

A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO EM SHREK: uma análise do discurso à luz da teoria bakhtiniana

Alex Penha PESSONI
Guilherme Bolsoni Coelho de PINA
Thiago Morickochi Coutinho de SOUZA
Profa. Dra. Sheila Fernandes Pimenta e OLIVEIRA

Resumo: Neste trabalho, objetiva-se, através das reflexões sobre dialogismo e subjetividade de Mikhail Bakhtin, propor uma análise do discurso do personagem Shrek, que é o Ogro protagonista do filme *Shrek* (2001), distribuído pela *Dreamworks*. Pretende-se, com esta análise, entender como as reflexões acerca da construção do sujeito, feitas a partir do conceito de alteridade, aplicam-se ao caso do Ogro. Este, como uma criatura carnalizada, grotesca, constitui-se como sujeito social partindo das visões de mundo que são difundidas em seu contexto de criação, ou seja, Shrek não se constitui como sujeito de forma autossuficiente: ele precisa do “Outro” bakhtiniano para se compor. Não se restringindo a isto, este trabalho tem como fim, também, partindo da caracterização feita por Bakhtin das representações carnavalescas, que se utilizam de imagens grotescas, distorcidas, disformes, tentar enxergar Shrek como um herói “às avessas”, carnalizado, e quais os efeitos de sentido que esta forma de representar um protagonista pode atingir. Para alcançarmos estes objetivos, utilizamo-nos de pesquisa bibliográfica acerca dos estudos bakhtinianos sobre subjetividade, dialogismo, carnalização e suas representações grotescas, além de textos sobre a construção, em perspectiva histórica, do ogro na literatura. Embasados por esses estudos, propusemos uma análise do discurso de Shrek, no filme *Shrek* (2001), a fim de mostrar como ele se constitui como sujeito a partir de seu contexto atual e da imagem vinculada ao ogro em sua trajetória na literatura, e como isso foi atribuído ao personagem analisado.

Palavras-chave: subjetividade; trajetória do ogro; carnalização e grotesco; o ogro contemporâneo em Shrek.

Abstract: The current study, by means of reflections of subjectivity and dialogism of Mikhail Bakhtin, proposes a discourse analysis of Shrek, who is the Ogre protagonist of the movie *Shrek* (2001), distributed by *Dreamworks*. We intend, with this analysis, to understand how the reflections of construction of the subject, made from the concept of otherness, apply to the case of the Ogre. This, as a carnivalized, grotesque creature, is constituted as a social subject, starting from the world views that are widespread in the context of its creation, that is, Shrek is not so self-sufficient as a subject: he needs the "Other" Bakhtinian to compose himself. Not limited to it, this work intends, too, from the characterization of representations made by Bakhtin's carnival, which make use of grotesque images, distorted, misshapen, try to see Shrek as a hero "in reverse", carnivalized, and what the effects of sense that this way of representing a player can achieve. To attain these goals, we have used literature concerning studies about bakhtinian subjectivity, dialogism, carnivalization, grotesque and their representations, besides it, texts about the construction, in historical perspective, of the ogre in the literature. Drawn from these studies, we proposed an analysis discourse of Shrek in *Shrek* (2001) in order to show how it is constituted as a subject from its current context

and the linked image to the ogre in his literature trajectory, and how this was attributed to the character analyzed.

Key-words: subjectivity; the ogre's trajectory; carnivalization and grotesque; the ogre Shrek in contemporary.

Introdução

O interesse por estudar este personagem surgiu a partir do desejo de trabalhar com uma figura que representasse uma quebra paradigmática na abordagem do herói adotada na literatura e no cinema clássicos. Essa quebra nos chamou atenção pelo fato de uma criatura sempre vista como vilã, tornar-se um herói. Tal fato, como observado no filme, ocorre pela mudança do enfoque dado a esta figura. Podemos, desse modo, enxergar além de sua aparência, e fazer nosso julgamento, a partir de seus valores, vivências e experiências sociais.

Configura-se, como principal objetivo, evidenciar, através da análise discursiva, traços que mostram como o ogro é visto aos olhos da sociedade e, também, como ele assimila e reage a esse ponto de vista que recai sobre ele. É nosso objetivo, ainda, estudar acerca de sua construção social como um “herói às avessas”.

Para tanto, utilizamo-nos de estudos acerca do dialogismo, no que se refere à construção da subjetividade social, temas esses abordados por Bakhtin e estudados por Brait (2009). Também nos utilizamos de temas referentes à literatura carnalizada, às formas de representação grotescas, estudadas por Bakhtin (1987). Para efeito de embasamento teórico sobre a mitologia que envolve a figura do ogro e os desdobramentos deste mito ao longo do tempo até chegar à contemporaneidade, respaldamos nossos estudos nas teorias da francesa Bouloumié (2000).

A princípio, abordamos a questão das relações interacionais, que são foco dos estudos bakhtinianos, e que serviram para a melhor compreensão do fenômeno dialógico, essencial para a constituição do sujeito social. Ainda neste primeiro capítulo, trabalhamos com o tema da subjetividade, o qual remete ao sujeito formado pelos vários discursos e movimentos sociais aos quais está exposto.

No segundo capítulo, definimos e evidenciamos as principais características da literatura carnalizada e suas formas de representação. Esta possui, como principal característica, uma visão carnavalesca do mundo, que se utiliza da imagem grotesca para se concretizar, tanto na literatura como nas artes plásticas e

cinematográficas. Este capítulo embasa as reflexões feitas sobre o ogro no capítulo seguinte.

Mais adiante, no terceiro capítulo, discorreremos sobre o ogro como uma figura carnavalizada e grotesca, pertencente ao universo da literatura fantástica. É no presente capítulo, que discutimos a subjetividade constituída em Shrek. Também apresentamos, sinteticamente, uma cronologia, na qual mostramos as principais aparições desta figura mitológica nas artes de forma geral, assim como seus desdobramentos e principais características.

1 A Subjetividade na perspectiva dialógica

O objetivo deste capítulo é elaborar uma retrospectiva da filosofia bakhtiniana, com a proposta de destacar as considerações essenciais sobre a *subjetividade* que permeiam a análise do *corpus* da presente investigação. Para tanto, é realizada uma resenha com as publicações de Bakhtin e com alguns de seus comentadores.

Bakhtin (2002) discorre sobre duas formas de pensar a língua: o objetivismo abstrato e o subjetivismo individualista.

Sobre a primeira, ele evidencia os aspectos normativos presentes na teoria linguística. No caso, a língua é vista como uma estrutura de normas imutáveis e rígidas que zela por preservar o purismo, livre de variações. O funcionamento da língua é externo à consciência individual, ou seja, para pensarmos na língua como uma estrutura simplesmente normativa e imutável, temos que lançar sobre ela um olhar analítico objetivo sobre a mesma, visto que, em seu uso natural, não fazemos tal julgamento da língua, e sim enunciarmo-la com a fluência nativa, visando atender aos objetivos da comunicação verbal. Sobre a discussão, Bakhtin elucida que:

O sistema linguístico é o produto de uma reflexão sobre a língua, reflexão que não procede da consciência do locutor nativo e que não serve aos propósitos imediatos da comunicação. Na realidade, o locutor serve-se da língua para suas necessidades enunciativas concretas (para o locutor, a construção da língua está orientada no sentido da enunciação da fala). Trata-se, para ele, de utilizar as formas normativas (admitamos, por enquanto, a legitimidade destas) num dado contexto concreto (BAKHTIN, 2002, p. 92).

Ou seja, no tocante à sua aplicação, o objetivismo abstrato atua em determinados contextos específicos, tais como a produção de um texto escrito e nos estudos filológicos, ou seja, nos estudos científicos sobre uma determinada língua,

deixando de lado as questões relacionadas à fala. As discussões sobre o objetivismo abstrato fazem parte das teorias saussurianas.

Assim, o filósofo russo contesta a eficácia do objetivismo quando tal sistema é aplicado a um contexto enunciativo oral, pois o enunciador não se utiliza de tais reflexões para produzir seu discurso, visto que o importante para quem enuncia é que haja uma compreensão de sua fala por parte de seus enunciatários. Na fala, ou mesmo em outro contexto qualquer, o enunciador deve adequar seu discurso a uma circunstância de uso. “Para o locutor, a forma linguística não tem importância enquanto sinal estável e sempre igual a si mesmo, mas somente enquanto signo sempre variável e flexível. Este é o ponto de vista do locutor” (BAKHTIN, 2002, p. 93).

Partindo da ideia de que o contexto permeia o discurso do enunciador, suas palavras podem assumir significados distintos em tempos e espaços distintos. Isso evidencia a plurissignificação dos signos linguísticos, que não se restringem a sua forma dicionarizada, ou seja, que se limita a uma interpretação apenas. Tal fato impossibilita que uma visão tão estrutural, tão presa a regras, seja aplicada em uma língua em constante mudança.

Quanto à segunda orientação, o subjetivismo individualista, é apontada, por Bakhtin (2002), como uma forma enunciativa de caráter monológico, que prioriza a expressão da consciência individual em detrimento das influências linguístico-contextuais externas. É uma maneira de pensar a comunicação pelo viés do enunciador e na expressão de seus gostos, suas intenções e, principalmente, suas ideologias. Pensando assim, o modo como se dá a comunicação leva em conta somente a expressão, desconsiderando o contexto e o enunciatário. Por “expressão”, Bakhtin (2002, p. 111) entende que é “[...] tudo aquilo que, tendo se formado e determinado de alguma maneira no psiquismo do indivíduo, exterioriza-se objetivamente para outrem com a ajuda de algum código de signos exteriores”.

Ou seja, nos enunciados em que predominam o subjetivismo individualista, nota-se que há a exteriorização do que está dentro da entidade textual que enuncia, ou seja, torna concreto, por meio do texto, todo um conjunto de ideologias, sentimentos, emoções e reflexões individuais que são lançadas à realidade concreta, o seu mero receptor.

