos finais de contos de fadas.

Na cena que segue com a música de fundo “All Star”, de Smash Mouth, temos a apresentação, nada convencional – o que dialoga com o resto do filme, uma vez que este é igualmente não convencional – dos créditos iniciais, quando vemos a descrição da rotina do personagem. O ogro faz a sua profilaxia matinal: toma banho **de lama**, escova os dentes **com lesmas**.

Dessa maneira, somos apresentados ao universo da narrativa e começamos a entender que se trata de um conto de fadas, cujo personagem central é um ogro bastante original.

No transcorrer deste trabalho, falamos acerca da transmutação do conto de fadas em conto de fadas cinematográfico. Neste ponto da pesquisa, recorreremos ao conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), a fim de observamos que características permitem-nos asseverar que esta obra constitui-se como conto de fadas, bem como de investigarmos, finalmente, os elementos que contribuem para a constituição do *ethos* dos personagens a serem analisados.

## Exemplo 02 (07:40-12:50)

A cena se inicia com plano geral e plano médio no diálogo entre Shrek e o Burro. Logo depois, há revezamento entre contra-planos (quando o Burro pede para ficar). Na cena do jantar, a câmera abre, faz um plano geral do interior da casa, sai pela janela e foca no Burro sentado do lado de fora, utilizando plano médio para isso.

Os guardas perseguem o Burro que se depara com *Shrek*. Eles dão voz de prisão para o Burro e para o ogro, que os afugenta. A descrição abaixo refere-se à conversa que se seguiu após o Burro escapar da prisão com a ajuda, ainda que indireta, de *Shrek*.

[...]

BURRO: Posso dizer uma coisa? Você foi realmente demais naquela hora. Incrível!

*SHREK*: Você está falando... comigo? [Shrek vira-se para falar com o Burro, mas não o vê, quando retorna para direção inicial assusta-se ao deparar-se com o Burro].

BURRO: Sim estava. Você foi ótimo. Aqueles guardas estavam... “se achando”, mas correram feito criancinhas assustadas. Foi legal ver aquilo.

BURRO: É bom ser livre.

*SHREK*: Por que não vai comemorar com seus próprios amigos?

BURRO: Mas eu não tenho nenhum amigo. E não vou andar por aí sozinho. Já sei! Vou ficar com você. Você é uma máquina de guerra. Assustaremos quem nos desafiar!

[com um grito, *Shrek* tenta assustar o Burro e afugentá-lo]

BURRO: Isso foi assustador! E se isso não assustar, seu hálito dará conta. Você precisa de Tic Tac. Seu hálito é um fedor!

BURRO: Queimou o pêlo do meu nariz. Igualzinho quando... comi umas frutas podres. E saíram gases fortíssimos do traseiro.

*SHREK*: Por que está me seguindo?

BURRO: Vou lhe dizer o porquê.

[Burro começa a cantar]

*Porque sou sozinho*

*Não tem ninguém aqui do meu lado*

*Meus problemas se acabaram*

*Não há ninguém para zombar de mim*

*Mas é preciso ter amigos*

*SHREK*: Pare de cantar! Entendo porque não tem amigos.

BURRO: Só um amigo de verdade seria tão honesto assim.

*SHREK*: Ouça, seu burrinho, olhe para mim. O que eu sou?

BURRO: Bem alto?

*SHREK*: Não! Sou um ogro! Sabe, “Peguem a tocha e o forçado!” Isso não incomoda você?

BURRO: Não.

*SHREK*: De verdade?

BURRO: De verdade, de verdade. Gosto de você. Qual é o seu nome?

*SHREK*: *Shrek*.

BURRO: *Shrek*? Sabe o que gosto em você, *Shrek*? Você é do tipo “Não me importo com o que pensam de mim”. Gosto disso. Respeito isso, *Shrek*.

BURRO: Olhe só isso. Quem ia querer morar num lugar desses?

*SHREK*: Isso aí é a minha casa.

BURRO: E é maravilhosa! Simplesmente linda. Que decorador! Fez muita coisa com um orçamento modesto. Gostei dessa pedra. É uma pedra bem legal.

[Placa: Fora. Cuidado]

BURRO: Não gosta muito de agito, não é?

*SHREK*: Gosto da minha privacidade.

BURRO: Eu também. Odeio gente pegando no meu pé. Você dá uns toques, mas eles não se mancam e fica aquele silêncio constrangedor. [ambos permanecem em silêncio]

BURRO: Posso focar com você?

*SHREK*: O quê?

BURRO: Posso ficar com você, por favor?

*SHREK*: [de modo irônico] Claro.

BURRO: É mesmo?

*SHREK*: Não.

BURRO: Não sabe como é ser visto como uma aberração! Talvez saiba. É por isso que temos que ficar juntos! Me deixe ficar.

*SHREK*: Tudo bem! Tudo bem! Mas só uma noite.

BURRO: obrigado!

[...]

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 25: Sequência filmica 1 (PDI/DreamWorks, 2001).

Sabemos que, conforme propôs Maingueneau (2006a, 2008b), o *ethos* discursivo está relacionado aos estereótipos, imagens cristalizadas que circulam socialmente. Por este motivo, constitui-se elemento primordial de nossa análise observar quais são os estereótipos que sustentam a constituição do *ethos* discursivo, a fim de melhor podermos relacionar o *ethos* efetivo com o discurso e com a formação discursiva a qual o sustenta.

Na cena apresentada, observamos que há uma imagem cristalizada do que é ser ogro e é essa imagem que fortalece e possibilita a constituição do *ethos* pré-discursivo de *Shrek* pelo Burro. Devemos levar em consideração que esta é a primeira vez que eles se encontram e, portanto, o Burro não conhece o ogro suficientemente bem para saber como ele é realmente, logo, a imagem que o Burro cria de *Shrek* é a de que ele, enquanto ogro, é uma máquina de guerra, isto é, que ele, conforme observamos na seção anterior, está diretamente ligado à destruição e à morte.

Ainda nessa cena, percebemos que o próprio *Shrek* pretendia fazer com que o Burro se sentisse ameaçado por ele, tentando assustá-lo através de um grito aterrador,

mas o animal não se amedronta e o ogro fica claramente irritado, demonstrando isso através de sua reação corporal: ele impulsiona os braços para baixo, tal qual fazem as criancinhas quando não obtêm êxito num propósito para qual haviam destinado uma ação.

Neste trecho, começamos a observar algo que irá se repetir em outros momentos da narrativa: trata-se do fato de *Shrek* ser solitário. Na verdade, ele é excluído, por não estar dentro dos padrões de normalidade ditados pela sociedade. Aliás, todas as criaturas dos contos de fadas são taxadas por Lorde Farquaad como anormais<sup>34</sup>. Tal percepção, a de que *Shrek* é solitário, pode ser apreendida a partir do que Maingueneau (2006a, 2008b) chamou de *ethos* mostrado, isto é, aquele que se relaciona não apenas com o que é dito, mas, sobretudo, com as ações do enunciador.

Em alguns momentos da narrativa cinematográfica, observamos que *Shrek* utiliza-se da imagem do ogro enquanto criatura mortífera para fazer com que sua privacidade seja mantida. É o que acontece nessa cena, na qual a câmera é enquadrada num ângulo, segundo qual *Shrek* é demonstrado de modo agigantado. Trata-se do plano cinematográfico contra *plongé*, que nos dá a impressão de que o personagem é grandioso, opulento, superior, mais forte, dominante. Esta imagem remete-nos ao fato de os ogros, dentro da literatura, serem, com muita frequência, associados ao gigante. Acerca disso, Bouloumié (2005) ressalta que o aspecto de gigante do ogro liga-o a divindades pagãs, fato que nos evidencia sua origem sobrenatural. Outrossim, muitas vezes são associados aos ciclopes, “gigantes antropofágicos” da mitologia grega. Dessa forma, observamos que a imagem do ogro enquanto criatura que ultrapassa os limites de qualquer humanidade é posta em diálogo com o *ethos* de *Shrek* que será constituído durante a película. O contra *plongé* é responsável pela criação do aspecto grandioso do ogro, mas a expressão facial e gestual do mesmo são responsáveis, juntamente com suas ações, por humanizá-lo.

*Shrek* não entende por que o Burro estava acompanhando-o e a resposta é dada através de uma canção: “*Porque sou sozinho/ Não tem ninguém aqui do meu lado/ Meus problemas se acabaram/ Não há ninguém para zombar de mim/ Mas é preciso ter amigos*” (PDI/DreamWorks, 2001). Ainda nessa cena, observamos que *Shrek* não

---

<sup>34</sup> Lembremo-nos de que o anormal, o monstro, conforme ressalta Foucault (2010), é constituído pelo fato de tanto sua existência quanto sua forma serem não apenas uma violação das leis de uma sociedade mas também das leis da natureza. Outrossim, o autor afirma que o monstro é a exceção, aquilo que foge ao que é dito normal. No caso do filme, são monstros e anormais todas as criaturas de contos de fadas que, conforme Lorde Farquaad, sujam o seu mundo perfeito.

esperava que o Burro não se incomodasse com o fato dele ser um ogro. Isto é comprovado pela feição feita pelo personagem ao saber que o Burro não se importava: ele suspende uma das sobrelhas, fazendo com que entendamos que ele não imaginava tal resposta dada pelo Burro, o que é confirmado pela frase que acompanha sua expressão: “De verdade?” (PDI/ DreamWorks, 2001). O próprio *Shrek*, acostumado com a reação que as pessoas tinham quando o viam, isto é, acostumado com o *ethos* pré-discursivo que as pessoas faziam dele, começa a criar um *ethos* pré-discursivo do Burro, segundo o qual o animal, a semelhança de todas as outras “pessoas” com quem ele já havia tido contato, criaria uma imagem negativa dele, isto é, o julgaria antes mesmo de conhecê-lo. Dessa forma ele cria um *ethos* pré-discursivo do Burro como um ser preconceituoso, sendo que ele mesmo, naquele momento, é quem estava sendo preconceituoso.

Ninguém quer ser uma aberração, isto é, ninguém quer ser estigmatizado, tratado como “diferente”, como anormal. Isso fica claro na fala do Burro para *Shrek*, quando tenta fazer com que o ogro deixe-o ficar morando com ele: “Não sabe como é ser visto como uma aberração! Talvez saiba. É por isso que temos que ficar juntos. Me deixe ficar” (PDI/DreamWorks, 2001). Observamos que DuLoc, a semelhança das sociedades mais tradicionais importa-se em demasia com as aparências. Lembremos que o Burro estava fugindo da prisão, a qual foram condicionadas todas as criaturas de contos de fadas, que deixavam o mundo de Farquaad “imperfeito”. O Burro, assim como *Shrek*, torna-se um excluído, necessitando, pois, de uma companhia, de um amigo que o entendesse com todas suas diferenças e peculiaridades. Para isso, nada melhor do que ser amigo de um ogro, uma criatura que, por ser também excluída, compreenderia o que o Burro estava sofrendo. Veremos que a amizade entre os dois será de fundamental importância para que o ogro vença a barreira que lhe foi posta pelas pessoas, a qual o impede de relacionar-se com o mundo em sua volta.

#### Exemplo 03 (33:51 - 35:17)

BURRO: Onde está a coisa que põe fogo nos homens?

SHREK: Lá dentro, nos esperando para salvá-la.

BURRO: Estava falando do dragão, Shrek.

[Dentro do castelo, à procura de Fiona.]

BURRO: Está com medo?

SHREK: Não.

BURRO: Mas... [interrompido por Shrek que faz sinal de silêncio.]

BURRO: Ótimo. Nem eu. [se assusta e corre atrás de Shrek] Não há nada errado em ficar com medo. É uma resposta a uma situação desconhecida. Se um dragão cospe fogo e come cavaleiros, não significa que você é covarde se estiver um pouco apavorado. Sei que não sou covarde. [Burro se esbarra numa armadura vazia, o que indica que a pessoa que a usava foi morta, e se assusta novamente].

SHREK: Burro, duas coisas, está bem? Boca fechada. Veja se acha alguma escada. Não estamos procurando a princesa? Ela está no quarto mais alto da torre mais comprida.

BURRO: Como você sabe?

SHREK: Li num livro certa vez.

BURRO: Legal. Você cuida do dragão que eu cuido da escada. Vou achar a escada e acabo com ela também. Isso mesmo.

[...]

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 26: Sequência Fílmica 2 (PDI/DreamWorks, 2001).

No início desta cena, observamos que *Shrek* estabelece uma analogia entre a Princesa Fiona e o dragão. O Burro pergunta-lhe: “onde está a criatura que põe fogo nos homens?” (PDI/DreamWorks, 2001) ao passo que *Shrek* responde dizendo que a criatura está dentro do castelo esperando para ser salva. Esta brincadeira feita por *Shrek* adianta-nos o fato de que a Princesa Fiona é na verdade uma ogra. Lembremos de que, no conto de Steig ([1990] 2001), o próprio ogro *Shrek* foi descrito, no início da narrativa, como uma criatura “[...] capaz de cuspir fogo cem metros de distância e soprar fumaça pelas duas orelhas” (STEIG, 2001, p. 1), o que nos possibilita estabelecer uma relação intertextual entre o ogro do conto e Fiona, ainda que esta não cuspa fogo, pois nos é ofertada a possibilidade de pensarmos nas criaturas que são capazes de cuspir fogo: o dragão e o ogro. Assim, por analogia, estabelecemos uma relação dialógica entre a princesa e o ogro, a partir do *ethos* deste enquanto criatura maligna. Também, nesta cena, estabelecemos uma relação intratextual, uma vez que o livro, no qual *Shrek* menciona ter lido que a princesa ficava “[...] no quarto mais alto da torre mais comprida” (PDI/ DreamWorks, 2001), aparece na primeira cena filme. Além disso, neste livro é narrada a própria história do filme, o que nos leva a pensar que se *Shrek* está naquele castelo para resgatar a Princesa Fiona é porque ele é um cavaleiro bravo e corajoso e, conseqüentemente, irá se casar com a Princesa. Essa é uma pista que nos é oferecida na leitura do filme e que nos adianta a subversão que caracteriza o conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001).

Outrossim, em oposição ao Burro, que está claramente “morrendo de medo”, *Shrek* mostra-se (*ethos* mostrado) bastante corajoso e confiante. Observemos que, embora o Burro diga, ou melhor, cochiche que não tem medo, suas ações e reflexos mostram-nos o contrário. Na verdade, ele tenta estabelecer uma distinção entre ter medo e ser covarde, mostrando que é natural que se tenha medo se se sabe que está num lugar onde há um dragão que “[...] cospe fogo e come cavaleiros [...]”(PDI/ DreamWorks, 2001). “[...] Não significa que você seja covarde se estiver um pouco apavorado” (PDI/ DreamWorks, 2001). Dessa forma, ao esbarrar-se numa armadura e ficar aterrorizado, porque ela vazia indicava que alguém havia sido morto, o Burro atesta que estava apavorado com aquele ambiente sinistro no qual se encontravam, mas tal fato não o coloca no *hall* dos covardes. Ele, afinal, estava lá.

Cena 04 (37:43 - 40:00)

[*Shrek* encontra a Princesa Fiona deitada numa cama.]

*SHREK*: Acorde.

Fiona: O quê?

*SHREK*: Você é a Princesa Fiona?

FIONA: Sou. Para ser salva por um corajoso cavaleiro.

*SHREK*: Lindo. Vamos nessa!

FIONA: Mas espere, senhor cavaleiro! É o nosso primeiro encontro. Não deveria ser um momento maravilhoso e romântico?

*SHREK*: Desculpe moça. Não há tempo.

FIONA: O que está fazendo? Deveria me levar por aquela janela e subirmos no seu valente cavalo!

*SHREK*: Teve muito tempo para planejar tudo isso.

FIONA: [murmura que sim]

FIONA: Temos que saborear este momento. Recite um poema épico para mim. Uma balada? Um soneto? Um versinho? Qualquer coisa!

*SHREK*: Acho que não.

FIONA: Posso ao menos saber o nome do meu campeão?

*SHREK*: *Shrek*.

FIONA: Sir *Shrek*, rogo-lhe que aceite isto como prova de minha gratidão [Fiona entrega um lençinho].

*SHREK*: Obrigado [*Shrek* recebe o lençinho e enxuga seu suor. Depois devolve para Fiona].

[Som de dragão]

FIONA: Você não matou o dragão?

*SHREK*: Está na minha linha de afazeres. Vamos!

FIONA: Não está certo. E a espada em punho e a bandeira voando? Os outros cavaleiros fizeram assim.

*SHREK*: Antes de se incendiarem.

FIONA: Essa não é a questão. Aonde está indo? A saída é por ali.

*SHREK*: Tenho que livrar a minha pele.

FIONA: Que tipo de cavaleiro você é?

*SHREK*: Um tipo único.

[...]

(PDI/ DreamWorks, 2001)



Figura 27: Sequência Fílmica 3 (PDI/DreamWorks, 2001).

Para esta cena, é importante observarmos que é posto em evidência o que Maingueneau (2006b, p. 256) chama de cena validada, isto é, já instaurada “[...] no universo de saber e de valores do público”. De acordo com o autor, “as obras podem, com efeito, basear sua cenografia em cenas de enunciação já validadas, que podem ser outros gêneros literários, outras obras, situações de comunicação de caráter não literário [...] e até eventos de fala isolados [...]” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 256). Dessa maneira, a cena que se instaura neste trecho do filme, lembra-nos a de um romance de cavalaria, em que a um bravo e nobre cavaleiro é designado a tarefa de salvar a dama em perigo. Recordemos, a título de ilustração, que *Lancelot*, cavaleiro de *Camelot*, reino do lendário Rei Artur, e membro da ordem da Távola Redonda, desce ao inferno para

resgatar Genevire, que havia sido levada pelo rei dos ogros. De igual modo, no conto “A Bela Adormecida”, dos Grimm (2004), o príncipe não teme a morte e aceita o desafio de conhecer e resgatar a princesa Rosa de Urze da maldição que a trancafiava, juntamente com seus pais – o rei e a rainha – e toda corte em seu próprio castelo, agora escondido por uma cervia viva de urzes “tão espessa que não deixava ver a flâmula no alto do torreão do castelo” (GRIMM, 2004, p. 105). Aqui, percebemos que a cena genérica do romance de cavalaria, conforme observamos no primeiro capítulo dessa dissertação, é transposta para o contos de fadas, sendo, pois, muito comum nestes.

Assim, percebemos que *Shrek*, ao aceitar resgatar a princesa Fiona, entrando no sinistro castelo rodeado por lava e guardado por um dragão, mostra-se (*ethos* mostrado) como um verdadeiro cavaleiro de contos de fadas, possuidor de nobres valores, tais como honra e coragem. Tal é asseverado, ao observarmos que, na cena descrita, *Shrek* passa a utilizar uma armadura e a impunhar uma espada, caracterizando-se mais fielmente como um cavaleiro.

Também, *Shrek* encontra Fiona ao som de “It is you I have loved”, de Dana Glover. Embora ouçamos a música orquestrada, a qual nos leva a uma áurea nobre e romântica, é quase impossível, não associá-la à sua letra. Vejamos abaixo a referida música e sua tradução:

<i>It is you (I have loved)</i> <sup>35</sup>	<i>É você (que eu tenho amado)</i>
There is something that I see In the way you look at me There's a smile, there's a truth in your eyes	Há algo que eu vejo No jeito que você olha para mim Há um sorriso, há uma verdade em seus olhos
But an unexpected way On this unexpected day Could it mean this is where I belong It is you I have loved all along	Mas de um jeito inesperado Num dia inesperado Poderia significar que é aqui que pertenço É você que tenho amado por todo esse tempo
It's no more mystery It is finally clear to me You're the home my heart searched for so long And it is you I have loved all along	Não é mais mistério Está finalmente claro para mim Você é o lar que meu coração buscou por tanto tempo E é você que tenho amado por todo esse

<sup>35</sup> Fonte: <<http://letras.terra.com.br/shrek/172767/traducao.html>>. Acesso em: 13 set. 2011.

<p>There were times I ran to hide          Afraid to show the other side          Alone in the night without you</p> <p>But now I know just who you are          And I know you hold my heart          Finally this is where I belong          It is you I have loved all along</p> <p>It's no a more mystery          &amp; It is finally clear to me          You're the home my heart searched for so          long          And it is you I have loved all along</p> <p>Over and over          I'm filled with emotion          Your love, it rushes through my veins</p> <p>And I am filled          With the sweetest devotion          As I, I look into your perfect face</p> <p>It's no more mystery          It is finally clear to me          You're the home my heart searched for so          long          And it is you I have loved          It is you I have loved          It is you I have loved all along</p>	<p>tempo</p> <p>Houve tempos que corri para me esconder          Com medo de mostrar meu outro lado          Sozinho na noite sem você</p> <p>Mas agora eu sei quem você é          E sei que você guarda meu coração          Finalmente lá é onde pertença          É você que tenho amado por todo esse          tempo</p> <p>Não é mais mistério          Está finalmente claro para mim          Você é o lar que meu coração buscou por          tanto tempo          E é você que tenho amado por todo esse          tempo</p> <p>De novo e de novo          Estou cheio de emoção          Seu amor, atravessa minhas veias</p> <p>E estou cheio          Com a mais doce devoção          Como eu, eu olho através de sua face          perfeita</p> <p>Não é mais mistério          Está finalmente claro para mim          Você é o lar que meu coração buscou por          tanto tempo          E é você que tenho amado          É você que tenho amado          É você que tenho amado por todo esse          tempo</p>
--	---

Assim, percebemos que, através da música, associamos o encontro de Fiona e *Shrek* a um encontro romântico, conforme havia pensado a própria princesa, como observamos nos trechos de sua fala a *Shrek*: “É o nosso primeiro encontro. Não deveria ser um momento maravilhoso e romântico [...] Temos que saborear este momento. Recite um poema épico para mim. Uma balada? Um soneto? Um versinho? Qualquer coisa!” (PDI/DreamWorks, 2001). Mais uma vez observamos a cena validada dos romances de cavalaria transposta para o conto de fadas, no entanto, aqui, tal cena é

transgredida, uma vez que *Shrek* acorda Fiona com um sacolejo, ao invés de um beijo, como fizera os príncipes dos contos “A Bela Adormecida” e “Branca de Neve e os sete anões”.

Outrossim, o fato de *Shrek* negar o pedido romântico da princesa assevera essa transgressão da cena romântica de cavalaria, o que nos liga diretamente a uma imagem discursiva do ogro destoante daquela inicialmente estabelecida pela Princesa Fiona. Isto é, enquanto Fiona constrói o *ethos* pré-discursivo de seu salvador como o de um cavaleiro romântico, uma vez que esperava um Príncipe Encantado, tal qual os dos contos de fadas tradicionais, ela depara-se com um *ethos* distinto. Conforme observa *Shrek*, ao ser questionado por Fiona acerca da morte do dragão – quando a princesa, compara-o com os outros cavaleiros, afirmando que todos eles haviam entrado no castelo com a espada em punho e a bandeira voando – ele é um cavaleiro do tipo único, isto é, não espere que ele aja conforme regras ortodoxas, uma vez que não pode ser enquadrado no estereótipo de cavaleiro do qual Fiona concebeu o *ethos* pré-discursivo de seu salvador.

Dessa maneira, *Shrek* indica que, enquanto ser singular, único, não faria o que todos os outros cavaleiros haviam feito, uma vez que os mesmos haviam sido mortos pelo dragão. Fiona fica nitidamente irritada, porque o “nobre cavaleiro” não havia correspondido às suas expectativas, ou seja, porque o *ethos* mostrado de *Shrek* era distinto do que ela havia efabulado nos tantos anos em que havia estado trancafiada naquele castelo. Isto pode ser notado pelo tom de voz utilizado pela princesa, bem como por sua expressão facial de desaprovação.

#### Exemplo 05 (43:13 - 46:34)

FIONA: Você conseguiu! Você me salvou! Você é incrível! Você é maravilhoso! Você é... [Shrek cai desajeitadamente, ao contrário de Fiona] não muito ortodoxo, admito, mas... [aproximando-se de Shrek] seu feito é grande e seu coração é puro. Tenho um débito eterno com você.

[Burro pigarreia, tentando ser notado]

FIONA: [continuando] Que seria desse corajoso cavaleiro sem o seu nobre cavalo?

BURRO: Ela me chamou de nobre cavalo. Acha que eu sou um cavalo.

FIONA: [dirigindo-se a *Shrek*] A batalha está ganha. Pode tirar o elmo, senhor cavaleiro.

[Burro faz expressão de assombro, como quem diz: ela não sabe o que está por detrás do elmo!]

*SHREK*: Não.

FIONA: Por que não?

*SHREK*: O cabelo está todo amassado.

FIONA: Por favor, quero ver o rosto do meu salvador.

*SHREK*: Não quer, não.

FIONA: Mas como irá me beijar?

*SHREK*: O quê? [dirigindo-se ao Burro] Isso não foi combinado.

BURRO: Talvez seja um incentivo.

FIONA: [Para o Burro] É o destino. [Dirigindo-se a *Shrek*] Você deve saber como é. Uma princesa trancada numa torre, atormentada por um dragão... é salva por um corajoso cavaleiro... e eles dão um beijo de amor.

[*Shrek* e Burro olham para Fiona assustados com o que ela disse sobre o beijo de amor]

BURRO: O *Shrek*? Você acha... [sacode o rosto mostrando que está tentando entender o que está acontecendo] Você acha que o *Shrek* é o seu verdadeiro amor?

FIONA: Bem, sim.

[Burro e *Shrek* começam a soltar gargalhadas]

BURRO: [morrendo de rir] Acha que o *Shrek* é o seu amor verdadeiro!

FIONA: Qual é a graça?

*SHREK*: Digamos apenas que não sou o seu tipo, está bem?

FIONA: Claro que é. Você é o meu salvador. Agora, tire o seu elmo.

*SHREK*: Essa não é uma boa ideia.

FIONA: Tire o elmo.

*SHREK*: Não vou tirar.

FIONA: [Com tom de ordem] Tire.

*SHREK*: Não!

FIONA: [ordenando] Agora!

*SHREK*: Tudo bem! Relaxe. Às suas ordens, sua Alteza.

[*Shrek* tira o elmo e Fiona fica impressionada. Há uma troca de olhares que indica que Fiona não esperava que *Shrek* fosse um ogro, ao mesmo tempo em que ele gesticula e se mostra a ela, como se insinuasse: você não queria ver, então veja. O que acha?]

FIONA: Você é um ogro!

*SHREK*: Estava esperando o Príncipe Encantado?

FIONA: Bem, na verdade, sim [com expressão de sem graça]. Não. Está tudo errado. Você não deveria ser um ogro.

*SHREK*: Princesa, fui enviado para salvá-la pelo Lorde Farquaad. É ele quem quer casar com você.

FIONA: Então, por que ele não me salvou?

SHREK: Boa pergunta. Pergunte a ele quando chegarmos lá [saindo...].

FIONA: Mas tenho que ser salva pelo meu verdadeiro amor... e não por um ogro e seu bicho de estimação.

BURRO: É o fim de “nobre cavalo”.

SHREK: Não está facilitando meu trabalho.

FIONA: Desculpe, mas o seu trabalho não é problema meu. Avise ao Lorde Farquaad que se ele quiser me salvar direito... estarei esperando por ele bem aqui [sentando numa rocha].

SHREK: Não sou garoto de recado. Só de entregas [tentando intimidar Fiona].

FIONA: Não se atreveria.

[Shrek, como de assalto, carrega Fiona a seu contra gosto]

SHREK: Você vem, Burro?

BURRO: Estou bem atrás de você.

FIONA: [Esmurrando Shrek e com tom de ordem e intimidação] Ponha-me no chão ou sofrerá as consequências! [enfurecida] Isso não é nada digno! Ponha-me no chão! [grita desesperada, enraivecida]

[...]

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 28: Sequência Fílmica 4 (PDI/DreamWorks, 2001).



Figura 29: Sequência Fílmica 5 (PDI/DreamWorks, 2001).

Essa cena inicia-se com a saída dos três personagens – *Shrek*, Fiona e o Burro – do castelo. A Princesa escorrega montanha abaixo, sem se machucar e com muita elegância, diferente de *Shrek* que se mostra mais uma vez nada convencional, visto que o ogro desce de lá desastrosamente. Imediatamente depois de sair do castelo, Fiona despeja uma enxurrada de adjetivos para qualificar seu salvador, o que mostra sua gratidão e felicidade por, finalmente, ter sido salva. Agora, a bela princesa quer conhecer o rosto e beijar o seu salvador, pois acredita que ele é o seu amor verdadeiro. É interessante notarmos que, embora não conheça seu salvador, Fiona crê que ele é sua alma gêmea, pois esperava que um cavaleiro de conto de fadas tivesse a resgatado. Notamos, aqui, que esse *ethos* de Fiona é sustentado pelo estereótipo da mulher

romântica, o qual está associado a uma formação discursiva em que observamos o embate entre a mulher romântica, muitas vezes submissa ao homem – o que não é o caso da Princesa Fiona – e a mulher independente. No entanto, desse embate, veremos que irá ser constituído um *ethos* o qual conjuga amor, romantismo e independência.

Nesta cena, observamos duas representações *ethóticas* em confronto: a do príncipe, cavaleiro, ligado a coragem e a beleza e a do ogro, ligada a feiúra e a anormalidade. Do embate entre essas representações discursivas, evoca-se o discurso segundo o qual uma princesa deve casar-se com um príncipe, sinônimo de beleza, por isso Fiona não aceita que *Shrek* seja um ogro, pois a representação discursiva do ogro está associada a um estereótipo de que os ogros não são delicados, nem bonitos, muito menos nobres. Há nesse caso, um choque de formações discursivas, pois, ao mesmo tempo em que ela concebia tais características a um príncipe e as distanciava do ogro, a Princesa Fiona percebe que *Shrek*, mesmo sendo ogro, possui características de nobre, o que parecia ser impossível para ela. Tal situação torna-se, no entanto, intrigante se a associarmos às cenas seguintes, em que a própria princesa torna-se ogra, à noite.

Outrossim, se observarmos as falas e atitudes de Fiona, notaremos que as mesmas evocam um *ethos* de mandona, controladora e autoritária, uma vez que exige ao ogro que retire o elmo, num tom mandatório e que, quando o mesmo decide carregá-la a força, ela o ameaça.

*Shrek* fica assustado, porque partilha do discurso segundo o qual um ogro e uma princesa não poderiam ter qualquer tipo de relação amorosa. Observamos isso através da expressão de espanto do personagem ao saber dos propósitos da princesa, bem como de sua resposta: “Digamos apenas que não sou o seu tipo, está bem?” (PDI/DreamWorks, 2001), ao que Fiona contesta informado que o fato de ele tê-la salvo era garantia de que consentia ao seu gosto. No entanto, ao descobrir que *Shrek* era um ogro, ela fica decepcionada, pois, igualmente a ele, não concebe a “feiúra” ao lado da realeza.

Exemplo 06 (48:44-51:40)

[*Shrek* e Burro estão deitados no chão olhando o céu e as estrelas]

*SHREK*: E aquela ali. O *Thorowback*, o ogro que cuspiu através de 3 campos de trigo.

*BURRO*: Isso mesmo. Pode ver o meu futuro nas estrelas?

*SHREK*: As estrelas não contam o futuro. Elas contam histórias. Veja, tem o *Bloodnut*, o Flatulento. Adivinha qual era a fama dele?

*BURRO*: Agora sei que está inventando.

*SHREK*: [apontando para o céu, tentando indicar com o dedo o desenho do Flatulento] Não. Veja. Lá está ele. E ali vão os caçadores fugindo do fedor dele.

*BURRO*: São apenas um bando de pontinhos.

*SHREK*: Burro, às vezes as coisas são bem mais do que parecem [faz uma expressão para o Burro, como quem diz: olhe para mim, por exemplo, não sou o que aparento]. [Decepcionado, porque o Burro não entendeu o que ele estava dizendo] Esqueça.

[Burro boceja]

*BURRO*: Que faremos quando tivermos nosso pântano de volta?

*SHREK*: [meio irônico] Nosso pântano?

*BURRO*: Quando nós entregarmos a princesa.

*SHREK*: [enfático] Nós? Burro, não tem nada de “nós” nem “nosso”. Só tem eu e

meu pântano. E o que vou fazer? Cercar minha terra com uma muralha [vira-se e vai dormir].

*BURRO*: [com as orelhas abaixadas e cara de quem está muito magoado] Você me magoou, *Shrek*. Você me magoou profundamente agora. Penso que esse seu muro é para não se envolver com ninguém.