Tal modo de ver a enunciação foi difundido demasiadamente pelo Romantismo, de maneira especial na segunda geração, a ultrarromântica, período este em que foram produzidos textos que supervalorizavam o âmago do ser. Nos discursos, o

enunciador fazia predominar o seu modo de enxergar as coisas, objetivando persuadir o leitor de que ele era o centro dos acontecimentos. A concepção do subjetivismo individualista faz parte dos estudos de Humboldt.

Bakhtin (2002) não se mostra adepto a nenhuma das concepções anteriores. Mostra-se desfavorável ao objetivismo abstrato pelo fato desta corrente ser útil apenas quando aplicada aos estudos e análises de línguas “mortas”, trabalho este realizado pelos filólogos. O filósofo russo não vê como eficaz tal método para as línguas “vivas”, ou seja, aquelas que estão em constante mudança em decorrência de seu uso, porque, justamente por estarem em transformação, não podem ser inseridas em uma teoria que enxerga as estruturas e vocabulários de uma língua como aspectos imutáveis e presos em uma estrutura fechada em si mesma.

No tocante ao subjetivismo individualista, Bakhtin (2002) não o enxerga como o melhor ponto de vista, pois é um modo de ver a expressão que não considera as influências contextuais exteriores, tampouco as ideologias do seu enunciatário, importando-se, apenas, em exteriorizar seu individualismo.

Pode-se dizer que não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas o nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão, aos seus caminhos e orientações possíveis (BAKHTIN, 2002, p. 118).

Assim sendo, discordando de ambas as concepções, Bakhtin (2002) propõe uma visão que leva em consideração o contexto da enunciação, seus enunciatários e as transformações a que estão sujeitas as línguas em uso, além de, é claro, considerar seu enunciador. Sobre isso, Bakhtin (2002) diz que

Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte (2002, p. 113).

Após esta afirmação, verificamos o importante papel da interação verbal na construção dos vários discursos de um sujeito e vemos também que, como este não é um sujeito centralizado na enunciação, ele recebe as diversas vozes externas e as incorpora em seu texto verbal, transformando-as e adequando-as de acordo com suas ideologias e com seu contexto de enunciação.

Salientamos ainda que, na presente pesquisa, a discussão sobre *sujeito e subjetividade* assume destaque.

1.1 Sobre o sujeito e a subjetividade

Neste item, estabelecemos os preceitos teóricos essenciais que norteiam a análise da subjetividade do filme objeto de estudo.

Sabendo que, segundo Bakhtin (2002), não há “um” sem o “outro”, não há o sujeito que cria suas próprias ideologias e, tampouco seus discursos, fica mais fácil pensar em um mundo de interações discursivas verbais e também não verbais, que constituem as relações dialógicas no espaço da enunciação.

Sendo assim, Lodi, partindo dos estudos de Bakhtin (2002) afirma que

Para ele, o eu e o outro se constituem mutuamente: o eu não existe sem o outro, assim como a autoconsciência só se desenvolve através do outro. Dessa forma, o eu bakhtiniano não se constitui isoladamente, não é algo acabado e completo; existe apenas em uma relação tensa e dinâmica com aquilo que é outro, que lhe dará acabamento e completude. Meu eu só é percebido pelos olhos do outro, na refração do mundo através dos valores do(s) outro(s). (Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/ccedes/v26n69/a05v2669.pdf>> Acesso em 07 set. 2010

Dessa forma, o eu bakhtiniano sempre se completará no outro, pois, como já afirmado acima, serão as relações dinâmicas e interacionais que darão valores ideológicos e representativos, no tocante à questão dialógica, realizando o processo de constituição do discurso que terá e fará sentido tanto para o enunciador quanto para o enunciatário e ocasionando o entrelaçar de discursos, definido por Bakhtin (2002) como dialogismo.

Esta teve seu ponto máximo nos estudos bakhtinianos, quando o autor, em suas análises sobre a poética de Dostoievski, caracterizou o modo particular que o autor organiza os vários discursos das personagens e os relaciona com o seu contexto de produção.

O referido entrelaçar de vozes acrescenta ao discurso a sua matéria prima, que se sustenta e se firma como um enunciado preenchido com ideologias externas, com conhecimentos de mundo diversos, aspectos estes advindos da relação interacional do eu com o outro.

Outro aspecto que podemos citar é a contextualização, a qual se situa num importante campo dos estudos bakhtinianos e que é uma importante ferramenta no auxílio à interpretação coerente das ideologias presentes em um enunciado.

Sem ela, não temos parâmetros para definir os pontos de contato existentes entre o que é enunciado, quando é enunciado e para o que ou quem é enunciado, construindo, dessa forma, uma cadeia de relações necessárias para que o discurso não se transforme em algo disforme e desconexo no campo da interpretação.

Agrupando todos esses aspectos e conceitos, podemos dizer que se a palavra vem de alguém e se encaminha para alguém, observamos o papel relevante ocupado pelo sujeito na construção do discurso, conseqüentemente do sentido. Ele é o elemento que promove a interação verbal que, de acordo com o filósofo russo, é o que melhor define a comunicação verbal. Mas o que é a interação verbal? Assim a define Bakhtin:

A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua (2002, p. 123).

Entende-se, então, que, para um olhar pela perspectiva bakhtiniana sobre a língua, há que se observar vários aspectos que, tanto o objetivismo abstrato quanto o subjetivismo individualista ignoram, tais como o contexto enunciativo, as constantes transformações sofridas pela língua, em decorrência de seu uso cotidiano e das novas necessidades dos falantes e seus respectivos grupos, e a relevância do enunciatário e sua atitude ativamente responsiva em relação ao enunciado.

Levar em conta o contexto de produção (tempo e espaço), as ideologias do enunciador e do enunciatário e as várias vozes que constroem o discurso, constituem a teoria dialógica.

Para Bakhtin (2003), o dialogismo é o principal tema da concepção linguística. O filósofo acredita também que este tema se contrapõe ao monologismo, o qual, segundo o autor, conduz as ideologias modernas e não considera as interações contextuais como fator decisivo na realização da enunciação.

Ainda sobre o dialogismo, Bakhtin (2003) afirma ser “o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso”, ou seja, somente com esse tecer de discursos, inseridos em um dado contexto ideológico, podemos construir uma comunicação compreensível e harmoniosa com o enunciador e seu enunciatário, construindo, assim, a interação verbal.

Sendo assim, fica evidente que o contexto assumirá relevância nas reflexões bakhtinianas, pois o conjunto de relações exteriores a linguagem, como os movimentos culturais, políticos, históricos e sociais vão influenciar na construção do discurso e das ideologias do enunciador e, dessa forma, a comunicação apresentada por este estará de acordo com tudo aquilo que, anteriormente, esteve presente nas relações extra e intertextuais do enunciador. Afirmando o que foi exposto, Barros afirma que:

Em outros termos, concebe-se o dialogismo como espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do “outro” na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz (2003, p. 3).

Diante disso, constatamos que o discurso é carregado de ideologias alheias a nós e que o funcionamento das construções enunciativas se dá pela relação interacional do “eu” com o “outro”, transformando o sujeito central, individual, em sujeito histórico e ideológico, o qual modela seu discurso a partir das vozes externas que fazem ou fizeram parte de seu contexto.

Ainda sobre essa questão, Bakhtin (2003) discorre sobre duas concepções, a de uma enunciação não-subjetivista e a de uma enunciação dialógica. Sobre a primeira, o filósofo acreditava que a presença de um sujeito individualista, com liberdade discursiva, que cria seus enunciados com particularidade e sem interferência dos fatores externos, é um sujeito inexistente, pois como já mencionado acima, na relação interacional do eu com o outro, há sempre uma troca de informações que sustentam e constroem o nosso discurso interior e o transforma num discurso social e coletivo, atendendo, dessa forma, à interação verbal e dialógica.

Nessa perspectiva, o sujeito deixa de ser o centro da interlocução que passa a estar não mais no *eu* nem no *tu*, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto. Descentrado, o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem, e sua dualidade encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação (BARROS, 2003, p. 3).

Somente dentro desta perspectiva dialógica, é possível pensar a concepção do sujeito bakhtiniano. Este, em suas relações sociais, expõe-se ao discurso do outro, entendendo-se por “outro” não somente seu enunciatário, como também todos os componentes culturais de seu contexto de formação e de enunciação. E, a partir desta

exposição, o sujeito assume uma posição em relação a estes discursos, e os transmite segundo seu ponto de vista socialmente constituído.

Por essa dependência do outro e, por não podermos pensar o sujeito como centro único da enunciação, chega-se ao que Bakhtin define como “alteridade”. Nesse conceito, está expressa a concepção de um sujeito inacabado, que só se constitui plenamente na dinâmica ideológica estabelecida entre ele e seu referencial contextual.

Assim, a tomada de consciência do eu ocorre somente quando este olha para si pelos olhos de outro, pois tudo o que está relacionado com o eu foi dado pelo contexto em que ele está inserido, penetrou em sua consciência pela linguagem do outro e, portanto, carrega em si as entonações e os valores ideológicos alheios.

Nessa perspectiva, nos próximos capítulos, discutiremos a constituição do herói na literatura, mais especificamente, as transformações por que passa, chegando a destacar-se, em alguns períodos, como ogro, figura do mundo fantástico que, no contexto em que será analisado, assumirá outra conotação da que normalmente é caracterizado, a de um ser perverso e maldoso. Para abordá-lo de uma maneira mais consistente, buscaremos as bases para explicar a constituição dessa figura carnavalizada que é o Ogro. O próximo capítulo é uma apresentação histórica dos termos que usaremos mais adiante em nossa análise, e uma contextualização do conceito da figura grotesca, e de sua origem carnavalizada.