*SHREK*: [ironicamente] Não! Você pensa?

*BURRO*: Está escondendo algo?

*SHREK*: Deixa pra lá, Burro.

*BURRO*: Mais uma daquelas coisas tipo cebola.

*SHREK*: Não mais uma daquelas coisas “chega disso”.

*BURRO*: Por que você não quer discutir isso?

*SHREK*: E por que você quer?

*BURRO*: Está se protegendo?

*SHREK*: Não estou.

*BURRO*: Está, sim.

*SHREK*: [ameaçando] Estou avisando.

*BURRO*: De quem quer se proteger?

*SHREK*: De todo mundo! Entendeu?

*BURRO*: Agora estamos chegando em algum lugar.

[Fiona abre a porta improvisada da caverna e observa ao longe]

*SHREK*: Mas por favor!

*BURRO*: Qual o seu problema? O que tem contra o mundo?

*SHREK*: Eu não tenho problema. O mundo é que tem problema comigo. As pessoas me olham e saem gritando; “Socorro! Corram! Um ogro enorme, idiota e feio!” [Com cara de desânimo] Elas me julgam antes de me conhecer. É por isso que prefiro ficar sozinho. [Fiona observa de longe, com expressão de tristeza] [Burro faz cara de “sinto muito”. Nesse momento começa a tocar uma música]

*BURRO*: Quando vi você, não achei que era um ogro enorme, idiota e feio.

*SHREK*: É, eu sei.

*BURRO*: Tem alguma de burro lá em cima?

*SHREK*: Bem, tem o Tagarela, o Pequeno Irritante.

*BURRO*: Estou vendo agora. Aquela grande e brilhante ali, certo?

*SHREK*: Aquela é a Lua.

*BURRO*: Tudo bem.

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 30: Sequência Fílmica 6 (PDI/DreamWorks, 2001).

Neste trecho do filme, *Shrek* tenta mostrar para o Burro que, às vezes, “[...] as coisas são bem mais do que parecem [...]” (PDI/DreamWorks, 2001), fazendo referência a si mesmo. Isto é, às vezes, construímos uma imagem pré-discursiva de alguém, sem mesmo conhecê-lo, fazendo com que sejamos preconceituosos. O ogro está reportando-se ao fato de as pessoas o julgarem, como algo/alguém impregnado de maldade, antes mesmo de conhecê-lo. Elas partilham do *ethos* discursivo do ogro enquanto criatura malévola, o qual é sustentado pelo estereótipo de que o ogro é um ser impiedoso.

Percebemos que a conversa entre o Burro e *Shrek* é encenada por uma cenografia de terapia. O Burro, como um bom amigo, assume o papel de terapeuta do *Shrek*, tentando fazer com que ele converse sobre o que lhe incomodava. Notamos, então, que o ogro se aflige com o fato de as pessoas terem um problema com ele: “As pessoas me olham e saem gritando: “Socorro! Corram! Um ogro enorme, idiota e feio!”. Elas me julgam antes de me conhecer. É por isso que prefiro ficar sozinho” (PDI/DreamWorks, 2001). Observamos que o ogro mostra-se, mais uma vez, não como um monstro abominável, mas sim como um ser possuidor de sentimentos. Tal constituição do *ethos* é asseverada não apenas pelo que ele diz (*ethos* dito), mas também pela expressão de seu rosto: ele murcha as orelhas, respira profundamente e elástica as sobrancelhas. Assim, ele mostra-se bastante decepcionado pelo fato de as pessoas o julgarem antes de o conhecerem. Sua feição revela que ele tem sentimentos, que é sensível e que está magoado, o que, provavelmente seria difícil de acreditarmos se levarmos em conta o estereótipo do ogro enquanto criatura sem coração e maléfica, que não se importa com os outros e que também não tem sentimentos. Dessa maneira, o ogro justifica o fato ser uma pessoa solitária. Ele vive melhor sem ter que ouvir das pessoas o que elas acham que ele é. É por esse motivo que *Shrek* se mostra solitário, ele, na verdade, não suporta a ideia de ser rejeitado pelas pessoas.

Exemplo 07 (53:05 – 57:24)

[Som da música “It is you (I have loved)”]

[Shrek e Burro estão dormindo, enquanto Fiona prepara o café da manhã.]

[...]

**SHREK:** Burro, acorde [Burro estava falando dormindo]. Acorde.

**FIONA:** Bom dia. Gosta de ovo de que jeito?

BURRO: Bom dia, princesa!

SHREK: Para que tudo isso?

FIONA: Começamos mal ontem. Quero compensar. Afinal, você me salvou.

SHREK: Obrigado.

FIONA: Comam. Temos um grande dia pela frente.

[Shrek olha para Burro com cara de surpresa e espanto.]

[Os três estão andando na floresta, quando Shrek dá um arroteo]

BURRO: *Shrek!*

SHREK: O que foi? É um elogio. Sempre digo que é melhor fora que dentro.

BURRO: Não se faz isso na frente de uma princesa.

[Fiona dá um arroteo maior que o de Shrek]

FIONA: Obrigada.

BURRO: Ela é tão grossa como você.

SHREK: Você não é exatamente o que eu esperava.

FIONA: Não deveria julgar as pessoas antes de conhecê-las.

[Fiona sai cantando, quando alguém grita uma frase em francês, pendurado numa corda, e a pega]

MONSIEUR HOOD: *La liberte!*

SHREK: Princesa!

FIONA: O que está fazendo?

MONSIEUR HOOD: [Com sutaque]

Fique quieta. Sou o seu salvador. E

estou salvando-a dessa fera... [começa a beijar a mão e o braço de Fiona] verde.

SHREK: Essa princesa é minha! Vá achar a sua!

MONSIEUR HOOD: Por favor, monstro! Não está vendo que estou ocupado?

FIONA: [Com raiva e empurrando Monsieur Hood] Ouça, colega, não sei quem você pensa que é...

MONSIEUR HOOD: Claro! Que grosseria! Vou me apresentar. Eis o meu bando.

[o bando aparece e começa a cantar a música abaixo]

*Tiro dos ricos e dou aos carentes*

*Ele fica com uma parte*

*Não sou exigente*

*Salvo belas donzelas*

*Sou bom nisso*

*Ele é querido*

*O Monsieur Hood*

*Vamos balançar*

*[começam a dançar, a sapatear]*

*Gosto de briga de rua*

*E de garota bonita*

*Ele quer dizer...*

*Pura!*

*Quando um ogro*

*Pega a garota no mato*

*É um desacato*

*Uma bela com uma fera*

*Me deixa alucinado  
 Ele fica mesmo alucinado  
 Com a minha faca  
 Seu coração vou cortar  
 De olho em mim, camaradas  
 Porque já vou começar*

[Com um único golpe, Fiona derruba Monsieur Hood]

FIONA: Isso foi um horror!

CAPANGA DE HOOD: Sua pequena...

[Fiona começa a pular, dando golpes de artes marciais. Sozinha, ela acaba com todo o bando. *Shrek* e Burro ficam surpresos]

FIONA: Vamos?

SHREK: [surpreso] Num minuto.

SHREK: Espere aí. Como é que você fez aquilo?

FIONA: O que? [esta fala não aparece na legenda, só no original em inglês]

SHREK: Aquilo. Naquela hora. Foi incrível! Onde aprendeu aquilo?

FIONA: Se você mora sozinha, tem que aprender essas coisas em caso de... Tem uma flecha no seu traseiro.

SHREK: Olhe só!

FIONA: é tudo culpa minha. Desculpe.

BURRO: O que foi?

FIONA: *Shrek* está ferido.

BURRO: *Shrek* está ferido? Não, *Shrek* vai morrer?

SHREK: Burro, estou bem.

BURRO: Sou muito jovem para você morrer. Perna para cima. Vire a cabeça e tussa! Técnica de Heimlinch!

FIONA: Burro, calma. Se quer ajudar o *Shrek*, ache uma flor azul de espinhos vermelhos.

BURRO: Flor azul, espinhos vermelhos. Deixe comigo [sai em direção a floresta]. Não morra *Shrek*. Se vir um túnel comprido, não vá para luz!

SHREK E FIONA: [com expressão de quem quer pressa e agilidade] Burro!

BURRO: [saindo correndo] Flor azul, espinho vermelhos.

[...]

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 31: Sequência Filmica 7 (PDI/DreamWorks, 2001).



Figura 32: Sequência Fílmica 8 (PDI/DreamWorks, 2001).

Essa cena apresenta-nos a imagem discursiva que o *Shrek* e o Burro fazem da Princesa Fiona. Eles partilham do *ethos* da princesa elegante e fina, que se porta educadamente e que precisa ser constantemente protegida.

*Shrek*, ao arrotar na frente da Princesa Fiona, faz com que o Burro chame sua atenção, uma vez que, para este, esse não é o modo de se comportar na frente de uma princesa. Aqui, percebemos que o Burro constrói uma imagem discursiva da princesa, que, conforme observamos na continuação da cena, não é confirmada, mas é transgredida. Isto é, ao arrotar na frente do Burro e de *Shrek* a princesa Fiona mostra uma imagem distinta daquela construída pelos personagens, a qual está embasada no estereótipo das princesas dos contos de fadas tradicionais. Então, como que por ironia, *Shrek* fala para Fiona, quando esta arrota, que ela não era exatamente o que ele esperava, ao passo que esta responde dizendo-lhe: “Não deveria julgar as pessoas antes de conhecê-las [...]” (PDI/DreamWorks, 2001), frase que o próprio *Shrek* já havia enunciado anteriormente, quando mostrava ao Burro que tinha muito mais a oferecer do que as pessoas podiam imaginar.

Ainda nesta cena, temos a presença de um personagem que faz, nitidamente, uma referência a *Robin Hood*. Mais uma vez, a Princesa Fiona mostra-se (*ethos* mostrado) de modo inusitado, uma vez que não suporta o fato de *Monsieur Hood* tê-la usurpado da companhia de *Shrek* e do Burro. Então, observamos que, sozinha, Fiona dá uma surra em *Monsieur Hood* e seu bando, o que deixa *Shrek* e o Burro estarecidos, boquiabertos. Em verdade, ela era completamente diferente do que eles esperavam. Ainda nessa cena, observamos uma referência aos filmes “As Panteras” (2000), no qual a dubladora de Fiona nos Estados Unidos, Cameron Diaz, interpreta uma das protagonistas lutadoras, combatentes do crime e mestre em artes marciais, e *Matrix* (1999), uma vez que num determinado momento da cena, como em *Matriz*, Fiona dá um golpe em que ela fica parada no ar.

Dessa maneira, observamos que a imagem da princesa indefesa e carente de uma presença masculina é fragilizada pela constituição do *ethos* mostrado de Fiona.

O que faz emergir esse *ethos* (mostrado) da Princesa Fiona enquanto mulher independente? Lembremos que o *ethos* está associado a uma formação discursiva que tem existência sócio-histórica, portanto, essa imagem discursiva traz a baila um discurso que também tem existência sócio-histórica. Assim, tal imagem é possível, porque atrela-se a um discurso feminista, segundo o qual homens e mulheres são iguais, podendo, por tanto as mulheres defenderem-se sem a ajuda imediata masculina. A própria Fiona diz: “Se você mora sozinha, tem que aprender essas coisas em caso de... [...]” (PDI/DreamWorks, 2001), o que entendemos como: somos capazes de nos defendermos sozinhas.

Exemplo 08 (1:03:57 – 1:08:05)

[À noite, Burro entra na caverna para falar com Fiona e se assusta ao se deparar com uma ogra]

BURRO: Princesa. Princesa Fiona?

BURRO: Princesa? Onde você está?

BURRO: Princesa?

[Burro se assusta com um barulho]

BURRO: Está esquisito aqui. Não estou brincando.

[Fiona, já em forma de ogra, cai e Burro se assusta e começa a gritar]

BURRO: Não! Socorro! *Shrek!*

FIONA: Não! Tudo bem.

BURRO: Onde está a princesa?

FIONA: Burro! Eu sou a princesa. Sou eu neste corpo.

BURRO: Meu Deus! Você comeu a princesa! [olhando para a barriga de Fiona, como quem fala com alguém que está lá dentro] Pode me ouvir? Continue respirando. Vou tirá-la daí!

BURRO: *Shrek! Shrek!*

FIONA: [Tocando o rosto do Burro carinhosamente] Sou eu.

BURRO: Princesa? O que aconteceu com você? Você está... diferente.

FIONA: Estou feia, certo?

BURRO: Falei para o Shrek não servir rato. Somo aquilo que comemos.

FIONA: Não. Sou assim desde sempre.

BURRO: Nunca vi você assim antes.

FIONA: Só acontece quando o sol se põe.

“À noite, de um jeito,  
de dia de outro.

Essa é a norma.

Até ser beijada por seu verdadeiro amor e dele assumir a forma.”

BURRO: Isso é lindo. Não sabia que escrevia poesia.

FIONA: É um feitiço! Quando eu era menina, uma bruxa lançou um feitiço sobre mim. Todas as noites, me

transformo nisso. Nessa fera horrível e feia! Fiquei presa numa torre esperando meu verdadeiro amor me salvar. Tenho que me casar com o Lorde Farquaad antes do pôr-do-sol para que não me veja assim.

BURRO: Acalme-se. Não é tão ruim assim. Você não é muito feia. Bem, não vou mentir. É feia, sim. Você só fica assim à noite. *Shrek* é feio 24 horas.

FIONA: Mas, Burro, eu sou uma princesa e não é assim que uma princesa deve ser.

BURRO: E se você não se casar com o Farquaad?

FIONA: Mas só o beijo do meu verdadeiro amor quebrará o encanto.

BURRO: Mas você é meia ogro. E o Shrek... Bem, vocês têm muito em comum.

FIONA: Shrek?

[Shrek vem chegando com um a flor para Fiona. Ele está treinando para falar com ela]

*SHREK*: Princesa, eu... Como você está, antes de tudo? Bem? Eu também, obrigado. Estou bem. Achei esta flor e pensei em você porque ela é bonita e, bem... Não gostei muito, mas achei que gostaria porque você é bonita. Mas gosto de você assim mesmo.

*SHREK*: Estou indo mal. Muito bem, vamos lá.

FIONA: [para Burro]: Quem amaria uma fera tão medonha e feia? Princesa e feiúra não combinam. Não posso ficar com o *Shrek*. A única chance de ser feliz é casando com meu verdadeiro amor. Está vendo, Burro? É assim que tem que ser.

[*Shrek* ouve a conversa, mas não percebe sobre quem ela realmente estava falando. Ele acha que ela estava falando dele, por isso joga a flor no chão e vai embora]

FIONA: O encanto deve ser quebrado.

BURRO: Conte a verdade para o *Shrek*.

FIONA: Não! Você não pode contar. Ninguém deve saber.

BURRO: De que vale falar se precisa guardar segredo?

FIONA: Prometa que não contará. Prometa.

BURRO: Tudo bem, não contarei. Mas você deveria contar. [Burro sai] Já estou precisando de terapia. Meu olho está tremendo.

[Fiona sai, vê a flor no chão e a pega]

[Burro se ajeita perto da fogueira para dormir]

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 33: Sequência Fílmica 9 (PDI/DreamWorks, 2001).



Figura 34: Sequência Fílmica 10 (PDI/DreamWorks, 2001).

Nesta cena, observamos que há um embate entre duas formações discursivas. De um lado observamos um discurso segundo o qual uma princesa não pode ser um ogro, nem casar-se com um. Em verdade, trata-se de uma representação discursiva que tem como base o estereótipo sobre a beleza. Isto é, está enraizado, em nossa memória discursiva, que as princesas devem ser bonitas, belas, e que também devem casar-se com homens, de igual modo, belos.

Podemos estabelecer uma relação intertextual entre essa cena e o conto de fadas “A Bela e a Fera”, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (2004). No conto de Madame Beaumont (2004), a fera era, na verdade, um príncipe que havia sofrido o encantamento de uma bruxa, a qual o condenara a viver daquela forma até que encontrasse uma bela moça que aceitasse casar-se com ele. No caso da película *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), quem sofreu o encantamento foi a Princesa Fiona, a qual foi condenada a viver de dia sob uma forma e de noite, outra. “A Bela e a Fera” (BEAUMONT, 2004) é uma história sobre um amor que transcende as aparecias físicas,

tal qual observamos em *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001). No entanto, no conto de fadas cinematográfico, diferente do conto de Madame Beaumont (2004), a forma física que prevalece é a de ogro e não a de humano.

Desse modo, observamos que o *ethos* discursivo da princesa, para Fiona, não se relaciona com a imagem do monstro, embora as duas representações estejam associadas ao estereótipo sobre a beleza. Isto é, enquanto as princesas devem ser criaturas belas, os ogros devem ser criaturas feias. No entanto, observamos que no filme o estereótipo sobre a beleza é deslocado, uma vez que a aceitação da diferença física do outro é determinada pelo fato de que para ser considerado belo não se pode estabelecer uma relação física, mas interior, que diga respeito aos valores e sentimentos que alguém possui.

Ainda sobre o conceito (estereótipo) do que é ser belo, *Shrek* demonstra que, para ele, tal concepção parece ser distinta daquela apresentada pela maioria das pessoas, uma vez que quando está indo ao encontro de Fiona, a fim de lhe declarar o apreço e amor que sentia por ela, ele afirma que a princesa era bonita, mas que gostava dela assim mesmo. Tal atitude do ogro demonstra-nos que, para ele, a compleição física não diz muito sobre a pessoa, ele importa-se mais com suas atitudes do que com sua aparência.

De acordo com Nazário (1998, p. 12), “a representação imaginária da monstruosidade concentra-se [...] no complexo olhos-boca-mão, numa máscara que revela a intencionalidade maligna inscrita no corpo corrompido”. Assim, logo no início da cena observamos a apresentação da princesa-ogro Fiona através da utilização de um plano detalhe nas mãos, mostrando-nos que naquele ambiente há uma criatura “monstruosa”. Dessa forma, a utilização do plano detalhe nas mãos causa-nos um efeito de suspense, uma vez que não sabemos como a Princesa irá se apresentar. Esse tom de suspense é asseverado pela utilização de uma música lenta e sincopada, a qual nos dá a impressão de algo que se mostra e ao mesmo tempo se esconde. Além disso, o cenário é próprio de um cena de suspense e/ou terror: trata-se de uma cabana escura, cheia de cacarecos e teias de aranha.

Outrossim, a imagem de ogro, monstro devorador é asseverada tanto pelo ambiente, quanto pelo trecho da cena em que Fiona cai do andar superior. Observamos, numa sequência de plano médio e plano americano, que é dado um *zoom in* na Princesa Fiona até concentrar a cena com um *close up* em seu rosto. A imagem de Fiona levantando-se do chão é-nos apresentada através de uma penumbra e de uma cortina de poeira, o que nos impede de observá-la com mais nitidez, por isso o Burro se desespera.

Além de Fiona está transformada em ogra, o cenário e o modo como ela nos é apresentada lembram-nos uma cena de filme de terror ou suspense, em que o criminoso (ou o monstro) mostra-se para o telespectador.

Foi preciso que a Princesa Fiona tocasse o Burro de modo delicado e carinhoso para que ele percebesse que por trás daquele corpo havia alguém que ele já conhecia. Além disso, o processo de reconhecimento é garantido também pela expressão fácil de delicadeza, de quem roga por piedade e sentimento, utilizada pela Princesa Fiona. Nesse momento, o emprego do *close up* destaca-nos todo esse sentimento que emana da Princesa.

Dessa maneira, percebemos nesse trecho a constituição de duas imagens discursivas: a primeira (*ethos* pré-discursivo), elaborada pelo Burro ao ver a Princesa Fiona transformada, é possível por causa dos elementos icônicos apresentados acima. Essa imagem está assentada em pré-construídos sobre a monstruosidade e sobre os ogros, o que pode ser confirmado pela seguinte sequência do diálogo, na qual observamos elementos estereotípicos, tais como: o fato de ogros serem criaturas “feias” e canibalescas, isto é, eles comem carne humana:

BURRO: Onde está a princesa?

FIONA: Burro! Eu sou a princesa. Sou eu neste corpo.

BURRO: Meu Deus! Você comeu a princesa! [olhando para a barriga de Fiona, como quem fala com alguém lá dentro] Pode me ouvir? Continue respirando. Vou tirá-la daí!

BURRO: Shrek! Shrek!

FIONA: Sou eu [Tocando o rosto do Burro carinhosamente].

BURRO: Princesa? O que aconteceu com você? Você está... diferente.

FIONA: Estou feia, certo?

[...]

FIONA: É um feitiço! Quando eu era menina, uma bruxa lançou um feitiço sobre mim. Todas as noites, me transformo nisso. Nessa fera horrível e feia! Fiquei presa numa torre esperando meu verdadeiro amor me salvar. Tenho que me casar com o Lorde Farquaad antes do pôr-do-sol para que não me veja assim

(PDI/DreamWorks, 2001).

No entanto, tal construção discursiva não é confirmada, pois observamos que há constituição de uma nova imagem (segunda imagem discursiva), possível pelo reconhecimento da Princesa Fiona pelo Burro, através, tanto da fala, quanto dos gestos e das expressões faciais da Princesa.

Exemplo 9 (1:08:06 - 1:11:48)

[Já é manhã, mas Fiona parece não ter dormido]

FIONA: [Arrancando as pétalas da flor]

Conto para ele. Não conto para ele.

Conto para ele. Não conto para ele.

Conto para ele.

[Som orquestrado da música “It is you (I have loved)”, de Dana Glover]

FIONA: *Shrek!* *Shrek!* Tem uma coisa que eu quero... [ela sai, mas o sol está nascendo e o feitiço age novamente]

FIONA: *Shrek!* Você está bem?

SHREK: [Num tom ríspido] Perfeito.

Nunca estive melhor.

FIONA: Tenho que lhe contar uma coisa.

SHREK: [Tom ríspido] Não precisa me contar nada. Ouvi o bastante ontem à noite.

FIONA: Ouviu o que eu disse?

SHREK: [Um pouco triste e decepcionado] Cada palavra.

FIONA: Bem, achei que entenderia.

SHREK: [Irônico] Eu entendo. Como você disse, quem amaria uma fera medonha e feia?

FIONA: Achei que isso não importaria.

SHREK: Bem, mas importa.

SHREK: [Para Lorde Farquaad] Bem na hora.

SHREK: Princesa, trouxe-lhe uma coisinha.

[Lorde Farquaad chega para se apresentar a Fiona. Ele está vestido numa armadura que esconde seu verdadeiro tamanho e o faz parecer maior.]

BURRO: [acordando] o que eu perdi? [com medo dos guardas, finge que outra pessoa, e não ele, está falando] Quem falou? O burro é que não foi!

LORDE FARQAAD: Princesa Fiona.

SHREK: Como prometido. Agora me dê a escritura.

LORDE FARQAAD: A escritura do seu pântano, vazio, como combinamos.

LORDE FARQAAD: Pegue e vá antes que eu mude de ideia.

LORDE FARQAAD: Perdoe-me por surpreendê-la, mas você me surpreendeu. Nunca vi uma beleza tão radiante antes. Eu sou o Lorde Farquaad.

FIONA: Lorde Farquaad? Não!

[Farquaad dá um sinal para os seus guardas retirá-lo de cima do cavalo]

FIONA: Perdoe-me, milorde, só estava fazendo uma despedida bem pequena.

[Fiona vê o tamanho de Farquaad e tenta disfarçar sua estranheza]

LORDE FARQAAD: Que delicada. Não precisa gastar suas boas maneiras com o ogro. Isso aí não tem sentimento.

FIONA: Não, tem razão. “Isso aí” não sente.

LORDE FARQAAD: Princesa Fiona... linda, bela, perfeita Fiona peço sua mão em casamento. Quer ser a noiva perfeita para o noivo perfeito?

[Fiona olha para *Shrek* e responde ao Farquaad]

FIONA: Lorde Farquaad, eu aceito. Nada me deixaria...

LORDE FARQAAD: Excelente! Ao trabalho. Nos casaremos amanhã!

FIONA: Não!

[*Shrek* olha para trás, achando que ela havia desistido]

FIONA: Quero dizer, por que esperar? Vamos nos casar hoje. Antes do pôr-do-sol.

LORDE FARQAAD: Bastante ansiosa, não? Quanto mais rápido, melhor. Há muito o que fazer! [Ele dá o sinal e os guardas o colocam novamente em cima do cavalo, na armadura] Comida, bolo, banda, convidados. Capitão, reúna uns convidados.

[Fiona sobe na garupa do cavalo e vai com Lorde Farquaad]

FIONA: Adeus, ogro.

BURRO: *Shrek*, está deixando-a escapar.

*SHREK*: E daí?

BURRO: Não sabe nada sobre ela. Conversamos ontem à noite...

*SHREK*: Eu sei que conversaram. Ficaram grandes amigos, não é? E já que são amigos, por que não vai com ela?

BURRO: Mas eu quero ir com você.

*SHREK*: Já falei que não vai para casa comigo! Moro sozinho! Meu pântano!

Eu! Mais ninguém! Entendeu?  
Ninguém! Principalmente burros  
inúteis, patéticos, irritantes e que falam!

BURRO: [Triste] Mas achei que...

SHREK: Sabe de uma coisa. Achou  
errado!

[*Shrek* sai andando, indo embora]

BURRO: [Bem baixinho] *Shrek*.

[Som da música Hallelujah]

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 35: Sequência Fílmica 11 (PDI/DreamWorks, 2001).

Neste trecho do filme, observamos o resultado da confusão que se iniciou no anterior. Referimo-nos ao fato de *Shrek* escutar parte da conversa entre Fiona e o Burro e achar que os dois estavam falando dele. Fiona falava sobre a impossibilidade de uma Princesa combinar com feiúra e monstruosidade, asserção que está assentada, como já observamos, sobre pré-construídos em relação à princesa, à beleza e à monstruosidade. Sabemos que ela se referia à sua condição de ogra e não a *Shrek*, mas o fato dele não ter visto nova condição física da princesa e de não ter acompanhado a conversa desde o início o fez pensar que Fiona estava falando sobre ele.

Observamos, então, que *Shrek* fica bastante decepcionado, porque o *ethos* pré-discursivo que ele tinha da princesa estava sendo naquele momento confirmado. Isto é, o ogro acreditava que a Princesa Fiona, assim como todas as outras pessoas que o tinham julgado antes de conhecê-lo, achava que ele era uma criatura desprezível, um ogro feio, um monstro, com o qual não seria possível estabelecer nenhum tipo de relação. Por esse motivo, *Shrek* sai em busca do Lorde Farquaad, para, finalmente, entregar “sua encomenda” e poder resgatar seu pântano.

*Shrek* deixa transparecer que está decepcionado através do tom de voz com o qual responde as perguntas de Fiona e também pelas expressões faciais de seu rosto. Mais uma vez, aqui, instaura-se outra confusão, porque Fiona não sabia que ele havia escutado a conversa pela metade e pensa que o ogro está se referindo a ela. Dessa maneira, para decepção da Princesa, o *ethos* pré-discursivo que ela havia criado sobre o ogro para aquela situação, isto é, o *ethos* de um ser compreensivo e não limitado pela aparência física das pessoas, não é confirmado.

*Shrek* e Fiona estão, na verdade, fragilizados com o fato de as pessoas os julgarem pela aparência. Tal situação é causada, mais uma vez, por conta dos estereótipos que circulam socialmente sobre o padrão de beleza. O *ethos* do monstro está, em muitos casos, atrelado a este estereótipo sobre a beleza e também ao estereótipo da anormalidade. Outrossim, percebemos, através do dialogo entre Farquaad e Fiona, a reiteração do *ethos* do monstro enquanto criatura não-humana, uma fera, incapaz de amar e de ter sentimentos. No entanto, nós rechaçamos tal construção, pois observamos que o ogro é portador de valores, ele tem, sim, sentimentos, os quais, como já afirmamos anteriormente, são expressos não apenas por palavras, mas também pelos seus gestos e expressões faciais.

O “golpe de misericórdia” é dado em *Shrek* no momento em que Fiona aceita se casar com Lorde Farquaad, o que, para o ogro, é visto como uma confirmação da sua necessidade de se manter afastado de tudo e de todos, pois dessa maneira ele estará se preservando e evitando se machucar e se decepcionar, o que é asseverado por sua resposta, em tom agressivo e irritado, ao Burro, quando este informa que gostaria de ir com *Shrek*: “Já falei que não vai para casa comigo! Moro sozinho! Meu pântano! Eu! Mais ninguém! Entendeu? Ninguém! Principalmente burros inúteis, patéticos, irritantes e que falam!” (PDI/DreamWorks, 2001).

A sensação de decepção, traição, tanto de *Shrek* quanto de Fiona é confirmada na cena seguinte em que há a presença da música “Hallelujah”, de Jonh Cale, que reproduzimos a seguir.

Hallelujah <sup>36</sup>	Aleluia
I've heard there was a secret chord That David played and it pleased the Lord But you don't really care for music do you? It goes like this - the fourth, the fifth The minor fall, the major lift The baffled King composing Hallelujah	Eu ouvi que havia um acorde secreto Que Davi tocou e louvou ao Senhor Mas você não se interessa mesmo por música, não é? É assim - a quarta, a quinta A menor cai, a maior ascende O rei perplexo compondo aleluia
Hallelujah, hallelujah, hallelujah, hallelujah	Aleluia, aleluia, aleluia, aleluia.
Your faith was strong but you needed proof You saw her bathing on the roof Her beauty in the moonlight overthrew you She tied you to a kitchen chair She broke your throne, she cut your hair And from your lips she drew the hallelujah	Sua fé era forte, mas você precisou de provas Você a viu se banhando do telhado A beleza dela sob a luz do luar te arruinou Ela te amarrou numa cadeira da cozinha Ela destruiu seu trono, cortou teu cabelo E dos seus lábios ela extraiu a aleluia
Hallelujah, hallelujah, hallelujah, hallelujah	Aleluia, aleluia, aleluia, aleluia.
Maybe I've been here before I know this room, I've walked this floor I used to live alone before I knew you I've seen your flag on the Marble Arch	Talvez eu já tenha estado aqui antes Eu conheço este quarto, eu andei neste chão, Eu costumava viver sozinho antes de conhecer você.

<sup>36</sup> Fonte: <<http://letras.terra.com.br/shrek/36134/traducao.html>>. Acesso: 13/09/11. A versão disponibilizada nessa cena apresenta algumas modificações.

<p>Love is not a victory march It's a cold and it's a broken hallelujah</p> <p>Hallelujah, hallelujah, hallelujah, hallelujah</p> <p>There was a time when you let me know What's real and going on below But now you never show it to me, do you? And remember when I moved in you The holy dark was moving too And every breath we drew was hallelujah</p> <p>Hallelujah, hallelujah, hallelujah, hallelujah</p> <p>Maybe there's a God above And all I ever learned from love Was how to shoot at someone who outdrew you And it's not a cry you can hear at night It's not somebody who's seen the light It's a cold and it's a broken hallelujah</p> <p>Hallelujah, hallelujah, hallelujah, hallelujah Hallelujah, hallelujah, hallelujah, hallelujah</p>	<p>Eu vi sua bandeira no arco de mármore O amor não é uma marcha vitoriosa É um frio e triste aleluia</p> <p>Aleluia, aleluia, o aleluia, aleluia.</p> <p>Houve uma época em que você me deixou saber O que realmente contecia lá embaixo Mas agora você nunca me mostra isso, não é? E lembra de quando eu me aproximei de você A escuridão sagrada foi junto também E cada suspiro que déssemos era aleluia</p> <p>Aleluia, aleluia, aleluia, o aleluia.</p> <p>Talvez lá haja um Deus acima E tudo que eu sempre aprendi sobre o amor Foi como atirar em alguém que te desarmou E isso não é um choro que você pode ouvir à noite Não é alguém que vê a luz É um frio e triste aleluia</p> <p>Aleluia, aleluia, aleluia, aleluia, aleluia, aleluia, aleluia, Aleluia</p>
--	---

A música tem uma melodia harmoniosa e triste e, se associamos a isso o fato de em sua letra estar nitidamente expresso uma situação em que há uma grande decepção, observaremos a sincronia que se pode estabelecer entre ela e a cena na qual aparece. Ela trata sobre a perda da fé, o que aconteceu com *Shrek*, uma vez que tinha investido sua confiança no Burro e em Fiona, mas havia se decepcionado; e sobre a traição, uma vez que o eu lírico da canção é pego numa situação de aprisionamento do amor, isto é, ele confiou na pessoa amada, mas, tal qual a passagem bíblica de Sansão e Dalila, ele havia sido destruído, arruinado por ter confiada na amada. Era o que tanto *Shrek* quanto Fiona estavam passando, ainda que não houvessem sido traídos.