2 Sobre o ogro: algumas reflexões teóricas

O objetivo deste capítulo é estabelecer uma reflexão sobre o ogro, por meio de abordagens teóricas vinculadas aos estudos literários. Para tanto, respaldamos os estudos nas questões da constituição do riso, em Bakhtin (1987); e, do surgimento do ogro na literatura, com base em Bouloumié (2000).

2.1 Riso e carnavalização

O termo *carnavalização* tem origem na palavra *carnaval*, que denota o famoso festejo popular anual. Este festejo tem suas origens na Idade Média, num contexto feudal, e se opunha aos festejos chamados “oficiais”, que eram os religiosos, políticos etc.

Um dos elementos mais importantes para o homem daquela época era o riso. Para tratá-lo, Bakhtin (1987) estuda, nas obras de Rabelais, as várias festas de caráter cômico, tais como a “festa dos tolos” e a “festa do asno”. Não eram raras, também, paródias feitas com os eventos da Igreja e do Estado, em que os “bufões” e “bobos” zombavam dos atos sérios de tais eventos.

Para Bakhtin (1987), essas festas parodiadas tinham como consequência uma libertação do homem medieval. Nessas comemorações, as pessoas ficavam equiparadas social, cultural e, hierarquicamente, com os senhores feudais e reis, ou seja, “a permutação do alto e do baixo ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados, os inferiores são coroados” (DISCINI, 2006, p. 55). Havia uma inversão de valores, pois era uma festa popular que, por assim ser denominada, era de domínio do povo, dos servos. Para Bakhtin, os festejos com esse caráter paródico

[...] ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas (BAKHTIN, 1987, p. 4-5).

O que se depreende deste fato é a criação de um mundo paralelo, produzindo essa *dualidade de mundo*, ou seja, um mundo oficial, cheio de regras, em que o povo era subserviente aos senhores feudais, e trabalhava em troca de terra e comida, e um outro mundo completamente diferente, em que o povo era o dono da festa, em que não existiam reis e nem senhores, em que todos se equivaliam socialmente. A liberdade é o fator que impera nessa festa. Discini elucida esse conceito dizendo que

Bakhtin chama carnavalização do inferno: o inferno, como símbolo da cultura oficial, como encarnação do acerto de contas, como imagem do fim e do acabamento das vidas e do julgamento definitivo sobre elas, é transformado em alegre espetáculo, bom para ser montado em praça pública e no qual o medo é vencido pelo riso, graças à ambivalência de todas as imagens (DISCINI, 2006, p. 55).

Por criar essa “segunda vida” aos participantes da festa, o carnaval está situado, segundo Bakhtin, nos limites da arte e da vida. É completa que essa festa, “Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (1987, p. 6). Ainda para o filósofo russo, essa “segunda vida” criada pelo carnaval, era, pelo tempo que durava a festa, a vida real de seus participantes. Essa

vida ideal, que todos sonhavam, era efetivamente vivida, ainda que somente por alguns dias.

Uma nova concepção de mundo dominava os festeiros, não só do carnaval, mas de qualquer festa. Bakhtin (1987) assinala que a festa é uma “forma primordial” da civilização humana. Para ele, as festividades não foram inventadas somente para o descanso do trabalho, e nem são uma necessidade puramente biológica do ser humano. Elas “tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiam sempre uma concepção de mundo” (1987, p. 7). Para que uma festa seja verdadeiramente festa, “[...] é preciso um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e das ideias. A sua [a da festa] sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daquele dos *fins superiores* da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa” (BAKHTIN, 1987, p. 8).

No contexto medieval, o ponto alto desse caráter da verdadeira festa, ou seja, essa dos “fins superiores”, só podia ser alcançado plenamente no carnaval, pois era nessa festa que a estratificação social, típica do feudalismo vigente à época, era quebrada, esquecida, e os níveis hierárquicos simplesmente não existiam. A importância desse fato para uma sociedade que não possuía chance alguma de ascensão social era muito grande, uma vez que, nesse mundo paralelo, nesse mundo ideal criado pelo carnaval durante alguns dias, até mesmo a quebra desse sistema social estratificado era possível.

O resultado dessa importância que o carnaval tinha para o povo daquela época, assim como os aspectos correspondentes, o riso, a grosseria, é que nos interessa para o estudo que aqui se apresenta. Depois de muitos séculos de tradição e evolução, o carnaval medieval foi capaz de originar uma linguagem peculiar, que tem como uma de suas principais funções transmitir uma visão carnavalesca do mundo.

Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso, todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder (BAKHTIN, 1987, p. 9-10).

Por ser uma linguagem engendrada pelo carnaval, não poderia deixar de ter características que remetem a essa festa. Então, uma das principais peculiaridades desta forma de expressão é a difusão da lógica das coisas “ao avesso”. Isso significa que

tal linguagem foi usada para construções paródicas do mundo real. A ideia de “segunda vida”, própria do carnaval, foi transposta para a linguagem, por meio da qual se constrói um mundo paralelo à vida real, por meio das paródias carnavalescas.

No entanto, não podemos confundir a paródia carnavalesca com as concepções atuais de paródia. Bakhtin (1987) assinala que

[...] a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular (BAKHTIN, 1987, p. 10).

Uma das principais diferenças que Bakhtin (1987) destaca entre o riso carnavalesco medieval e o riso ocasionado pela paródia puramente sarcástica atual é a abrangência de seus objetos. No primeiro caso, o riso pertence ao povo. O povo enxerga o mundo inteiro de uma forma diferente, de forma a ressaltar os seus aspectos jocosos e engraçados. E, como o povo também faz parte do mundo, o riso também abrange, em seu objeto, quem ri. O povo ri de si mesmo um riso ambivalente: é um riso “[...] alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1987, p. 10). Isso ocorre porque o povo também está nesse mundo de mudanças, transformações, e muda junto com ele. Não é como no segundo caso, em que o humorista escarnece de um objeto particular, distanciando-se dele para então construir a sua crítica, a sua paródia. Nesse caso, o riso toma uma conotação negativa, que não tem a intenção de fazer o objeto do riso renascer e se renovar. Tem, por único objetivo, escarnecer, opor-se a ele, e não se juntar a esse objeto para crescer e evoluir junto a ele.

O riso carnavalesco é uma forma de enxergar o mundo, e não simplesmente um ato particular. Dessa visão, como já dissemos anteriormente, originou-se uma linguagem com características peculiares, dotada de um sistema de imagens que objetivavam criar e suscitar o riso carnavalesco. O sistema de imagens foi nomeado por Bakhtin (1987) como o “realismo grotesco”.

Em termos etimológicos, *grotesco* deriva do vocábulo italiano *grotta*, que significa “gruta”. O termo começou a ser usado no final do século XV, quando, em escavações feitas em Roma, pinturas foram descobertas nos subterrâneos das Termas de Tito. Nunca se tinha visto aquele tipo de pintura até então, pois elas eram dotadas de características que “são enfatizados os elementos de leveza, liberdade e ‘alegre ousadia,

quase risonha’ segundo os quais se apresentavam as figuras descobertas durante as escavações” (DISCINI, 2006, p. 58) e, como veremos mais adiante, não seguiam os preceitos estéticos clássicos, então vigentes.

Essas pinturas tinham como características um “[...] jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si” (BAHKTIN, 1987, p. 28). Além dessa ruptura com o respeito ao espaço que cada figura devia ocupar, e ao “acabamento” de tais imagens, características tipicamente clássicas, essas pinturas encontradas na escavação, pela forma com a qual estavam dispostas na parede, e também como se encontravam e se misturavam umas com as outras, davam ideia de movimento, o que, para um contexto em que era padrão representar formas completas e estáticas, era verdadeiramente uma ruptura.

Num sentido mais amplo, essa ausência de formas acabadas e inteiras exprimem, para Bakhtin (1987), as próprias mudanças internas pelas quais passam a existência. Representam o eterno “mudar”, a falta de certeza sobre as coisas, o “[...] eterno *inacabamento* da existência” (BAHKTIN, 1987, p. 28).

Depois disso, o termo *grotesco* passou a ser utilizado de forma pejorativa nos séculos subsequentes. Discini explica que

[...] a degeneração do grotesco corresponde a um enfraquecimento da cosmovisão carnavalesca e é fato verificável na estética filosófica e nas manifestações literárias, tais como obras românticas e realistas (DISCINI, 2006, p. 64).

Denominava-se *grotesco* toda forma de arte que fugia aos padrões estéticos de então, ou seja, tudo o que não se encaixava na estética clássica e, conforme Bakhtin (1987), era visto como uma expressão de arte menor, inferior:

Nos séculos XVII e XVIII, enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado à cultura cômica popular, estava separado dela e/ou se reduzia ao nível do cômico de baixa qualidade [...] (BAHKTIN, 1987, p. 29).

A literatura produzida sob essa estética tem origem na cultura cômica popular. Na literatura, o grotesco toma forma quando se tem imagens hipertrofiadas, exageradas, deformadas. Essas imagens retratam alguns temas peculiares, que caracterizam o grotesco. Bakhtin diz que “O aspecto essencial do grotesco é a

deformidade. A estética do grotesco é em grande parte a estética do disforme” (1987, p. 38). O pensador russo estuda a obra do escritor François Rabelais, que se utiliza de muitas dessas formas do riso e da imagem grotesca como forma de construir suas obras. Há um predomínio do “[...] *princípio da vida material e corporal*: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual” (BAKHTIN, 1987, p. 16). Essa forma de enxergar o mundo e a forma de construção temática através do grotesco, do riso, é uma influência do riso medieval, do cômico popular advindo das festas em praça pública, já citadas anteriormente.