Quanto ao estado de solidão, além de sua relação com a melodia e o tom da música já apresentados anteriormente, percebemos que essa é uma temática também abordada na letra da canção de modo muito semelhante à situação do ogro. Vejamos, para tanto, o seguinte trecho “Talvez eu já tenha estado aqui antes/ Eu conheço este

quarto, eu andei neste chão,/ Eu costumava viver sozinho antes de conhecer você./ Eu vi sua bandeira no arco de mármore/ O amor não é uma marcha vitoriosa/É um frio e triste aleluia”. Em *Shrek*, isso fica intensificado porque há uma sincronia entre o trecho acima e a chega de *Shrek* ao seu pântano. Em verdade, a música trata de uma decepção amorosa, que no filme é caracterizado pelos casais *Shrek/Fiona*, *Burro/Dragão*.

#### Exemplo 10 (1:13:56 – 1:17:09)

[*Shrek* ouve um barulho do lado de fora e sai pra conferir do que se tratava. Ele briga com o Burro pela metade do pântano.]

*SHREK*: Burro? O que está fazendo?

*BURRO*: Você, mais que todos, deveria reconhecer um muro.

*SHREK*: Bem, sim. Mas o muro deveria cercar o meu pântano, não atravessá-lo.

*BURRO*: Está cercando a sua metade. Esta é a minha.

*SHREK*: A sua metade!

*BURRO*: ajudei a salvar a princesa. Fiz metade do serviço. Ganho metade. Passe aquela pedra parecida com a sua cabeça.

*SHREK*: Sai daqui.

*BURRO*: Não, saia você.

*SHREK*: Este é o meu pântano!

*BURRO*: O nosso pântano!

*SHREK*: Solte!

*BURRO*: Solte você!

*SHREK*: Asno imbecil!

*BURRO*: ogro fedido!

*SHREK*: Tudo bem! [*Shrek* sai em direção ao banheiro]

*BURRO*: Ainda não acabei com você!

*SHREK*: Mas eu já.

*BURRO*: Com você é só “eu, eu, eu”! Agora é a minha vez, por isso cale a boca e preste atenção! Você é mau para mim, me insulta, não gosta de nada que eu faço. Vive me ameaçando e me rejeitando!

*SHREK*: Se tratei você tão mal, por que voltou?

*BURRO*: Por que é isso o que os amigos fazem! Se perdoam!

*SHREK*: [em tom irônico] Tem razão, Burro. Eu o perdôo por me apunhalar pelas costas!

[Furioso, *Shrek* entra no banheiro]

*BURRO*: [Nervoso] Tem tantas camadas que teme os seus próprios sentimentos!

*SHREK*: Vá embora.

BURRO: Também fez isso com a Fiona. E ela gostava de você ou até amava.

SHREK: Me amava? Ela disse que eu era feio! Uma criatura medonha. Ouvi vocês falando.

BURRO: Ela não estava falando de você, e sim de... outra pessoa.

SHREK: [Saindo do banheiro de fininho] Não estava falando de mim? Então de quem ela estava falando?

BURRO: Não estou dizendo nada. Não quer me ouvir, certo.

SHREK: Burro!

BURRO: Não.

SHREK: Tudo bem, ouça... desculpe. Está bem? Desculpe. Acho que sou mesmo um ogro enorme, idiota e feio. Pode me perdoar?

BURRO: É para isso que servem os amigos. Certo?

SHREK: Certo. [Dando a mão] Amigos?

BURRO: Amigos.

SHREK: Então... o que a Fiona disse de mim?

BURRO: Por que me pergunta? Vá perguntara a ela.

SHREK: [Meio desesperado] O casamento! Nunca chegaremos a tempo!

BURRO: Não tema. Querer é poder. E eu posso. [Assobia, chamando sua namorada, o Dragão fêmea]

[Shrek olha para cima, tentando ver o que estava chegando]

SHREK: Burro?

BURRO: É apenas o meu magnetismo animal.

SHREK: Venha aqui.

BURRO: Não se violenta beijando um asno. Pule nela e segure firme. Não instalei os cintos de segurança.

[Shrek sai voando com o dragão]

[Toca-se uma música grandiloquente]

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 36: Sequência Fílmica 12 (PDI/DreamWorks, 2001).

Na cena descrita anteriormente, observamos, mais uma vez, vários elementos que nos fazem constituir um *ethos* efetivo mais humanizado e menos monstruoso do ogro. Dentre estes, o mais significativo diz respeito à amizade. O estereótipo que embasa a construção do *ethos* do ogro enquanto criatura maligna impossibilita-nos de o associarmos a uma esfera de amizade. Nessa cena, no entanto, o ogro discute sua relação com o Burro, que lhe abre os olhos e lhe mostra que estava errado quanto ao amigo e à Fiona. O segundo elemento diz respeito à articulação cinética do ogro, isto é, aos movimentos e expressões emitidas pelo personagem. Ele movimentava-se, gesticula-

se e expressa-se como os humanos. Para percebermos isso, basta que observemos as tantas “caras e bocas” que o ogro utiliza na sua discussão com o Burro, que se mostra (*ethos* mostrado) como verdadeiro amigo do *Shrek*. Afinal, só um amigo de verdade para ser tão sincero a ponto de mostrar ao outro os seus defeitos, a fim de que esse outro possa dar-se conta de como estava errado em seus julgamentos.

Assim, emerge desta cena um *ethos* amigável e sentimental do ogro, uma vez que ele além de se desculpar com o Burro, faz um afago no amigo, agradecendo-lhe por ter trazido o Dragão para auxiliá-lo no resgate da Princesa Fiona.

A partir desse momento, observamos mais uma vez a cena validada dos contos de fadas, na qual o herói vai ao socorro da princesa. Tal cena surge sob o som da música “True Love’s First Kiss”, de Jhon Powell, a qual pode ser traduzida como “O primeiro beijo do Amor verdadeiro”. Essa é uma música orquestrada que se inicia com um toque suave e lento, mas que ganha força e grandiloquência, assumindo um tom de descoberta e aventura, o que caracteriza o momento da cena em que *Shrek* aventura-se no dorso de um dragão – este inicialmente se apresentava como uma fera inimiga, uma vez que prendia a Princesa Fiona naquele terrível castelo e tentava (muitas vezes conseguiu) matar todos que se arriscasse a salvar sua prisioneira – para salvar o seu verdadeiro amor das garras de Lorde Farquaad, tal qual acontece no contos tradicionais em que o príncipe e/ou o herói sai em desbravamento para resgatar a donzela em perigo. No caso da princesa, seu maior perigo consistia em casar-se com alguém que não amava.

Exemplo 11 (1:18:22 – 1:25:10)

[Casamento de Fiona e Lorde Farquaad. *Shrek* entra na Igreja para protestar contra o matrimônio]

*SHREK*: Eu me oponho!

*FIONA*: *Shrek*?

*LORDE FARQUAAD*: O que ele quer agora?

[as pessoas ficam assustadas]

*SHREK*: Oi, pessoal. Estão se divertindo? Adoro DuLoc. É muito limpa.

*FIONA*: Por que está aqui?

*LORDE FARQUAAD*: É grosseiro ficar vivo quando ninguém o quer. Quanto mais vir sem convite.

*SHREK*: Fiona, preciso falar com você?

*FIONA*: Quer conversar agora? Bem, é tarde demais para isso.

*SHREK*: Não pode se casar com ele!

*FIONA*: Por que não?

*SHREK*: Ele só está casando com você para poder ser rei.

*LORDE FARQUAAD*: Ultrajante! Não lhe dê ouvidos.

*SHREK*: Não é seu verdadeiro amor.

*FIONA*: O que sabe sobre isso?

*SHREK*: Eu...

*LORDE FARQUAAD*: Isso é muito interessante. [rindo] O ogro se apaixonou pela princesa! Minha nossa! [Placas de risos]

*LORDE FARQUAAD*: Um ogro e uma princesa!

[todos os convidados riem]

*FIONA*: Shrek, isso é verdade?

*LORDE FARQUAAD*: Quem se importa? Isto é ridículo. Meu amor, dê-me um beijo para sermos felizes para sempre. [Faz biquinho para beijá-la]

[Pôr do sol. Ao longe, escutamos o som de "It you I have loved"]

*FIONA*: [meio cabisbaixa] "À noite, de um jeito, de dia, de outro..." Quis mostrar isso para você antes.

[todos ficam perplexos, uma convidada desmaia...]

*SHREK*: [Meio que sem palavras, fazendo gestos que demonstram que ele

não estava esperando por isso] Isso explica muita coisa.

*LORDE FARQUAAD*: É nojento! Guardas, guardas! Tire isso da minha frente! Agora! Peguem-nos! Peguem os dois!

*LORDE FARQUAAD*: Toda essa feitiçaria não altera nada! O casamento se realizou e isso me torna rei! Está vendo?

*FIONA*: Soltem-me!

*LORDE FARQUAAD*: Não fiquem aí parados!

*SHREK*: [lutando contra vários guardas ao mesmo tempo] Saiam da minha frente! Fiona!

*LORDE FARQUAAD*: Fera insolente! Vai se arrepender do dia em que me conheceu. Verei você sendo esquartejado. Vai implorar para ser morto!

[Fiona gritando]

*LORDE FARQUAAD*: E quanto a você, minha esposa [aponta a espada para o pescoço de Fiona] ficará trancada o resto de seus dias! Eu sou o rei!

[*Shrek* assobia, chamando o Dragão]

*LORDE FARQUAAD*: Terei ordem! Terei perfeição! Terei... [o Dragão chega, quebrando um vitral no teto da Igreja, Lorde Farquaad começa a gritar e o Dragão o engole]

BURRO: Não se mexam! Tenho um dragão e não tenho medo de usá-lo! [o dragão rugi] Sou um Burro controlado!

[Dragão arrotta a coroa de Farquaad]

BURRO: Casamentos de celebridades não duram mesmo, não é?

[todos aplaudem]

BURRO: Vá em frente, *Shrek*.

*SHREK*: Fiona? Eu... eu te amo.

FIONA: De verdade?

*SHREK*: De verdade, de verdade.

FIONA: Eu também te amo.

[os ogros se beijam, todos fazem som e expressão de contentamento, de aceitação e de vislumbramento da cena de amor. O feitiço começa novamente]

*VOICE IN OVER*: Até ser beijada por seu verdadeiro amor e dele assumir a forma.

[Fiona permanece ogra]

*SHREK*: Fiona? Você está bem?

FIONA: Bem, sim. Mas não compreendo. Eu deveria estar linda.

*SHREK*: Você está linda.

BURRO: Estava esperando um final feliz.

[som de música, ao tempo em que os ogros se beijam. *Shrek* põe a mão na

frente da câmera para que ninguém os veja se beijando]

[Eles se casam e todos os personagens dos contos de fadas comemoram. Uma fada transforma os três ratos cegos e uma cebola numa carruagem, tipo a da Cinderela, puxada por dois cavalos e controlada por um cocheiro. Fiona joga o buque. Cinderela e Branca de Neve brigam, tentando pegá-lo, mas o Dragão fêmea chega antes e fica com o buque e o mostra para o Burro, que fica um pouco assustado, mas ao mesmo tempo meloso. *Shrek* faz um sinal, para o Burro, meio que de despedida e ao mesmo tempo um alerta para ele não dá as costas para o Amor]

BISCOITO: Deus abençoe a todos nós!

[Burro canta e os personagens dos contos de fadas dançam]

[Carruagem indo embora, formando a imagem de um livro de conto de fadas, com a seguinte frase: “Eles foram feios para sempre...”. O livro com o título “*Shrek*” se fecha]

BURRO: Isso é muito engraçado! Não consigo respirar. Não consigo respirar!

(PDI/DreamWorks, 2001)



Figura 37: Sequência Fílmica 13 (PDI/DreamWorks, 2001).



Figura 38: Sequência Fílmica 14 (PDI/DreamWorks, 2001).

Esta é a cena final do filme, o que nos indica que toda a confusão e os conflitos da trama serão resolvidos. No que concerne ao *ethos* nessa sequência do filme, podemos afirmar que enquanto o Lorde Farquaad assume que, para ele, os ogros são criaturas nojentas e insolentes, às quais estão reservadas o desprezo, a dor e a morte, os cidadãos de DuLoc, convidados para assistir o Enlace Matrimonial, irão estabelecer uma transgressão com essa construção *ethótica* que Lorde Farquaad fez do ogro, opondo-se, portanto, a tal representação.

No entanto, em relação à enunciação do *ethos* de *Shrek*, percebemos que o fato dele mais uma vez ir ao resgate da Princesa Fiona, de lutar ao seu favor e de ter coragem o suficiente para, finalmente, assumir o sentimento que tem por ela demonstra claramente que ele assumiu a função de herói da narrativa. Dessa forma, evidencia-se um *ethos* de nobre cavaleiro, defensor dos valores e do amor. O ogro mostrasse para todos que o julgaram (antes mesmos de conhecerem) como monstro, fera abominável, que elas estavam enganadas. Trata-se da rejeição do *ethos* pré-discursivo de *Shrek* constituído pelos outros personagens.

O fato de haver nesse momento da narrativa cinematográfica a enunciação de um *ethos* que mostra o ogro como ser capaz de amar faz com que os outros personagens entendam que estavam errados em relação à imagem que construíram do ogro. Isso pode ser notado quando *Shrek* e Fiona se beijam e todos fazem um expressão de contentamento e de aceitação, ilustrando, assim, que a cena a qual estão vislumbrando é, verdadeiramente, pura e digna de ser chamada de cena de amor.

Outrossim, o fato de a entrada do Burro na igreja, juntamente com o Dragão, que engole o Lorde Farquaad, ter sido aplaudida pelos convidados, cidadão de DuLoc, demonstramos a aceitação de que o Lorde Farquaad era por demais autoritário e queria fazer com que todos aceitassem sua forma “perfeita de pensar”, que todos aceitassem sua visão de normalidade, a qual excluía as criaturas de contos de fadas de seu “belo reino”. Dessa forma, entendemos que chega o fim, em DuLoc, da ditadura da beleza e da “(a)normalidade”, uma vez que seus cidadãos passam a aceitar as diferenças que constituem cada um de nós, ao invés de excluir os que são ditos “anormais”.

Conforme já havíamos assinalado anteriormente, o conto de fadas cinematográfico de que estamos tratando nessa dissertação mantém uma relação intertextual com vários outros contos de fadas tradicionais. Essa cena evoca, por exemplo, o conto de fadas “A Bela e a Fera” (BEAUMONT, 2004), estabelecendo, no entanto, uma transgressão em relação a essa última narrativa, visto que, enquanto em “A Bela e a Fera” (BEAUMONT, 2004), o príncipe-fera torna a forma humana e, assim, casa-se com Bela, na narrativa cinematográfica *Shrek*

(PDI/DreamWorks, 2001), a princesa-ogra permanece em sua forma de ogra e casa-se com *Shrek*.

Essa subversão acontece por conta das condições de produção em que se dão as narrativas. Embora a leitura do conto de Madame Beaumont (2004) faça-nos pensar acerca do que realmente devemos valorizar num cônjuge e sobre como a escolha das virtudes resulta na felicidade, observamos que na verdade nesse conto materializa-se um discurso ligado ao universo da França do século XVIII, no qual era, ainda, muito comum a realização de casamentos arranjados. Dessa forma esse conto de fadas surge como um manual para as moças que eram forçadas a casar-se com desconhecidos sem ao menos o amar. Trata-se de um discurso segundo o qual não é necessário que haja amor para haver um casamento ou para haver felicidade matrimonial, é necessário, apenas que o cônjuge tenha valores e virtudes.

No entanto, o fato de no final da narrativa o Príncipe tornar a ser belo evidencia-nos, sobretudo, a importância que a aparência tem dentro da narrativa. Lembremos, por exemplo, que em vários momentos Bela rejeitara Fera por conta da sua condição monstruosa, embora já soubesse que o dono do castelo em que passaria a viver era muito mais nobre do que muitos homens que tinham a aparência bonita. Conforme afirma-nos Tatar (2004, p.64),

a bela de Madame Beaumont chega a uma conclusão que hoje poucos aceitariam sem reservas como um receita para um casamento feliz. Afirmando que nem “aparência” nem “grande inteligência” são o que conta, a Bela rejeita a paixão do amor romântico e afirma que os sentimentos de “respeito, amizade e gratidão” são suficientes para um bom casamento.

No entanto, “A Bela e a Fera”, na verdade, “[...] sanciona, para as mulheres, a obediência, a abnegação e uma forma de amor baseada na gratidão e não na paixão, ao mesmo tempo em que nos dá uma Fera que aprecia claramente a perfeição física somada à delicadeza e à compaixão” (TATAR, 2004, p.64).

Em contraposição, em *Shrek* observamos que o que faz o ogra apaixonar-se pela princesa é justamente o fato de ela transgredir as convenções. Ele não se importa com a aparência dela (diferentemente da Bela), conforme observamos em sua fala “Achei esta flor e pensei em você porque ela é bonita e, bem... Não gostei muito, mas achei que gostaria porque você é bonita. Mas gosto de você assim mesmo” (PDI/DreamWorks, 2001).

Além disso, na produção da DreamWorks (2001), é a princesa que permanece em forma de ogra, ressaltando-nos que a aparência realmente não importa. A beleza é só uma questão de ponto de vista, conforme observamos na cena descrita anteriormente, em que a

Princesa Fiona permanece ogra e se acha feia, obtendo de *Shrek* a seguinte resposta “Você está linda”.

Essa transgressão estabelecida pela película *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) é possível por causa da representações (*ethos*) do monstro-ogro e da beleza que são enunciados no decorrer da narrativas, as quais assentam-se em uma formação discursiva distinta daquela que aparece no conto de fadas “A Bela e a Fera”. São discursos distintos que se materializam nesses textos.

Observamos que o *ethos* de *Shrek* como um ser cético em relação aos finais de contos de fadas é rejeitado no final do filme, uma vez que o ogro encontra o seu final feliz e que, agora, passa a acreditar no amor. Esse novo *ethos* de *Shrek* é confirmado pela música que começa a tocar quando o ogro vai beijar Fiona, “I’m a believer” (Eu acredito), de Smash Mouth, a qual tem sua continuação na cena do casamento dos dois.

I'm A Believer <sup>37</sup>	Eu Acredito
(duh-duh,duh-duh) (duh-duh,duh-duh)	(duh-duh,duh-duh) (duh-duh,duh-duh)
I thought love was only true in fairy tales Meant for someone else but not for me. Oh, love was out to get me That's the way it seems Disappointment haunted all my dreams.	Eu pensei que o amor era verdadeiro apenas em contos de fadas Destinado para alguém, mas não para mim oh! o amor estava longe de me pegar era assim que parecia Desilusão rondava todos os meus sonhos.
Then I saw her face Now I'm a believer. Not a trace Of doubt in my mind. I'm in love (ooooo) I'm a believer, I couldn't leave her if I tried	Então eu vi o resto dela E agora eu acredito Nenhum traço, De dúvida na minha mente Eu estou apaixonado (uuuuu) Eu acredito, não poderia deixá-la Mesmo se tentasse
I thought love was more or less a given thing The more I gave the less I got, Oh Yeah What's the use of trying All you get is pain When I wanted sunshine I got rain	Eu pensava que o amor era mais ou menos uma coisa dada Quanto mais eu dava, menos eu eu tinha!Oh yeah Para que tentar? Tudo que se consegue é dor Quando eu quero o Sol, eu tenho chuva

<sup>37</sup> Fonte: <<http://letras.terra.com.br/shrek/36131/traducao.html>>. Acesso em: 13 set. 2011.

<p>Then I saw her face, Now i'm a believer. Not a trace Of doubt in my mind. I'm in love I'm a believer, I couldn't leave her if I tried</p>	<p>Então eu vi seu rosto E agora eu acredito Nenhum traço, De dúvida na minha mente Eu estou apaixonado Eu acredito, não poderia deixá-la Mesmo se tentasse</p>
<p>What's the use in trying All you get is pain When I wanted Sunshine I got rain!</p>	<p>Para que tentar? Tudo que se consegue é dor Quando eu quero o arco-íris, eu tenho chuva</p>
<p>Yes I saw her face, Now I'm a believer. No not a trace Of doubt in my mind. Said I'm a believer, yeah yeah...</p>	<p>Sim, Então eu vi seu rosto E agora eu acredito Nenhum traço, De dúvida na minha mente Digo, eu acredito, yeah yeah..</p>
<p>I'm a Believer(2x)</p>	<p>Eu acredito (2x)</p>

Se assumirmos *Shrek* como eu lírico dessa música, observamos que a mesma traça a trajetória do personagem dentro da narrativa, no que diz respeito a suas crenças sobre o amor. Para tanto, basta lembrarmos de que na primeira cena do filme *Shrek*, que estava lendo a história de Fiona, mostra-se descrente em relação ao final feliz da mesma, o que pode ser confirmado pela seguinte fala do ogro “Como se isso acontecesse. Quanta [som de descarga]” (PDI/DreamWorks, 2001). Agora, no entanto, ele está vivendo o seu conto de fadas. Ele está amando e, portanto, não pode deixar de acreditar no amor e no *Happy Ending* dos contos de fadas.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa dissertação, objetivamos investigar o modo de constituição do *ethos* discursivo no conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001), baseando-nos no referencial teórico da Análise de Discurso Francesa, especialmente nos trabalhos de Maingueneau (2004a, 2004b, 2006a, 2006b, 2008a, 2008b).

Para tanto, iniciamos com uma discussão acerca dos gêneros discursivos e dos contos de fadas, a partir da qual, consideramos a existência do gênero discursivo “conto de fadas cinematográfico”, caracterizado por ser uma transmutação (Bakhtin, [1979]1997) do conto de fadas tradicional e por apresentar-se sob a égide dos dispositivos cinematográficos. Nesse momento, observamos a necessidade de estabelecermos teorizações mais aprofundadas sobre a categoria de tipo textual, a qual costuma ser apresentada a partir de elementos linguísticos.

Ora, se sabemos que o texto contemporaneamente é concebido a partir de suas várias semioses, não podemos continuar afirmando que os tipos textuais que constituem os gêneros discursivos sejam vistos apenas a partir da ótica da linguagem verbal. Percebemos, assim, a necessidade de ampliarmos tal conceito a fim de abarcar as possibilidades da linguagem não verbal, a qual constitui alguns textos. No caso do cinematográfico, propomos que é preciso pensarmos nos tipos textuais a partir dos planos que compõem as cenas, evidenciando tanto elementos da linguagem verbal, quanto elementos que participam do universo da linguagem não verbal, a saber: posicionamento e/ou movimento de câmera, enquadramento, gesticulação do personagem e banda de som.

Ainda acerca dos gêneros discursivos, percebemos que a categorização em quatro tipos de gêneros instituídos, proposta por Maingueneau (2004b, 2006b), segundo a qual os gêneros discursivos devem ser pensados a partir da relação que estabelecem com sua cenografia é insuficiente para dar conta do nosso *corpus*, visto que, conforme observamos, o conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) não se enquadra completamente em nenhuma das categorias apresentadas pelo autor, sendo portar necessário a criação de uma novo tipo de gênero instituído ou a reelaboração das categorias existentes.

Num outro momento, apresentamos as bases teórico-epistemológicas sobre as quais o nosso trabalho está assentado, quando tratamos de conceitos importantes para a Análise de Discurso Francesa, os quais direta ou indiretamente tiveram influência sobre este trabalho.

Em seguida, por esta dissertação versar sobre a constituição do *ethos* discursivo no conto de fadas cinematográfico, tratamos sobre essa categoria discursiva, quando vimos, com Maingueneau (2006a, 2006b, 2008a, 2008b), que o *ethos* pode ser compreendido como a

imagem que os enunciadores constroem de si e de seus co-enunciadores no discurso, tendo como base para essa constituição os estereótipos, isto é, pré-construídos que circulam socialmente.

O quinto capítulo foi dedicado à caracterização dos elementos a partir dos quais foi possível procedermos à análise de dados, evidenciando, assim, os elementos metodológicos de nossa pesquisa.

Outrossim, por se tratar de um conto de fadas no qual há uma transgressão no modo de constituir tal narrativa e várias referências a contos de fadas tradicionais, tivemos a necessidade de cotejar o filme com tais contos, a partir dos quais foi possível estabelecer uma leitura (análise) em que houvesse um diálogo intertextual.

Quando contrastamos o conceito de *ethos* discursivo com o *corpus* analisado, percebemos que, por se tratar de um texto verbo-visual, isto é, de um texto no qual há a presença tanto da linguagem verbal, quanto da linguagem não verbal, percebemos que não poderíamos abrir mão da totalidade desse texto em função (apenas) dos enunciados verbais. Dessa forma, procuramos ao máximo estabelecer uma relação entre as várias semioses que compõem o texto cinematográfico, a fim de que pudéssemos observar como, na esfera do audiovisual, se dá a constituição do *ethos* discursivo, isto é, como os elementos desse texto se entrelaçam a fim de compor tal representação discursiva.

No que concerne ao *ethos* do monstro, observamos que o mesmo é representado de um modo inusitado, divertido e até cativante: *Shrek* é apresentado como uma criatura inteligente, benevolente, heróica, portadora de valores.

Percebemos, então, que, diferentemente da representação do monstro enquanto metáfora do mal, a qual era encenada pelos contos tradicionais, tais como “O pequeno Polegar”, de Charles Perrault – nos quais o ogro é descrito como uma criatura aterrorizante, comedora de criancinhas etc –, o conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) traz à tona uma nova forma de representar tal criatura. Essa representação ethótica revela, a nosso ver, um novo modo de conceber a alteridade, o diferente: trata-se de uma nova representação simbólica do real, de uma nova ordem dos contos de fadas, isto é, de um modo de perceber e conceitualizar a realidade, uma ordem que (des)constrói e reconstrói histórias conhecidas e/ou valores e imagens que já estão enraizadas no imaginário cultural.

Assim, a imagem do monstro, que costumava ser configurada a partir de *ethé* que revelam a maldade, a feiúra, o anti-heroísmo e a desonestidade nos contos de fadas tradicionais, é reelaborada no conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks,

2001), que representa o ogro como um ser portador de sentimento e valores, como um ser (mais) humanizado.

É importante notarmos que a enunciação do *ethos* do monstro, tal qual observamos no filme, foi possível, porque tal representação discursiva relaciona-se a formações discursivas que têm existência sócio-histórica e, portanto, dialogam com certas condições de produção. Sobre isso, ressaltamos que é possível falarmos da existência de discursos em favor da valorização da alteridade e das minorias; e do desenvolvimento tecnológico que possibilitou tanto a existência de filmes de animação, quanto a existência de uma técnica de animação digital a qual possibilita antropomorfização de personagens, a partir, por exemplo, da reprodução de movimentos e gestos humanos, sobre as quais se assentou a cenografia do conto cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001).

Assim, notamos, a partir dos exemplos extraídos do nosso *corpus*, que a representação do monstro como criatura malvada, feia, anti-heróica é reformulada, uma vez que o ogro *Shrek* é mostrado como um monstro bondoso, heróico, tendo um *ethos* diferente daquele dos monstros presentes nos contos de fadas tradicionais.

Este aspecto nos sinaliza uma modificação em torno do tratamento da alteridade na sociedade contemporânea. Enquanto nos contos tradicionais a figura dos monstros equivalia à representação estereotipada do “outro”, que não possuía as características físicas ou psicológicas socialmente aceitáveis e valorizadas; no conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) há a valorização da diferença, com a apresentação do monstro como uma figura engraçada, heróica e valorizada, mesmo tendo um aspecto físico diferente.

Do mesmo modo, pode-se perceber que a representação do *ethos* em *Shrek* repousa sobre estereótipos sociais, mas, no caso desse filme, os mesmos são quebrados, uma vez que as características fixas e estereotipadas em relação aos ogros não equivalem às características apresentadas discursivamente na construção *ethótica* de *Shrek*.

A respeito dos fatores que ocasionaram uma nova constituição do *ethos* do monstro, ressaltamos: as condições de produção que possibilitaram a existência de um discurso a favor da alteridade, a partir das quais os estereótipos foram (re)significados.

Acreditamos, assim, ter cumprido o propósito para o qual nos dispusemos, visto que:

(a) apresentamos temas gerais e específicos da Análise de Discurso, basilares para qualquer pesquisador que se proponha a fazer uma análise textual-discursivo-ideológica, isto é, que articule texto, língua, discurso, ideologia e história, a fim observar os efeitos de sentidos que daí advém;

(b) procedemos à análise de dados a partir da qual foi possível identificarmos o modo de constituição do *ethos* discursivo do monstro no filme *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001).

(c) compreendemos que a constituição do *ethos* do monstro em *Shrek* dialoga com narrativas feéricas anteriores à produção cinematográfica em análise;

(d) entendemos que tal constituição ethótica relaciona-se aos discursos sobre a bondade, a maldade, a beleza e a feiúra, os quais circulam socialmente no interdiscurso;

(e) observamos que a configuração cenográfica do filme, isto é, que a apresentação do conto de fadas cinematográfico *Shrek* (PDI/DreamWorks, 2001) a partir da cenografia de animação, teve papel decisivo para ao rompimento com a ordem dos contos de fadas tradicionais e para a constituição do *ethos* discursivo do monstro, uma vez que a técnica de animação utilizada no filme possibilitou, como dissemos, a aproximação entre as características próprias dos humanos e as características dos ogros/monstros do filme;

(f) além disso, tal técnica permitiu que os personagens pudessem apresentar expressões faciais, o que contribuiu para que pudessem ser representados como possuidores de sentimentos, colaborando, assim, para a constituição do *ethos* discursivo do monstro.

Além disso, acreditamos que nosso trabalho, por estabelecer uma análise discursiva do *ethos* em um texto audiovisual, contribuirá, sobretudo, para o desenvolvimento da Análise de Discurso, uma vez que são raros os trabalhos nesse campo teórico que tenham como *corpus* de análise um gênero de texto verbo-visual como o nosso.

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985. (Título original, 1970)
- AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- ANDI. Trabalho infantil doméstico. Não leve essa ideia para dentro de sua casa. Propaganda. Disponível em: <<http://www.andi.org.br/tid/conteudo/anu/index.asp>>. Acesso em: 12 nov. 2010.
- ARIEËS, Phillipe. A descoberta da infância. In: \_\_\_\_\_. *História social da criança e da família*. 2. ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2006, p. 17-31.
- ARISTÓTELES. *A Retórica*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus: 2003.
- BAKHTIN, Mikhail (1979). Gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 277-326.
- BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 63-83.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 16. ed. Santa Efigênia, SP: Paz e Terra: 2002.
- BOTTIGHEIMER, Ruth. The ultimate fairy tale: oral transmission in a literate world. In: DAVIDSON, Hilda Ellis; CHAUDHRI, Anna (Ed.). *A Companion to the Fairy tale*. Woodbridge, Suffolk, Inglaterra: Boydell & Brewer, 2006, p. 57-70.
- BOULOUMÉ, Arlette. O ogro na literatura. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 754-764.
- BRAIT, Beth. RAIT, B. Polifonia arquitetada pela citação visual e verbo-visual. In: Bakhtiniana, São Paulo, v. 1, n.5, p. 183-196, 1º semestre 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/5397/5091>>. Acesso em 4 set. 2011.
- BRANDÃO, Helena H. Naganime. *Introdução à análise do discurso*. 2. Ed. Campinas, SP: Editora da INICAMP, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (Org.). *Dicionário de Análise do Discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2008, [Coleção re-significando linguagens].

DARTON, Robert. História que os camponeses contam: o significado da Mamã Ganso. In: \_\_\_\_\_. *O grande massacre de gatos e outros episódio da história cultural francesa*. 2. Ed. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DAVIDSON, Hilda Ellis; CHAUDHRI, Anna. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *A Companion to the Fairy tale*. Woodbridge, Suffolk, Inglaterra: Boydell & Brewer, 2006, p. 1-13.

Disponível em:

<[http://books.google.com.br/books?id=mJhOzLLVT24C&printsec=frontcover&source=gbv\\_atb#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=mJhOzLLVT24C&printsec=frontcover&source=gbv_atb#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 12 set 2011.

EGGS, Ekkehard. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008.

ENCINATADA. Direção: Kevin Lima. Produção: Barry Josephson; Barry Sonnenfeld. Roteiro: Bill Kelly. Intérpretes: Amy Adams; Patrick Dempsey; James Marsden; Susan Sarandon. Califórnia: Walt Disney Pictures, 2007. 1 DVD (107 min), widescreen, color.