Essa retratação do corpo, das necessidades humanas, do mundano, não pode ser interpretado em seu sentido restrito. Bakhtin (1987) ressalta que o corpo, em tal retratação, não é visto como um objeto singular, numa concepção egoísta do mundo. O corpo é enxergado como parte do mundo, do cósmico, num sentido universal. Tal concepção se difere da atual, onde a visão subjetivista, maximizada pelo Romantismo, individualizou o corpo, apresentando um modo de ver as coisas tipicamente burguês. Enxergado como parte do mundo, o corpo atinge proporções outras, que simbolizam não o indivíduo, mas o povo.

A razão de se hipertrofiar, universalizar e rebaixar essas imagens ao plano material, corporal, como explica Bakhtin (1987, p. 17), servem para conferir a elas

[...] o caráter *alegre e festivo* (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da “festa”. Esse aspecto subsiste *consideravelmente* na literatura e na arte do Renascimento, e sobretudo em Rabelais.

Esse rebaixamento, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, não é mandar para baixo no sentido literal. O “baixo” a que se refere a definição do grotesco remete a uma ideia de “renascimento”, “recomeço”. Como explica Bakhtin:

O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente *topográfico*. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro (BAKHTIN, 1987, p. 18-19).

Pode também se referir ao “baixo” como o lugar onde tudo nasce e cresce; como o começo de tudo. São essas concepções que o grotesco se utiliza para

construir as imagens que permeiam as obras nesse estilo. Ao mesmo tempo em que remete ao “baixo” pela sátira, faz com que o objeto de seu escárnio renasça melhor. Por isso, a *ambivalência* é uma marca importante do grotesco, que concilia o que nasce e o que morre, o antigo e o novo, o princípio e o fim, e também os meios desse processo, que é a constante metamorfose pela qual passa o ser incompleto e em formação. É isso que causa o “estranhamento” inicial do grotesco. Suas imagens são, como já dito, muito diferentes das estéticas clássicas, que concebe o ser como único, separado do mundo, singular, perfeito e acabado. Tal modo de enxergar as coisas e os seres se opõem totalmente às visões carnalizadas do mundo. Nessas, há um permanente jogo entre a realidade e imagem, e os limites entre um e outro são dúbios.

Dessa maneira a polifonia viabiliza o herói (personagem) que fala com o autor e não é falado por ele; o herói com autonomia de voz e constituído como avesso à biografia ‘no sentido do ido e do plenamente vivido’; o herói carnalizado” (DISCINI, 2006, p. 72-73).

Um das ferramentas de que o grotesco se utiliza para criar tal jogo são as máscaras, elementos que, não por acaso, advém da tradição cômica popular medieval. As máscaras, desde a época daquelas festividades, são carregadas de sentidos, e permitem que vários conceitos provenientes dessa visão carnalizada sejam transpostos para a arte, tanto para a plástica, quanto para a literária. Para Bakhtin (1987), as máscaras representam a negação da identidade, e é a expressão das mudanças, metamorfoses, da ridicularização e dos apelidos. E traz esses aspectos para a literatura, onde a paródia é seu melhor exemplo de literatura carnalizada, que se utiliza dessas atribuições da máscara para produção do efeito de sentido almejado:

O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (BAKHTIN, 1987, p. 35).

O filósofo russo ressalta, entretanto, que, assim como a paródia e o escárnio de hoje não são iguais, em sua essência, ao que eram naquela época, o conceito de máscara também não. Hoje, esses petrechos têm uma conotação pejorativa, que lhes foram atribuídas pelo seu uso no contexto romântico. Seu uso, nesse último, agregou-lhes uma imagem de dissimulação, encobrimento, enganação, totalmente diferente de seu uso no contexto popular medieval, em que estas recobriam “[...] a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos” (BAKHTIN, 1987, p. 35).

Depois de passar pelo Romantismo, sendo distorcido em alguns conceitos nessa estética, como já mostrado anteriormente, o grotesco declina em popularidade, tanto de uso quanto de estudos sobre ele. Só ressurge em inícios do século XX, e Bakhtin (1987) distingue duas linhas distintas nessa retomada: o grotesco modernista, que é diretamente influenciado pelo grotesco romântico, e o grotesco realista, que traz as características do riso na sua concepção medieval. Essa última vertente retoma o que, de certa forma, fora minimizado no grotesco romântico. No grotesco medieval, nas festas populares, nas sátiras que visavam não somente a negação, mas o ressurgimento e renascimento daquilo que se satirizava, observava-se que

Tudo o que era terrível e espantoso no mundo habitual, transforma-se no mundo carnavalesco em alegres “espantalhos cômicos”. O medo é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso [...]. A liberdade absoluta, que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo (BAKHTIN, 1987, p. 41).

Acontecimentos que, hoje, enxergamos como antagônicos eram, na perspectiva carnavalizada, complementares. Um bom exemplo disso é a antítese morte-vida. Hoje, apesar de, sob a ótica religiosa e espiritual, acreditar-se que a vida não acaba na morte, ela é vista como o contrário de vida, a negação da vida. Numa visão carnavalesca, a morte é vista como processo complementar à vida, necessário para a renovação, para a metamorfose.

Caracterizamos, até aqui, o grotesco com base nas reflexões bakhtinianas sobre o carnaval e sobre o riso carnavalesco, e suas importantes influências para a construção da literatura carnavalizada e, conseqüentemente, do grotesco, forma de representação predominante na arte carnavalizada.

Uma das figuras grotescas mais famosas que temos em nossa contemporaneidade, fruto da linguagem carnavalesca originada das festas medievais, é a imagem do ogro. Para ele, dedicamos a próxima discussão, na qual o apresentamos em uma perspectiva histórica, para melhor podermos entender suas representações na atualidade, e de que forma este ser constitui uma imagem carnavalizada, da forma que vimos até agora.

2.2 O ogro

O ogro se disfarça para melhor matar.
Bouloumié

O objetivo deste item é, de acordo com as teorias sobre o fantástico e mitologia, discorrer sobre o *ogro* na literatura e no cenário artístico em geral. Temos como foco a análise dessa figura no contexto cinematográfico, o filme *Shrek*, que usa essa figura fantástica para representar o anti-herói em sua não adaptação aos cânones estéticos clássicos, como um personagem grotesco, carnavalizado e, principalmente, pela sua não adequação aos preceitos de relacionamento e interação com seu contexto social. A seguir, explicamos melhor essa questão.

A origem do vocábulo que o designa é incerta. Bouloumié (2000) destaca sua possível origem da palavra em Latim, *Orcus*, que significa “deus da morte”, “inferno”. Uma outra definição nos é mostrada pela autora, que cita Donteville, em cuja definição o ogro

[...] confunde-se com o “Orcus subterrâneo, como o Ocidente devorador de Sol”. “Ele seria a valorização negativa [...] de Gargan-Gargantua, o Sol céltico. Seria o sentido ativo de engolir, comer, o pai de todas as Górgonas habitantes das Górgodas ocidentais” (BOULOUMIÉ, 2000, p. 755).

A ideia de devorador ligada ao ogro não acaba por aí. Bouloumié (2000) ainda cita algumas obras de artes plásticas que se esmeraram em reproduzir a imagem dessa criatura. Em grande parte delas, ele aparece de forma a ressaltar sua enorme boca, cheia de dentes, e com o tamanho avantajado de sua cabeça.

A autora ainda ressalta que, pela origem da palavra, que, em todas as possibilidades, remontam uma criatura infernal, pode-se dizer que o ogro seja “[...] um desdobramento folclórico do diabo” (BOULOUMIÉ, 2000, p. 755). Deste desdobramento, surgem vários outros que, a partir da ideia inicial do ogro como um ser monstruoso, devorador, foram se construindo muitos outros “vilões” conhecidos da literatura, como a feiticeira, o lobo, o monstro, o gigante. Todas essas figuras aparecem nos contos com características animais, que se utilizam de seus sentidos para caçar, principalmente, crianças. Tanto o gigante em *O Pequeno Polegar* como a feiticeira em *João e Maria* possuem instintos aguçados para a caça de alimentos, que são as crianças. Assim o é, também, o Lobo, em *Chapeuzinho Vermelho*, que, como o Ogro, é um exímio caçador guiado pelos seus instintos.

Outro desdobramento, apontado por Bouloumié (2000), é o Titã da mitologia grega, Cronos. Essa aproximação é feita, também, no *Dicionário de Símbolos* (2009). Cronos era um Titã supremo que, no alto de seu poder, ouviu do oráculo que seria destronado por um filho. Na tentativa de resolver esse problema e de fugir de seu

destino, o deus grego dá início a uma medida preventiva de seu futuro como rei: devorar seus descendentes assim que nasciam. “A imagem mítica de Cronos devorando seus filhos engendra uma primeira passagem de sentido; o ogro torna-se a metáfora do pai criminoso que mata seus filhos para conservar todo seu poder” (BOULOUMIÉ, 2000, p. 760).

Mas, assim como o ogro, no conto do *Pequeno Polegar*, Cronos foi enganado. Sua mulher, Réia, na tentativa de impedir que seu sexto filho, Zeus, tivesse o mesmo destino de seus outros cinco, ou seja, ser engolido pelo marido, enrola um pano numa pedra e dá a Cronos para que ele engolisse pensando ser seu filho.

Nesse viés, justifica-se a aproximação das personagens, tendo em vista suas aparências intimidadoras, dotadas de grandes habilidades físicas, sendo que suas capacidades mentais não estavam preparadas para lidar com problemas do âmbito racional.