ESTÉS, Clarissa Pinkola (Sel.). *Contos dos irmãos Grimm*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. 2. Ed. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

FORMIGUINHAZ. Direção: Eric Darnell e Tim Johnson. Produção: Aron Warner; Brad Lewis; Patty Wooton. Roteiro: Todd Alcott, Chris Weitz e Paul Weitz. Intérpretes: Woody Allen; Dan Aykroyd. Anne Bancroft; Jane Curtin; Danny Glover. Glendale e Reedwood, Califórnia: DreamWorks Animation SKG, 1998. 1 DVD (83 min), widescreen, color. Produzido por PDI/DreamWorks.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. (Título original, 1969)

\_\_\_\_\_. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010 (Coleção Obras de Michel Foucault)

FRANÇA, André Ramos. *Das teorias do cinema à análise fílmica*. 2002. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fadas*. Trad. Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulus, 1990.

GONÇALO, Junior. *Enciclopédia dos monstros*. São Paulo: Ediouro, 2008.

GREGOLIM, Maria do Rosário. *Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos & duelos*. 2. ed. São Carlos: Claraluz, 2006.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A Bela Adormecida. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 100-108.

\_\_\_\_\_. *Contos de Grimm (contos de fadas)*: obra completa. Trad. David Jardim Júnior. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008. (Grandes Obras da Cultura Universal: Clássicos de Sempre, v. 16)

\_\_\_\_\_. João e Maria. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 50-62.

HAROCHE, Claudine; PÊCHEUX, Michel; HENRY, Paul (1971). A semântica e o corte saussuriano: língua, linguagem, discurso. In: BARONAS, Roberto Leiser (Org.). *Análise do discurso*: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João Editores, 2007, p. 13-31.

HEINE Lícia Maria. A escrita enquanto prática social. In: \_\_\_\_\_.; HEINE, Palmira (Org.). *Pesquisando o Texto e o discurso*. São Paulo: Ixtlan, 2011.

HEINE, Palmira. *O ethos discursivo em blogs pessoais*. Rio de Janeiro: Publit, 2010.

INDURSKY, Freda. A escrita a luz da Análise do Discurso. In: CORTINA, Arnaldo; NASSER, Sílvia Maria Gomes da Conceição (Org.). *Sujeito e linguagem*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 117-131.

\_\_\_\_\_. A fragmentação do sujeito. In: \_\_\_\_\_.; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso Memória, Identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000, p. 70-81.

\_\_\_\_\_. Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo de leitura. In: ERNST-PEREIRA, Aracy; FUNCK, Susana B. (Org.) *A leitura e a escrita como práticas discursivas*. Pelotas, RS: EDUCAT, 2001.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2007.

KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade*: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

KOCH, Ingedore; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender*: os sentidos do texto. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

LAGAZZI, Suzy. Linha de Passe: a materialidade significativa em análise. In: ORLANDI, Eni (Ed.). *RUA* (online). Campinas, SP: Nudecri, Labeurb, 2010, p. 172-183. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/pdf/16-2/10-16-2.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. A diversidade dos gêneros de discurso. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato de (Org.). *Gêneros*: reflexões em Análise do Discurso. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Faculdade de Letras da UFMG, 2004b.

- \_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. 3. ed. São Paulo: Cortez: 2004a.
- \_\_\_\_\_. A Propósito do *ethos*. In: MOTTA, Aana Raquel; SALGADO, Luciana. (Org.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008b, p. 11-29.
- \_\_\_\_\_. *Cenas da Enunciação*. Curitiba; Criar Edições, 2006a.
- \_\_\_\_\_. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006b.
- \_\_\_\_\_. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *Gênese do discurso*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: parábola Editorial, 2008c.
- \_\_\_\_\_. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual e Campinas, 1997.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual: análise de gêneros e compreensão*. 3. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.
- METZ, Christian. Cinema: língua ou linguagem? In: \_\_\_\_\_. *A significação do cinema*. Trad. Jean-Claude Bernardes. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. In.: \_\_\_\_\_. BENTES, Anna Christina (Org.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001. v. 2. p. 101-142.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo; Arte & Ciência, 1998.
- NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã, Portugal: LabCom, 2010.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Discurso e texto: formação e circulação dos sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). RUA. Campinas, SP: Nucrei, Labeurb, 1995, p. 35-47. Disponível em:  
<[www.labeurb.unicamp/rua/pages/pdf/digitalizados/RevistaRuaNRL.pdf](http://www.labeurb.unicamp/rua/pages/pdf/digitalizados/RevistaRuaNRL.pdf)> Acesso: 15 set. 2011.
- \_\_\_\_\_.; LAGAZZI, Suzy (Org.). *Discurso e Textualidade*. Pontes: Campinas, SP, 2006.
- PARA SEMPRE CINDERELA*. Direção: Andy Tennant. Produção: Mireille Soria; Tracey Tranch. Roteiro: Susannah Grant, Andy Tennant e Rick Parks. Intérpretes: Drew Barrymore; Anjelica Huston; Dougray Scott. Century City, Los Angeles, Califórnia: 20th Century Fox,

1998. 1 DVD (121 min), widescreen, color. Baseado no conto de fadas Cinderela (ou a Gata Burralheira), de Charles Perrault.

PÊCHEUX, Michel (1983). A Análise de Discurso: três épocas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Jonas de A. Romualdo. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 311-318.

\_\_\_\_\_. (1969). Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Eni Orlandi. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-161.

\_\_\_\_\_. (1988). *Semântica e Discurso: uma crítica a afirmação do óbvio*. Trad. Eni Orlandi et al. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. Sobre a (des-)construção das teorias linguísticas. In: ORLANDI, Eni; GUIMARÃES, Eduardo (Ed.). *Línguas e Instrumentos Linguísticos*. v. 2. Campinas, SP: Pontes: Projeto História das Ideias Linguísticas no Brasil, 1998. Disponível em: <[www.ileel.ufu.br/lep/arquivos/textos\\_geral/sobre a desconstrucao das teorias pecheux.pdf](http://www.ileel.ufu.br/lep/arquivos/textos_geral/sobre_a_desconstrucao_das_teorias_pecheux.pdf)>. Acesso em: 17 abr. 2011.

\_\_\_\_\_. Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso. In: *Caderno de Tradução*. 2. ed. Rio Grande do Sul: Instituto de Letras: UFRGS, n. 1, 1998. p. 47-55.

PERRAULT, Charles. O Pequeno Polegar. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 255-269.

PINHEIRO, Jorge; SANTOS, Marcelo. A fúria da cristandade: as cruzadas. In: \_\_\_\_\_. *Manual de história da Igreja e do pensamento cristão*. São Paulo: Fonte Editorial, 2010, p. 143-189. Disponível em: <<http://teologica.net/material%20das%20aulas/marcelo/Cap%205-9.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2011.

POSSENTI, Sírio. Observações sobre o interdiscurso. In: GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Revista Letras*. Curitiba: Editora UFPR, v. 61, 2003. Disponível em: <<http://www.revistalettras.ufpr.br/edicao/61/SirioPossenti-ObservacoesSobreInterdiscurso.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2011.

\_\_\_\_\_. *Os limites do discurso*. Criar: Curitiba, 2004.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PUCCI JR., Renato Luiz. Cinema Pós-moderno. In: MARCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 361-378.

ROSA, Gian Luigi. Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excuroso da transposição cinematográfica no Brasil. Trad. Carla Barbosa Moreira. In: SÁ, Fernando (Ed.). *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, v. 8, n. 15, 2007, p. 297-321. Disponível em:

< [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu\\_n15\\_De%20Rosa2.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_De%20Rosa2.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2011.

SILVA, Adriana Pucci Pentead de Faria e. *A arquitetura das plásticas sonoras de Smetek*. In: Revista Intercâmbio, volume XX: 1-24, 2009. São Paulo: LAEL/PUC-SP. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/viewFile/3533/2301>>. Acesso em: 4 set. 2011.

*SHREK*. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Produção: Aron Warner; John H. Williams; Jeffrey Katzenberg. Roteiro: Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman e Roger S. H. Schulman. Intérpretes: Mike Myers; Eddie Murphy; Cameron Diaz e John Lithcow. Glendale e Reedwood, California: DreamWorks Animation SKG, 2001. 1 DVD (93 min), widescreen, color. Produzido por PDI/DreamWorks. Baseado no conto “*Shrek!*”, de William Steig.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. A poética e a política do pós-modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2003.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. 4. Ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STEIG, William. *Shrek!*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TEIXEIRA, Marcelo. *Planos cinematográficos básicos: introdução ao estudo do cinema e sua linguagem v1.0*. (2006). Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>>. Acesso em 25 set. 2011.

TERRA. *That's how you know*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/disney/1164394/traducao.html>>. Acesso em: 24 set. 2011.

UMA LINDA MULHER (Pretty Woman). Direção: Garry Marshal. Produção: Arnon Milchan. Roteiro: J. F. Lawton. Intérpretes: Julia Roberts; Richard Gere; Ralph Bellamy; Jason Alexander. Burbank, California: Touchstone Pictures (Walt Disney Studios), 1990. 1 DVD (119 min), widescreen, color.

VAGALUME. *That's how you know*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/encantada/thats-how-you-know-amy-adams-traducao.html>>. Acesso em: 24 set. 2011.

WIKIPÉDIA. *Animação*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Filme\\_de\\_animação](http://pt.wikipedia.org/wiki/Filme_de_animação)>. Acesso em: 13 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Animação digital*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Animação\\_digital](http://pt.wikipedia.org/wiki/Animação_digital)>. Acesso em: 13 set. 11.

\_\_\_\_\_. *As fadas de Cottingley*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Fada#As\\_fadas\\_de\\_Cottingley](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fada#As_fadas_de_Cottingley)>. Acesso em: 06 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Amor Cortês*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Amor\\_cort%C3%AAs](http://pt.wikipedia.org/wiki/Amor_cort%C3%AAs)>. Acesso em: 08 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Celtas*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Celtas>>. Acesso em 09 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Contos de Fadas*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Contos\\_de\\_fadas](http://pt.wikipedia.org/wiki/Contos_de_fadas)>. Acesso em: 06 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Contos maravilhosos*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Contos\\_maravilhosos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Contos_maravilhosos)>. Acesso em; 06 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Corte (cinema)*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Corte\\_\(cinema\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Corte_(cinema))>. Acesso em: 12 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Decupagem*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Decupagem>>. Acesso em: 12 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Escolástica*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Escol%C3%A1stica>>. Acesso em 09 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Fábula*. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1bulas>>. Acesso em: 08 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Fadas*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fadas>>. Acesso em: 06 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Idade Média*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Idade\\_M%C3%A9dia](http://pt.wikipedia.org/wiki/Idade_M%C3%A9dia)>. Acesso em: 08 set. 11

\_\_\_\_\_. *Mamãe Gansa*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Mam%C3%A3e\\_Gansa](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mam%C3%A3e_Gansa)>. Acesso em: 06 set. 11.

\_\_\_\_\_. *Montagem*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Montagem>>. Acesso: 13 set. 11.

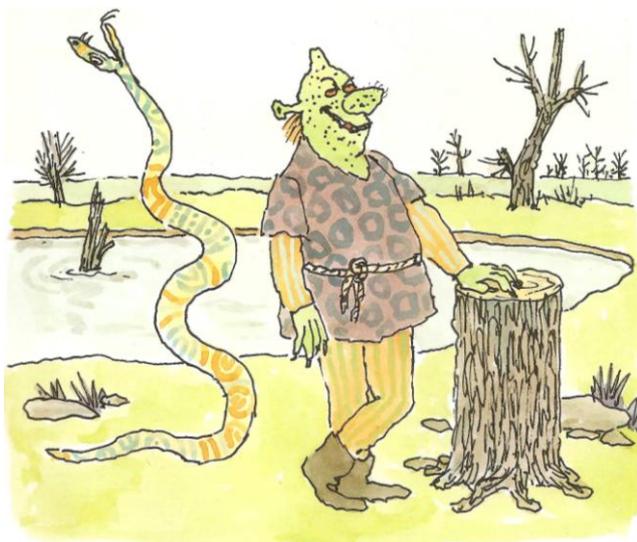
\_\_\_\_\_. *Shrek*. Disponível em: <<http://pt.Wikipédia.org/wiki/Shrek>>. Acesso: 13 set. 2011.

\_\_\_\_\_. *Shrek (personagem)*. Disponível em: <[http://wikipedia.org/wiki/Shrek\\_\(personagem\)](http://wikipedia.org/wiki/Shrek_(personagem))>. Acesso em 12 set. 11.

XAVIER, Iamail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

# ANEXO

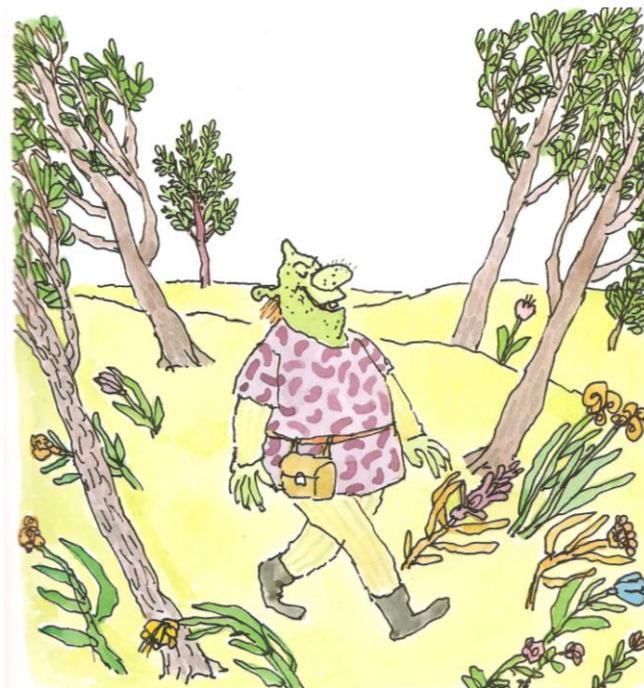
*SHREK*  
WILLIAM STEIG  
([1990] 2001)



*A mãe era feíssima, o pai era feíssimo, mas Shrek era muito mais feio que os dois juntos. Quando aprendeu a andar, Shrek já era capaz de cuspir fogo cem metros de distância e soprar fumaça pelas duas orelhas. Só de olhar, ele fazia os jacarés se esconderem de medo. Se uma cobra bancasse a boba e o mordesse, ela entrava imediatamente em convulsão e morria.*



*Um dia os pais de Shrek trocaram más ideias e resolvera que estava na hora de o queridinho deles cair no mundo e fazer sua dose de maldade. Puseram-no então para fora de casa com um bom pontapé no traseiro. Foi a primeira vez que Shrek saiu do buraco negro em que fora criado.*



*E lá se foi Shrek pela estrada, soltando seus gases horríveis. Adorava ver as flores murcharem e as árvores se vergarem á sua passagem.*



*No meio de um mato escuro, deu com uma bruxa. Ela estava cozinhando morcegos num caldo de terebintina e tartaruga , e cantava enquanto mexia:*

*“É assim que eu preparo os meus morceguinhos:*

*Eu pego uns morcegos e tempero, de manhã cedinho;*

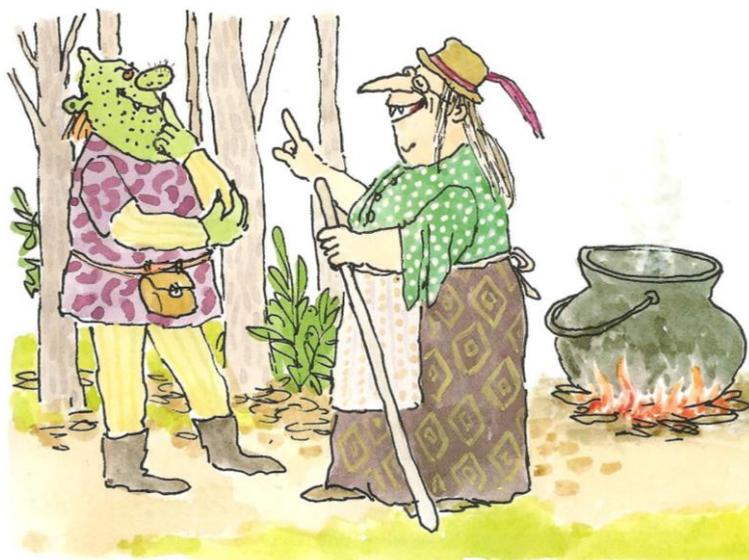
*Figura:*

*Em fogo bem lento refogo os morcegos no meu caldeirão,*

*E fico mexendo até virar gosma,*

*Até parecer um nojento pirão.”*

*“Que fedor delicioso!”, salivou Shrek. Apesar de ser uma grande especialista em horrores, só de olhar para Shrek a bruxa caiu dura no chão.*



*Quando ela voltou a si, Shrek pediu: “Diga o meu futuro, dona, que eu lhe dou alguns dos meus piolhos raríssimos”.*

*“Está feito!”, grasnou a bruxa. “Presta bem atenção:  
Sou bruxa, velha adivinha, teu futuro vou contar.  
Um burro vai te levar a um cavaleiro feroz  
Que num sangrento combate tu vais derrotar.*

*Então irás te casar com alguém de feiúra atroz,  
Bem mais feia que tu: a princesa do lugar!  
Pé de pato, mangalô, ouça o que eu vou te dizer.  
É uma palavra mágica: ‘Apfelstrudel’,  
É melhor não esquecer!”*

*“Oba, uma princesa!”, exclamou Shrek. “Lá vou eu!”*



Não demorou muito e Shrek encontrou um lavrador cantando e ceifando. “Ei, jeca”, chamou Shrek. “Por que você está tão feliz?”