O fato de as crianças serem os pratos preferidos dos ogros (e, conseqüentemente, dos vilões que se desdobraram dele) das histórias infantis não é por acaso. Bouloumié (2000) explica que, durante as grandes crises da Idade Média, em que a comida era escassa e grande parte da população pobre ficava à míngua, chegou-se ao extremo de as famílias que passavam por essa situação de infinita pobreza serem obrigadas a comer seus próprios filhos para não morrerem de fome. Seguindo esse raciocínio, levando em consideração a forma em que a situação contextual influi na criação desses personagens, a autora questiona:

No conto de Perrault, o ogro que mata as crianças para devorá-las não seria um duplo do pai na objetivação monstruosa de comer os próprios filhos? E a feiticeira de *João e Maria* não seria também um duplo da mãe que deseja ver os filhos perderem-se na floresta? [...] Essa aproximação do mito do ogro com atos reais de canibalismo explicaria por que a carne fresca cobiçada é em geral a da criança, vítima indefesa, sobre quem recaem as preferências (BOULOUMIÉ, 2000, p. 757).

Ao encontro dessa ideia de caçador de crianças, Bouloumié (2000) ainda ressalta que a imagem do ogro construída na literatura está ligada ao rapto de suas presas. Ele sempre aparece provido de algum acessório que lhe aumenta a velocidade, sendo os mais comuns a bota de sete léguas, como é o caso do gigante em *O Pequeno Polegar*, ou um cavalo, ou ele mesmo ter o poder de se transformar em algum animal que alcança velocidades inacreditáveis, capaz de transportá-lo, com extrema rapidez, por entre os reinos e montanhas das quais estiver rodeado. E, não se limitando a isso, o

ogro nunca anda sem algum objeto que lhe permita guardar essas presas, seja um saco, ou um cesto.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), as figuras do ogro e suas derivações posteriores apresentam força cega e devoradora, ou seja, são dotados de força física, porém, possuem um cérebro reduzido, o que justifica seus atos de insanidade, falta de competência e sua capacidade mental encurtada, a ponto de aniquilarem seus próprios descendentes, seja pelo fato de serem enganados ao confundirem com uma refeição, ou pelo fato de estes, quando alcançarem a idade adulta, poderem ameaçar seus domínios. Diante dessa informação, podemos juntar mais um motivo para justificar a atitude de Cronos, anteriormente descrita.

Outra representação do ogro é feita de forma a lembrar o também grego Ciclopes, sendo uma de suas formas mais conhecidas possuir um corpo extremamente forte, vestindo farrapos, aparência amedrontadora, com apenas um olho em sua cabeça.

Mas, tão transfigurado como foi, o ogro, em algumas situações, pode enganar com sua aparência; é o caso da madrasta, no conto dos irmãos Grimm, *Branca de Neve*. Nesse conto, acontece um fato que, embora não de forma explícita e literal, pode nos explicar a ânsia por carne fresca que o ogro tem: a Rainha precisa *comer* uma parte de sua enteada, para, então, ser a mais bela de todas. Bouloumié (2000), ao analisar a madrasta como uma “face” do ogro, diz que:

[...] a madrasta, ciumenta da beleza da moça, quer comer seu fígado e seus pulmões. Estaria querendo apenas certificar-se da morte da enteada e vingarse do ultraje feito à sua beleza? Somente o ódio não esgota esse ato de apropriação mágica da beleza. O desejo de uma posse digestiva exprime uma vontade de identificação. O ogro amante de carne fresca quer fazer suas as virtudes da juventude (BOULOUMIÉ, 2000, p. 760).

Depreendemos, portanto, que o *comer* carne não se restringe a um sentido literal: o ogro precisa da carne fresca para fins outros além da mera satisfação de necessidades fisiológicas: nesse caso, a Rainha, ansiosa pela beleza de Branca de Neve, precisa comer alguns órgãos de sua enteada para, então, apoderar-se das qualidades dela. Esse ato remete-nos às tradições antropofágicas, típicas dos índios que viviam no Brasil no período colonial. Nos ritos com essa prática, os guerreiros que perdiam a batalha eram devorados pelos vencedores, de forma que os últimos ganhavam todas as virtudes dos primeiros, inclusive a força e a coragem.

Essa imagem de *comer* para apoderar-se de qualidades do alimento é, até hoje, remontado pela Igreja Católica. A comunhão é, de certa forma, *comer* o corpo de Cristo, para então nos renovarmos e nos relacionarmos de forma mais profunda com

Cristo. É o *canibalismo simbólico*. Nesse, há o objetivo de, ao comer, haver a ressurreição, o ressurgimento, a renovação. “O texto do Evangelho sublinha que não é só o Cristo que está no cristão, mas o cristão que está no Cristo, numa relação reversível. O cristão que recebe a hóstia participa da pureza e da divindade do Cristo” (BOULOUMIÉ, 2000, p. 760).

Essa característica de canibalismo, que também pode ser associada aos inúmeros avatares do ogro, assinala um aspecto importante do mito: sua ambivalência. Assim, o mito do ogro é estruturado pela oposição amar/odiar, pois pode-se comer pelo simples fato de querer acabar com a existência de outro ser, ou também pode-se comer no sentido simbólico, de trazer para si as virtudes do outro.

Então, podendo possuir tantas “faces”, ou tantos “avatares”, como prefere dizer Bouloumié (2000), definir a natureza do ogro parece ser uma tarefa difícil. A autora prefere enxergá-lo como um monstro,

[...] um ser híbrido, parente do Minotauro, aquele ser metade homem metade touro que devorava os jovens atenienses, parente da Esfinge que era ao mesmo tempo, mulher, leão e ave de rapina e devorava os jovens tebanos, perante os míticos cinocéfalos, homens de cabeça de cão [...] (BOULOUMIÉ, 2000, p. 756).

Notamos, então, que se destaca, não só pelo comportamento, mas também pela aparência, o aspecto animalesco que o ogro possui na literatura. Mas não é simplesmente animalesco. Essa animalização ocorre de forma concomitante com sua aproximação da figura humana, o que lhe confere características antropomórficas, fato esse que origina as figuras de caráter excêntrico, citadas anteriormente.

Isso pode ser explicado se tivermos em vista que a figura do ogro pertence à literatura fantástica, que é aquela que apresenta elementos inverossímeis, imaginários, distantes da realidade humana, ou seja, é aquela em que o universo da literatura, por mais que se tente aproximá-la do real, está limitado ao fantasioso e ao ficcional. Hoje em dia, os ogros correspondem, no sentido metafórico, a pessoas desagradáveis, que exploram, agridem ou perturbam os demais. Na literatura, o Ogro pode representar também a imagem de uma pessoa que não se utiliza da inteligência ou da perspicácia para resolver seus problemas; ela o faz por meio da força bruta. Para uma melhor elucidação com relação ao verossímil, Rodrigues (1988) diz que:

Produzir uma arte verossímil, ou seja, operar a mimese, segundo os ideais aristotélicos, consistia em agir sobre a *physis* (natureza), criando, a partir de um trabalho artístico (*techne*), uma nova realidade feita ou de palavras (a literatura), ou de gestos (o mimo), ou de pedra (escultura), ou de linha e de

cor (a pintura), ou de ritmo, ou de dança e de gesto (a dança), ou de palavra e de gesto (o drama) etc (RODRIGUES, 1988, p. 20; grifo nosso).

A literatura fantástica, segundo Rodrigues (1988), é aquela que contém fatos que não podem ser comprovados no campo do extratextual, ou seja, elementos impossíveis de acontecer fora do ambiente ficcional que o texto cria. A própria origem da palavra não nos permite pensar que o que está por ela adjetivado pertença a outro plano que não o da fantasia: ela deriva da palavra latina *phantasticu*, que, por sua vez, origina-se da grega *phantastikós*, ambas tendo, como significado, *fantasia*.

Os acontecimentos na literatura fantástica questionam as leis e convenções de nossa realidade. Na verdade, nesse tipo de arte, a realidade como a concebemos é utilizada apenas como pano de fundo, sobre o qual se cria um novo universo, um universo fantástico. Desse modo, o texto cria a sua própria realidade, a sua própria verdade, de modo que, mesmo os acontecimentos mais estranhos pareçam normais. Isso ocorre porque a obra foi engendrada de forma a criar uma segunda realidade, um mundo completamente diferente, mas que, lida em seu contexto, é admissível, é possível. Esse fato faz com que o leitor não ache estranho os acontecimentos que se desencadeiam nesse tipo de obra, pois foi estabelecido com ele um espécie de “pacto”, no qual o leitor aceita que, naquele universo, tudo é possível. Essa sensação, esse “pacto”, é travado a partir do recurso da verossimilhança interna, em que os acontecimentos, mesmo inconcebíveis na realidade prática do leitor, são perfeitamente possíveis no contexto da obra.

Rodrigues (1988) retoma a *Poética* de Aristóteles, para melhor elucidar as questões referentes à verossimilhança. O filósofo grego demonstra, em seus estudos, não crer que a arte seja uma mera reprodução da realidade da qual está cercada contextualmente. Mas, por outro lado, a obra literária tem a necessidade de conter uma lógica interna, que lhe é própria e única, não podendo, portanto, ser aplicada aos contextos reais.

A característica mais marcante da arte, ou seja, da mimese artística, seria a sua capacidade de criar formas de existência com leis próprias (desde que tenham a necessária coerência e organicidade internas) através dos mecanismos de expressão, a saber: a metáfora, a metonímia, a alegoria, o símbolo, etc.[...] (RODRIGUES, 1988, p. 20).

Temos, então, a verossimilhança como um dos aspectos fundamentais para a construção de sentido, não só da arte fantástica, mas de qualquer tipo de arte, de qualquer estética. Isso quer dizer que, por mais que uma obra tente se igualar ao real

(tome-se, por exemplo, os anseios das estéticas Realista e Naturalista na literatura, e as artes plásticas e esculturais produzidas no período Renascentista), isso não será possível, visto que a arte é um meio de representação do real, mas nunca será o real, pois, ao se reproduzir a realidade, passa-se, primeiro, pelo crivo ideológico de quem o faz, relativizando essa representação. Decorrente deste fato, estão as escolhas artísticas feitas para colocar o real no campo artístico, que também são dependentes do ponto de vista do artista. No campo literário, as palavras podem até criar um efeito do real, mas sempre será só o efeito, visto que o artista nunca poderá “copiar” a realidade literalmente, pois esta passará pelo seu ponto de vista, será encharcada de suas ideologias e visões de mundo. Com base nessas últimas, o autor escolherá as palavras para realizar tal representação, e essas escolhas denunciarão sua posição social, seus pontos de vistas e as ideologias que o formam. A arte é a *mimese*, a representação da realidade a partir de um ponto de vista. Se a cópia literal do real fosse possível, a arte seria inútil. Diz Nietzsche:

Acreditamos saber alguma coisa das próprias coisas quando falamos de árvores, de cores, de neve e de flores. No entanto apenas possuímos metáforas das coisas que não correspondem de modo algum às entidades originais (*Apud* RODRIGUES, 1988, p. 26).

Curiosamente, a literatura fantástica tem início em meados do XVIII, num contexto em que o cientificismo e o enciclopedismo estavam no auge de sua abrangência, influenciados pelos iluministas, que queriam dar a tudo uma explicação científica. Ora, é estranho pensar que uma literatura com as características do fantástico tenha surgido em um contexto em que, justamente, evitava-se a explicação do mundo por meios outros que não a ciência, com toda sua rigidez em comprovação de fatos e demonstrações de teorias.

Barine explica esse nascimento controverso à primeira vista:

Nosso século [o autor se refere, aqui, ao século XIX] foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu renascimento, do qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa nova floração tem origem provavelmente na ciência. Quando essa nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderá bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam. Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e, mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico: ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados (*Apud* RODRIGUES, 1988, p. 17).

Porém, o contexto no qual foi originado não deixou de ter influências sobre este gênero. Como já dito, o século das luzes se caracterizou pela excessiva vontade de explicar o mundo apenas se valendo da racionalidade. Deste modo, houve uma negação de toda e qualquer divindade, para que a racionalidade não caísse na tentação de, dúvida havendo, lançar mão de explicações de ordem metafísica. Na literatura fantástica desse período, existia sim o sobrenatural, mas este não era de ordem divina, e sim humana.

São comuns, então, os temas antropocêntricos, tais como personagens que viajam no tempo, ressurreição de mortos, homens com catalepsia, desordens mentais, etc. Com esses temas, criam-se personagens horrendos, com características, por vezes, amedrontadoras, mas se resguardando sempre seu caráter antropomórfico.

Uma ressalva deve ser feita ao uso dessas figuras: nos próprios textos em que surgem, elas causam um estranhamento aos próprios personagens que lhe integram. Isso quer dizer que as figuras fantásticas que se constroem não são encaradas com naturalidade nem mesmo no contexto da obra. A verossimilhança, ou seja, a coerência interna, permite apenas a sua existência, mas não a total conformidade com sua natureza. Se, porventura, essas figuras sobrenaturais (note que “sobrenaturais” não designa criatura com caráter divino, mas, sim, não-naturais) aparecem no texto de forma a não causar um questionamento, um estranhamento por parte dos próprios personagens, trata-se, então, segundo Todorov (*Apud* RODRIGUES, 1988), da literatura “maravilhosa”.

Segundo esta definição, o fantástico teria como condição essencial de sua existência, o estranhamento, a hesitação não só dos personagens da obra, como também do leitor.

Na literatura fantástica, como já dito, joga-se com o natural e o sobrenatural. Bessière (*Apud* RODRIGUES, 1988) defende que este jogo é uma das características mais importantes do fantástico. Segundo a autora francesa, no fantástico coexistem duas concepções de mundo antagônicas, pois, em uma delas, o mundo é regido pelas coisas naturais, concepção esta que deixa evidente sua influência Iluminista. A outra consiste em defender que a realidade seja determinada por aspectos sobrenaturais. Dessa forma, fazendo com que, ao mesmo tempo, criaturas sobrenaturais apareçam no decorrer do enredo, estas não pertencem ao plano divino, logo pertencendo ao plano natural. Essa simultaneidade de existência de planos, e a não predileção por nenhuma dessas concepções, segundo a autora francesa, caracterizam o texto fantástico.

Essa incoerência intelectual que não impede a coerência ficcional liga-se ao debate de ideias da época (século XVIII). Ao lado da segurança oferecida pela razão que ensinava que os fenômenos empíricos podem ser explicados [...], teríamos os imperativos de um imaginário comunitário que nunca deixou de criar suas próprias explicações do mundo, paralelamente às pesquisas que se realizavam a nível erudito. [...] o pacto diabólico que existia desde a Idade Média [...] passa do estatuto de crença ao de símbolo literário; torna-se expressão codificada do Mal (RODRIGUES, 1988, p. 32).

Com base nessas afirmações, podemos entender a literatura fantástica, não como uma negação de crenças, apesar de seu contexto, mas como uma abordagem crítica, irônica, sarcástica destas. O Diabo, figura presente de forma mais intensa no imaginário medieval, toma outras formas na literatura fantástica, podendo aparecer na forma de vampiros e fantasmas. O fantástico estaria, então, nos limites do sonho e da realidade, a ponto de nos questionarmos se é real ou não, se poderia existir ou não. Como já dito, dentro desses limites do real e do sobrenatural, surgiram figuras esdrúxulas, e o ogro está dentre estas personagens.

De acordo com Lexikon (2004), o ogro, sob o olhar do imaginário fantasioso popular, e mesmo do científico, é uma figura dotada de muita força física, aparência monstruosa, possuindo um mau-caráter. Observando sua aparição no conto de Charles Perrault, *O Pequeno Polegar*, notamos que essa figura grotesca age impulsionada pelos seus instintos, o que lhe confere um aspecto irracional, beirando o animalesco. Ilustrando esse modo de agir, temos como exemplo a passagem em que o ogro, tomado pelo seu desejo de matar, assassina suas próprias filhas, acreditando matar os sete irmãos da família Polegar. Nessa passagem, notamos a pouca capacidade de reflexão e discernimento do ogro diante de seu ato, o que nos mostra que ele possui apenas força física, não acompanhada de inteligência.

O ogro, como já dito, costuma ser uma criatura de aparência humanoide, porém bastante bizarra e horrorosa, sendo, na grande maioria das vezes, caracterizado com uma estatura muito superior à humana e, normalmente, é representado com características pejorativas, tais como a calvície, a opulência corporal e tem, estampado no corpo, a sujeira resultante de seus hábitos anti-higiênicos. Pode ter dois olhos ou um, chifres e grandes dentes. Prefere viver isolado de tudo e de todos. São estritamente carnívoros, pois seu organismo rejeita comidas vegetarianas. Por esse motivo, gosta de se alimentar de carne, especialmente de crianças, como já dito.

O habitat do ogro vai desde florestas isoladas e lúgubres a pântanos, o que reforça mais ainda a ideia de que o ogro gosta de viver em completa solidão, pois

são típicos lugares em que alguém não se atreveria a fazer uma exploração. Outra característica do ogro é o fato de ser uma criatura extremamente territorial. Quando encontra uma “casa”, guarda-a com veemência. A pessoa que se aventura a entrar em uma caverna habitada por um ogro, raramente sai de lá viva. Outra curiosidade é que ele não se preocupa muito com vestimenta, por isso é comum encontrá-lo vestido com qualquer trapo que encontra pelo caminho.

Entretanto, se observadas as transformações pelas quais os heróis da literatura passam, observaremos que o ogro, em perspectiva histórica, não manteve a natureza descrita anteriormente. Trazemos à discussão, novamente, a autora Bouloumié (2000), que destaca a ambivalência que o mito do ogro possui. Se, por um lado, o ogro pode ser uma força devastadora, destruidora, capaz de causar horror, por outro lado, essa mesma força pode ser usada para o bem, para a proteção, para o cuidado e a guarda.

A autora chega a levantar a hipótese de que até o bom-velhinho seja um ogro convertido. A figura do Papai Noel, para a autora, é como a de São Nicolau que, antes de ser conhecido com o protetor das crianças, fora antes um homem que comia crianças e que, segundo a autora, tornou-se o salvador das crianças, não por bondade, mas talvez por uma tentativa de reparar seus erros passados. Quanto ao Papai Noel, a autora levanta fatos que podem mostrar que o velhinho bondoso, que traz presentes às crianças na noite de Natal, tenha sido, antes, um ogro:

Não está ele [Papai Noel] acompanhado tradicionalmente de figuras bem assustadoras, tipo bichos-papões e demônios que castigam as crianças mal comportadas, ameaçando roubá-las e levá-las para longe?[...] O Papai Noel, como o ogro, não tem também botas e um cesto? [...] O romancista Michel Tournier, no conto de natal *A fuga do Pequeno Polegar*, joga com esta ambiguidade: o ogro dá de presente suas botas ao menino Pedrinho na noite de Natal. A figura de Papai Noel se perfila atrás da do ogro que fascina a criança (BOULOUMIÉ, 2000, p. 758-759).

Como já vimos anteriormente, *comer* pode trazer muitas conotações e sentidos. E, em cada vez que o mito do Ogro é atualizado, seu ato de *comer* é atualizado também, adaptando-se às exigências do contexto em que está sendo recontado. A autora do capítulo destaca as várias nuances de significações que este verbo pode alcançar, dependendo da história e da versão que ela traz desse mito.