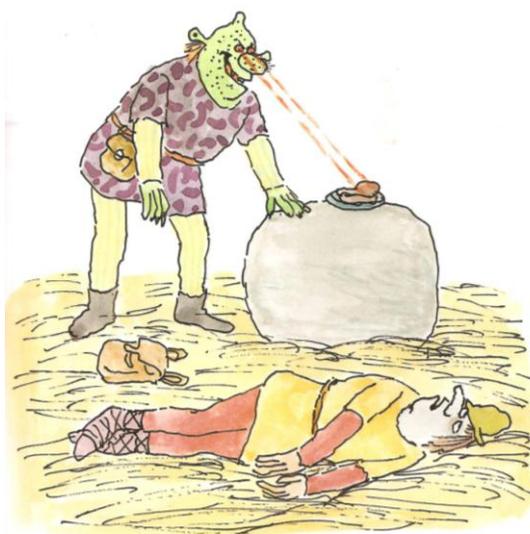
O lavrador cantarolou:

“Eu nunca parei para me perguntar

Por que é que eu vivo feliz a ceifar.

Ceifando e cantando eu quero morrer,

Então caia fora, cansei de te ver.”



“Capiou”, disse Shrek, grosseiro. “O que você tem no seu embornal?”

“Uns pedaços de frango assado.”

“Frango assado, frangote? Que delícia!”

A última coisa que o lavrador viu antes de cair desmaiado foi o olhar do Shrek aquecendo o almoço. Depois de comer tudo, Shrek foi embora.



*Por onde quer que o Shrek passasse, todas as criaturas fugiam. Como é que ele podia gostar de ser tão repulsivo?*



*Uns pingos de chuva grossa começaram a cair. Quando batiam na corcunda do Shrek, chiavam como água na frigideira.*

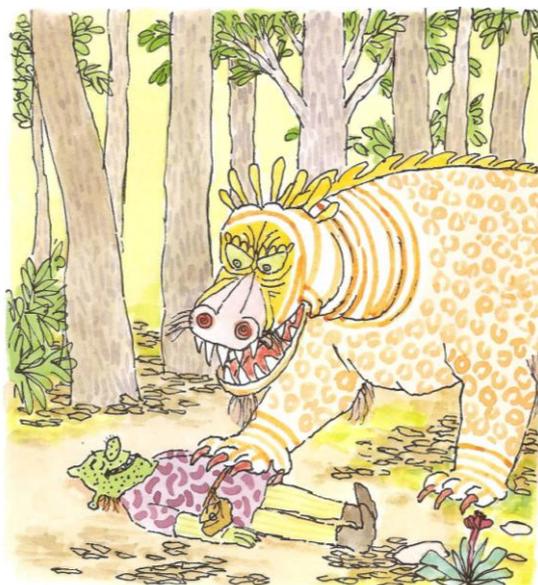
*“Já viu alguém mais nojento?”, o Relâmpago perguntou para o Trovão.*

*“Nunca na vida”, trovejou seu raio mais terrível no cocuruto do Shrek. Shrek nem ligou: engoliu o raio, cuspiu um pouco de fumaça e deu uma gargalhada. O Relâmpago, o trovão e a Chuva caíram fora.*



*Feliz da vida, Shrek foi em frente. Perto de um bosque, encontrou este cartaz pregado numa árvore:*

*Presta atenção, viajante,  
É grande o perigo que corres:  
Dê meia-volta, não vá adiante,  
Se entras no bosque, tu morres!  
Shrek, é claro, seguiu adiante tranquilamente.*

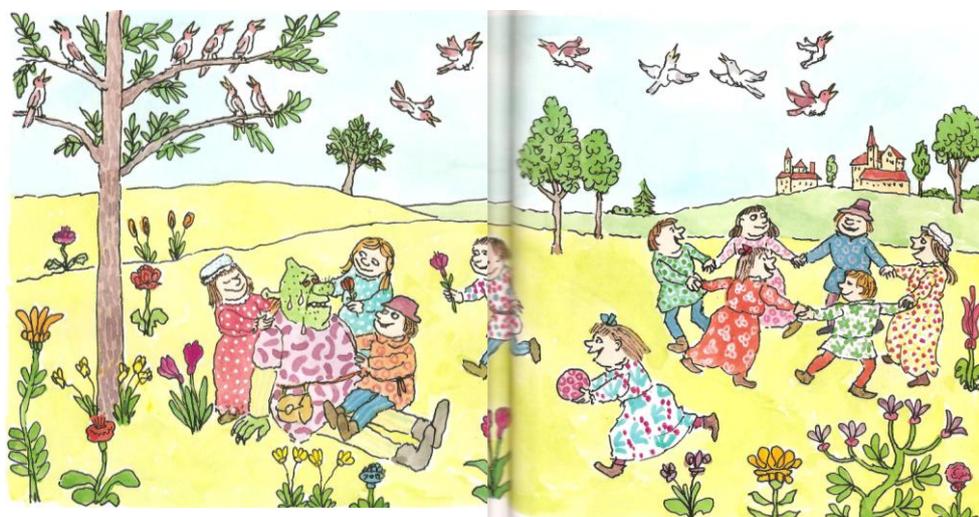


*E, claro, mal entrou no bosque, um dragão enorme cortou seu caminho. Shrek sorriu e curvou-se, fazendo reverência. O dragão derrubou-o no chão, mas Shrek nem ligou: ficou ali deitado, achando divertidíssimo.*



*O dragão preparou-se para esmigalhar Shrek. Mas Shrek acertou uma das suas pestilentas chamas azuis bem entre os olhos da fera.*

*O coitado do dragão caiu para trás e ficou inconsciente até o fim do dia.*



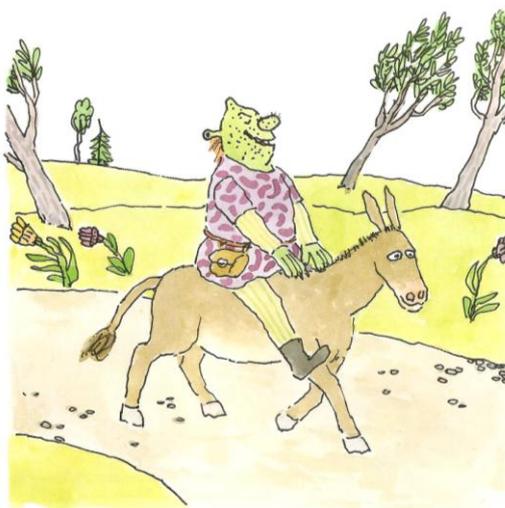
*Mas, depois, quem estava fora do ar era o Shrek. Ele tinha dormido no meio do caminho. Sonhou que estava num campo florido, onde as crianças brincavam e os passarinhos gorjeavam. Algumas delas o abraçavam, cobrindo-o de beijos e carinhos sem parar.*

*Ele acordou assustado, balbuciando como um bebê; “Ainda bem que foi só um pesadelo... um pesadelo aterrorador!”.*



*Shrek continuou a caminhada. Ia perguntando aos seus botões se um dia encontraria mesmo a tal princesa, quando viu um burro pastando. Será que era o burro de que a bruxa falara? Shrek correu até ele e disse a palavra mágica: “Apfelstrudel!”. O burro ergueu os olhos sonolentos e zurrou:*

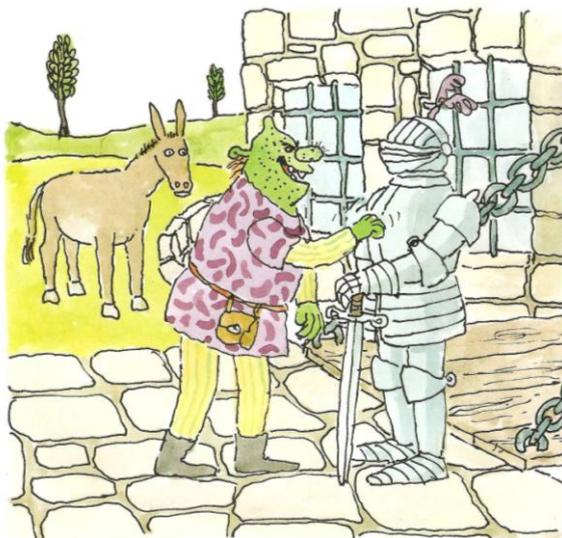
*“Pelos campos vou andando,  
Pelos campos vou pastando,  
Eu pasto trevo e capim,  
Ando e pasto, pasto e ando,  
Nunca parou sou assim.”*



*“Seu asno tagarela!”, berrou Shrek. “Não era para você me levar a um lugar, sei lá onde?”*

*“Era sim. Ao cavaleiro biruta. Que guarda a entrada. Do castelo maluco. Onde a repugnante princesa. Espera.”*

*“Então me leve”, gritou Shrek e pulou no lombo do burro.*



*Chegaram a uma ponte levadiça diante da qual havia uma armadura. Shrek bateu na couraça de metal e perguntou: “Tem alguém aí dentro e lá no castelo?”.*

*“Aqui há um cavaleiro que nada teme na vida, e lá dentro uma donzela horrorosa e bem-nascida”, foi a resposta.*

*“É a princesa!”, exclamou Shrek. “A princesa com que vou casar!”*

*“Por cima do meu cadáver tu terás que passar!”, rosnou o cavaleiro.*

*“Ah, é? Então vou passar”, concordou Shrek.*



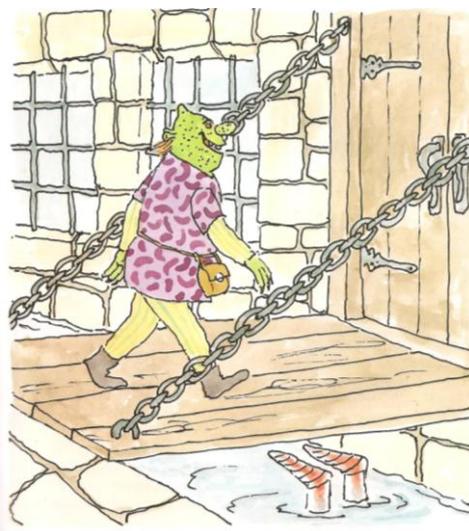
*“Engole tua bravura, ó verme de rapadura!”, rebateu o cavaleiro.*

*“Saia da frente, que Shrek quer ver a noiva dele”, ordenou Shrek.*

*“Chumbo de ferreiro, mercúrio de feiticeiro, tua cabeça arrogante eu vou partir neste instante.” E o cavaleiro desceu-lha a espada.*

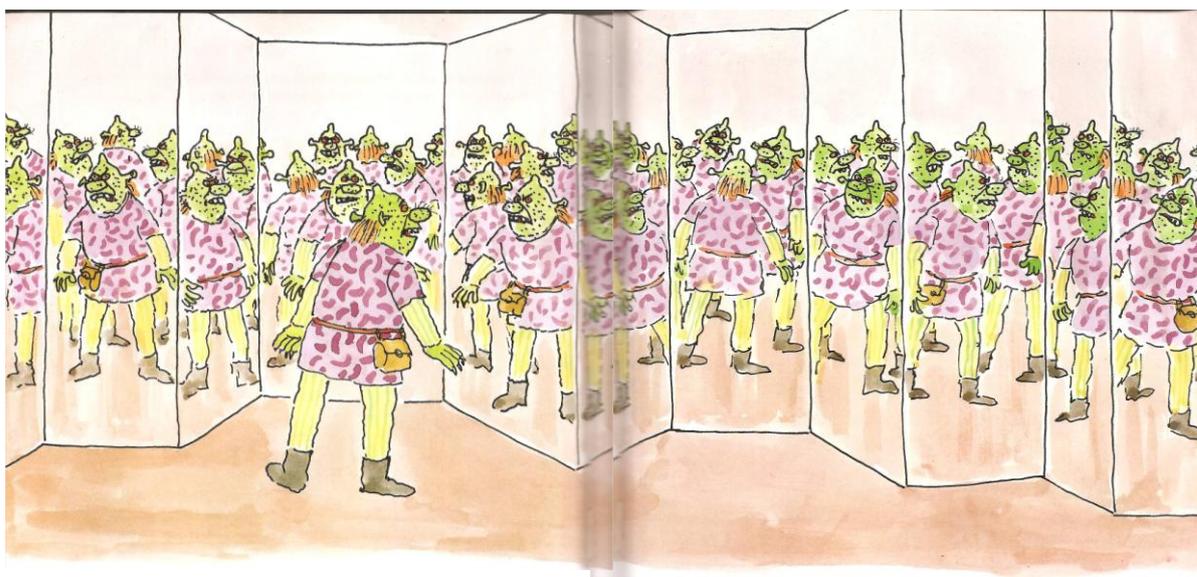


*Os olhos de Shrek faiscaram, ele abriu a boca e cuspiu uma rajada de fogo. O cavaleiro, torrãozinho, caiu nas águas do fosso.*



*Com uma gargalhada sórdida, Shrek atravessou a ponte e entrou no castelo. E lá, pela primeira vez na vida, soube o que era ter medo.*

*Em volta dele havia centenas de criaturas hediondas. Shrek ficou tão aterrorizado que mal conseguiu dar uma cusparadinha de fogo. Todos aqueles horrores cuspiam de volta. Ele saiu correndo; todos correram também. Deu um murro em um deles, mas seu punho atingiu um vidro!*



*Shrek estava na Sala dos Espelhos! “Eles todos são eu!”, admirou-se. “TODOS SÃO EU!” Olhou-se nos espelhos, cheio de uma raivosa autoestima, feliz por ser exatamente como sempre tinha sido.*



*Entrou no salão e sua bocarra beicuda se escancarou. Bem ali, diante dele, estava a princesa mais horrorosa de todo o planeta.*

*“Apfelstrudel!”, Shrek suspirou.*

*“Mangalô”, a princesa cacarejou.*

*Disse Shrek:*

*“Tuas verrugas cascudas, tuas espinhas sebentas,  
Me encantam mais que as poças mais lamacentas.”*

*Disse a princesa:*

*“Tua cabeça pontuda e teu nariz melequento  
Me enfeitiçam mais que o sapo mais purulento.”*



*Disse Shrek:*

*“Oh, que horrorosa tu és,  
Com os teus lábios azuis,  
Teus olhos inchados  
Parecem cheios de pus!”*

*Tu sabes que te amo  
E sabes até por quê,  
É que não há neste mundo  
Princesa mais feia que vosmecê!”*

*Disse a princesa:*

*“Teu nariz é tão peludo,  
Como tu és bexinguento!  
A nossa história tem tudo  
Para acabar em casamento!”*



*Shrek sapecou uma mordida no nariz dela. Ela tascou-lhe um beliscão na orelha. E os dois se engalinharam num abraço de quebrar os ossos. Não há dúvida: nasceram um para o outro, como a fumaça e o fogo.*



*Trataram então de se casar o mais depressa possível. E viveram horríveis para sempre, apavorando todos os que tinham o azar de encontrá-los.*