Como exemplo, ela cita que o mito do ogro no escritor francês Jacques Chessex, que foi usado na imagem do pai. O ogro, nesse caso, é a imagem hipertrofiada do pai, que sempre reprova, e, com isso, inibe o crescimento do filho, ameaça e

massacra com seu autoritarismo, fazendo com que seu descendente tenha sempre medo de sua opinião e de sua reprovação. Este medo leva ao extremo de, no final, seu filho acabar se matando. Num sentido metafórico, o pai *come* seu filho, de forma que tira-lhe toda liberdade de pensamento e ação e, no final, acaba por tirar-lhe, ainda que de forma indireta, a vida.

Explicando a ideia de modificação e atualização do sentido do mito do Ogro neste contexto, Bouloumié (2000) diz que

O mito do ogro pode descrever um tipo de relação sufocante entre pais e filhos, sobretudo quando aplicado à relação amorosa destruidora. *Comer* quer então dizer amar, como se a “carne fresca” pudesse ter duplo sentido: alimentar e sexual (BOULOUMIÉ, 2000, p. 761).

A autora francesa nos dá margem para pensar no sentido do mito do ogro trazido à contemporaneidade. Ela ressalta a analogia e o duplo sentido que o vocábulo *comer* adquire em nossos tempos. Ela explica que, hoje, essa palavra pode ter conotação tanto no sentido de alimentar-se, quanto de copular. Por serem as manifestações mais claras de nossos instintos animais, talvez até por serem aspectos que nos aproximem desse “ogro animalesco”, essas duas ações estão tão próximas e associadas que, em algumas línguas, a palavra que designa cada um destes atos é a mesma. Dessa forma, temos uma nova conotação para o *comer* associado aos ogros e, conseqüentemente, o conceito de “carne fresca e crua” também se reveste de outras interpretações. Baseada nessa interpretação do sentido de *comer*, a autora diz que o mito do ogro pode ser usado como uma metáfora de sedutor:

A moral versificada do *Chapeuzinho Vermelho* – “Esses lobos melosos” que “de todos os lobos são os mais perigosos” – evoca um comportamento sexual humano. Pensa-se nos efeitos de Don Juan. [...] Quanto ao *Barba-Azul* de Perrault, ele é um ogro que corresponde a um fantasma tipicamente ocidental e masculino. É a figura do marido abusivo que se arroga total poder sobre sua mulher escrava, cuja personalidade é por ele devorada (BOULOUMIÉ, 2000, p. 761).

Outro “ogro” moderno é apontado pela teórica francesa, para nos mostrar o quanto este mito é atual, apesar de suas origens e primeiras aparições literárias remontarem a uma época de muitos séculos atrás, por volta do ano medieval de 1300. Para Bouloumié (2000), o mito do ogro pode ser visto em alguns textos, também, como representando os grandes ditadores de nosso tempo. Nestes textos, atribui-se a esses ditadores características animalescas, que tem por objetivo rebaixá-los e diabolizá-los, fazendo uma descrição grotesca de seu corpo, representando-os mesmo como um monstro. Neste contexto, o *comer* do ogro adquire novo sentido: tirar a liberdade, os

direitos humanos, desrespeitar a dignidade das pessoas governadas, que “devora” as pessoas.

Sobre esse sentido do mito do ogro, Bouloumié explica que

A imagem animalesca de devoração exprime a hediondez do crime contra a humanidade. O sucesso do *Rei dos Elfos* é devido à atualização do mito do ogro pelo nazismo, quando a exploração do homem pelo homem chega a seu máximo. [...] A originalidade de M. Tournier foi ter mostrado simultaneamente a outra face: o nazismo usado como meio para seduzir a juventude. O ogro se disfarça para melhor matar (BOULOUMIÉ, 2000, p. 762).

Após tantas faces e desdobramentos contextuais que o mito do ogro sofreu ao longo de sua existência, um fato nos chama a atenção: a persistência desse mito em nosso imaginário, em nosso folclore, em nossas vidas. E, em cada área da atividade humana, seja ela política, familiar, sexual, notamos que há um “ogro” para imaginarmos. Conseguimos relacionar inúmeras questões ao mito do ogro, que mostra a sua grande abrangência, por seus inúmeros desdobramentos e sentidos que adquire quando aplicado a uma determinada área. Com que objetivo o fazemos? O que buscamos representar, então, adaptando tantas vezes este mito? Respondendo a estas questões, Bouloumié resume bem este sentimento presente em todos:

O mito do ogro procura, portanto, traduzir o horror e o fascínio dos homens diante de seres e ideologias que constituem um vórtice para os homens. A persistência do mito do ogro em áreas tão diversas da atividade humana, sua emergência em inúmeras expressões populares, sua presença nas tradições folclóricas, em canções populares e contos da tradição oral, bem como na literatura, mostram que, apesar de constituir-se como tabu, “o desejo do homem pela carne de seu semelhante anima de maneira subjacente e fundamental o pensamento mítico ocidental” (BOULOUMIÉ, 2000, p. 762).

Vimos, até aqui, o mito do ogro transportado para as mais diferentes culturas de povos distintos e, mesmo dentro de nossa cultura, como ele está presente nas mais diferentes áreas de nossa vida. Vimos como ele se adapta às nossas necessidades de representar algo que nos incomoda, que não nos é agradável, para representar nossos “vórtices”. Trazido para o contexto de produção deste trabalho, aplicaremos as reflexões sobre dialogismo e carnavalização do Círculo de Bakhtin, além dos estudos sobre o ogro na análise discursiva sobre o personagem Shrek.

3 SHREK EM FOCO DISCURSIVO

Após termos explorado os conceitos teóricos sobre subjetividade e feito uma trajetória do herói na literatura, mais especificamente sobre a figura mitológica do ogro, faremos, agora, um estudo sobre todos esses aspectos abordados anteriormente,

direcionando-os para a obra cinematográfica *Shrek*, fazendo com que fiquem evidenciadas as características presentes no herói constituído socialmente, abordando também, dessa forma, os estudos bakhtinianos de interacionismo e dialogismo, assim como de subjetivação e constituição do sujeito.

3.1 Resumo do filme

O filme começa com uma alusão aos grandes clássicos dos contos de fadas, contando uma típica história da princesa que será salva por um príncipe encantado, sendo que os meios pelos quais o cavaleiro realizará esse feito são os mais adversos e perigosos, que incluem dragões, castelos de torres altas, prisões, e todas as dificuldades existentes nos livros de contos clássicos desse gênero.

Observamos, logo após esta apresentação, que, na verdade, o protagonista do filme, Shrek, é que está lendo um livro no momento em que está no banheiro evacuando.

Um fato interessante a se destacar nessa cena é quando ele rasga a página do livro justamente na parte em que o príncipe é citado como o “amor verdadeiro” da princesa, mostrando, assim, a aversão de Shrek ante ao romantismo utópico vinculado somente ao príncipe construído nos moldes clássicos.

Logo após isso, Shrek abre a porta do banheiro e faz sua aparição para o público, mostrando suas atividades rotineiras, como tomar banho de lama, por exemplo. Enquanto isso, um grupo de homens se prepara para invadir o pântano e atacar Shrek e, ao cair da noite, executam o plano, porém não obtendo sucesso; Shrek os expulsa com seu urro.

Neste meio tempo, é revelado o vilão da história, que se trata de Lord Farquaad, e este promove um interrogatório com o homem-biscoito, a fim de arrancar-lhe informações. Logo após isso, os guardas de Farquaad trazem o Espelho Mágico do conto da Branca de Neve que, por sua vez, diz ao Lord que ele só será rei se se casar com uma princesa. A escolha da princesa se dá por um divertido jogo de “qual é a princesa que você quer casar?”, envolvendo três princesas, na qual a escolhida é Fiona, que está trancafiada em um castelo guardado por um dragão. Farquaad se anima com a ideia e decide promover um torneio para que alguém corajoso o bastante vá resgatar Fiona para ele. Nesta cena, porém, ocorre um fato que talvez, possa passar despercebido no começo: o Espelho tenta avisar Farquaad de que a princesa Fiona sofre de uma

maldição, e ao tentar dizer do que se trata, Farquaad o interrompe, deixando de saber a informação.

No outro dia, os personagens de contos de fadas estão sendo expatriados do reino de Duloc, sendo vendidos como escravos ou simplesmente sendo expulsos de suas terras. E entre eles se encontra o Burro, o qual se tornará amigo de Shrek posteriormente, quando estes se encontram de forma inesperada.

Após o encontro entre os dois, Shrek não permite que o animal fique em sua casa, dizendo para ficar do lado de fora. Porém, algo de estranho acontece dentro da casa de Shrek. Os personagens dos contos de fadas que foram expulsos pelos guardas de Lord Farquaad, vão parar no pântano do Ogro. Indignado com tal situação, Shrek decide ir atrás do tal Lord para que este tire as criaturas de sua casa e as mande para outro lugar, que não seja seu pântano. E para essa missão, o Ogro convoca o Burro para acompanhá-lo.

Chegando em Duloc, os dois percebem que a cidade está completamente vazia e descobrem o motivo: todos os habitantes estavam assistindo a um torneio para ver qual cavaleiro seria o escolhido para salvar a princesa Fiona e trazê-la de volta para se casar com Farquaad. Ao adentrarem a arena, todos se espantam ao ver Shrek e Farquaad propõe que, quem matasse o Ogro, seria o campeão. Nisso, Shrek luta com todos, derrotando-os facilmente. Farquaad, de forma cínica, declara seu novo campeão, no caso, Shrek e ainda acrescenta que o Ogro terá a honra de participar de uma busca para resgatar a princesa Fiona. Shrek o rebate, dizendo que já está em uma busca, para reaver seu pântano. Farquaad, inteligentemente, propõe um trato entre ambos: em troca de ter seu pântano de volta, sem as criaturas mágicas, ele teria que participar dessa busca, trazendo a princesa para o Lord. Shrek aceita e parte para a aventura, na companhia do Burro.

Chegando ao castelo, eles se deparam com o dragão, que na verdade é uma fêmea, pois esta se apaixona pelo Burro. Shrek finalmente chega ao quarto mais alto, da torre mais alta e encontra a princesa Fiona, que espera por um beijo do seu suposto amor verdadeiro, mas não obtém êxito, pois Shrek a retira do local com pressa. O Burro se junta a eles na fuga desesperada para fora do castelo, fugindo do dragão, até que conseguem, enfim, saírem ilesos.

Estando os três a salvo, Fiona exige conhecer seu salvador, obrigando Shrek a tirar o elmo que encobria seu rosto. Quando Shrek revela quem na verdade era o cavaleiro que a salvara, Fiona tem uma surpresa desagradável, ao constatar que ele é um

Ogro. A princesa se recusa a ir com eles, dizendo que irá esperar por seu verdadeiro príncipe aparecer para resgatá-la. Mas Shrek não dá ouvidos e a leva de volta com eles, à força.

Quando a noite se aproxima, Shrek, Burro e Fiona resolvem acampar para passarem a noite, mas Fiona sugere que durmam em uma caverna, ou melhor, que somente ela durma lá; Shrek e o Burro ficam do lado de fora. Ao anoitecer, Shrek e o Burro ficam conversando em volta de uma fogueira, quando o Ogro revela ao Burro seu descontentamento com as pessoas em geral, dizendo que elas parecem ter um problema com ele, chamando-o de monstro e, estando triste, sentecia que as pessoas o julgam antes de conhecê-lo. Fiona escuta toda a conversa.

No dia seguinte, Fiona passa a tratar Shrek melhor, por saber exatamente como o Ogro se sentia com relação ao mundo. Os dois acabam se envolvendo e, sem perceber, apaixonam-se. Apenas fica evidenciado que quem, de fato, está apaixonado, é Shrek.

A noite se aproxima novamente e os três decidem passar a noite em um moinho de vento. Fiona entra para dormir e Shrek se ausenta para buscar uma flor para dar à princesa. Porém, quando o Burro adentra ao moinho, descobre que havia um Ogro dentro. O Ogro não era Shrek, era a própria Fiona, e esta lhe revela que uma bruxa jogou um feitiço nela quando era pequena, consistindo em se transformar em um Ogro todas as noites. Fiona, desesperada, pede para que o Burro guarde seu segredo, não contando nem para Shrek.

Passado alguns minutos, Shrek retorna ao moinho, segurando um girassol, com o propósito de entregá-lo à Fiona e se declarar para ela. Porém, ele escuta a princesa conversando com o Burro, infelizmente chegando na parte em que Fiona diz: “Quem é que vai querer ficar com um Ogro horrível?”. Shrek pensa se tratar dele a quem supostamente Fiona se referia e fica extremamente chateado.

Ao amanhecer, Shrek, visivelmente irritado, traz Farquaad e seus guardas para o moinho para levarem Fiona ao castelo do Lord que, por sua vez, entrega à Shrek o documento dizendo que seu pântano estava livre das criaturas de contos de fadas e que agora era somente dele. Farquaad leva Fiona consigo e manda que os preparativos do casamento entre eles tenha início. Shrek retorna ao seu pântano e descobre que o Burro também está lá, para morar, ficando meio a meio para cada um. Shrek se irrita e discute com o animal. Passados alguns minutos, o Ogro se desculpa com o Burro e fica sabendo

de que o tal “ogro” a quem Fiona se referiu não era ele. Os dois rumam para o casamento de Fiona e Farquaad à bordo do dragão, que é apaixonado pelo Burro.

Chegando no local, Shrek adentra a igreja e pede que o casamento seja parado, dizendo à Fiona que a ama. Fiona, por sua vez, revela à Shrek seu segredo, transformando-se em um ogro, no momento em que o sol se põe. Ao ver Fiona transformada, Shrek passa a compreender tudo. Farquaad, assombrado com o ocorrido, manda aos guardas que prendam os dois ogros e se auto-declara rei, mas, quando executa tal ato, eis que surge, a mando de Shrek, o dragão, que acaba engolindo Farquaad.

Passado o desespero, Shrek se declara a Fiona, dizendo que a ama e a beija, enfim. No pântano, estão reunidos todos os personagens dos contos de fadas mais o Burro, para celebrar o casamento de Shrek e Fiona. E, como diz o final do filme, os dois viveram feios para sempre.

3.2 A construção do sujeito em Shrek na perspectiva dialógica

Conforme já vimos no capítulo sobre subjetividade, o sujeito, na perspectiva bakhtiniana, é constituído através da interação com o Outro. Nesse processo, a constituição do Outro se faz por meio de um discurso responsivo e por todos os elementos que compõem o contexto social e as ideologias presentes na formação dos sujeitos.

Shrek, enquanto representação de um sujeito social, é atingido também por essa formação. Sua constituição se dá através das relações que ele estabelece com o contexto ao qual pertence.

Não podemos ignorar o fato de que, culturalmente, o Ogro é visto como motivo de medo, pavor, exatamente pelos aspectos que descrevemos anteriormente. Este fato é relevante, também, para a construção de Shrek como sujeito social, pelo fato de que ele **carregará todos os estereótipos** que recaem sobre seus ancestrais, mesmo não possuindo tais características. Ele se mostra consciente deste fato, como quando na parte em que ele chega em Duloc, e tenta impedir que os outros corram dele, dizendo: “Hey! Você! Espere um pouco! Olha, eu não vou te devorar! [...]” (SHREK, 2001). Isso o aborrece de tal forma que sua única alternativa é viver sozinho, distanciando-se dos humanos que o desprezam. Este fato justifica falas como: “- Nós? Burro, não tem “nós”,

não tem “nosso”. Só tem “eu” e “meu” pântano. E a primeira coisa que vou fazer é construir um muro bem alto em volta dele” (SHREK, 2001).

Outro fator determinante na constituição de Shrek foi a sua convivência predominante com seres humanos, em detrimento de outros de seu espécime. Essa ocorrência deu origem a uma personalidade peculiar para nosso ogro, que o diferencia de seus ancestrais mitológicos, e o aproxima dos humanos. Essa personalidade é constituída, principalmente, pela sua **sensibilidade e racionalidade** já descritas anteriormente. Um exemplo destas particularidades é o fato de que Shrek não se alimenta de carne humana, diferentemente de seus semelhantes literários. Podemos pensar numa possível justificativa para este comportamento a falta de interação com outros de sua espécie, os quais, como já vimos, alimentam-se de carne humana, especialmente de crianças. O protagonista de *Shrek* se alimenta de carne, mas animal, como é mostrado na parte em que Shrek convida Fiona para um possível jantar em seu pântano: “Você pode vir me visitar no pântano, de vez em quando. Eu preparo um monte de coisas diferentes pra você: sopa de sapo, carpaccio de olho de peixe... você escolhe” (SHREK, 2001).

3.3 Shrek como criatura carnavalizada

A partir da teoria exposta anteriormente, caracterizamos o ogro Shrek como uma criatura grotesca, carnavalizada. Como já vimos nos capítulos anteriores, a visão carnavalesca do mundo tem como principal característica mostrar as coisas “ao avesso”, ou seja, que não seguem os padrões sociais. Ao contrário, o carnaval tinha exatamente a função de fugir da realidade, esquecer as convenções sociais, e a linguagem de representação criada a partir deste evento não poderia ter outro objetivo.

Dessa forma, a imagem grotesca, entendida aqui conforme a caracterizamos anteriormente, é um recurso largamente utilizado pela linguagem carnavalesca, pois o grotesco faz suas representações de mundo utilizando-se de formas imagéticas distorcidas, hipertrofiadas, exageradas, deformadas, disformes.

“São imagens contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa” (BAKHTIN, 1987, p. 22).

Essa oposição entre o grotesco e as representações clássicas recebe uma nomenclatura específica de Discini (2006), que as definem no campo do limite ou do

limiar. O “limite” abrange as representações acabadas, certas, que se referem mais ao campo da representação fiel da realidade. Já as figuras situadas no “limiar” não se pretendem acabadas; ao contrário, criam o jogo de ambivalência, inacabamento, tal qual explica a estudiosa de Bakhtin:

Visto o limite como o pólo do fechamento, do sentido pronto, dogmático e acabado e, ainda, com pretensões à transparência e à cópia fiel da realidade representada, configura-se o limiar para o herói não-coincidente consigo mesmo: um herói que diverge de si próprio; um herói dialógico, porque, longe de ser apresentado por meio de contornos definidos, demonstra uma identidade paradoxal, para a qual a única previsibilidade é a própria imprevisibilidade (DISCINI, 2006, P. 1460)

Num contexto clássico, cujo sistema de representações objetivava ser o mais fiel possível à realidade, não há forma melhor para se quebrar com esses padrões, de oferecer uma imagem carnalizada do mundo, do que o grotesco.

A partir dessas características, podemos pensar a construção do Ogro, não só no filme analisado neste trabalho, mas na literatura como um todo. O monstro é sempre a figura disforme, estranha aos padrões de representações humanas. E não é diferente no filme.

Shrek, esteticamente falando, tem as características do Ogro, carnalizadas. Tem a barriga exagerada e mãos grandes. É dotado de grande força física, fato que se comprova quando ele derrota exércitos de Lord Farquaad sozinho, com facilidade.

Sua aparência facial se opõe totalmente aos padrões estéticos clássicos de beleza, pois suas orelhas têm formas que se assemelham a trombetas; seu nariz é disforme e grande e seus dentes são tortos e mal cuidados, como podemos observar na figura a seguir:



É importante destacar, também, o valor dado às abundâncias corporais, ressaltando, principalmente, a barriga e as partes baixas. Bakhtin, relacionando esses aspectos à figura carnalizada, citou o exemplo do personagem de Cervantes, Sancho Pança, que também tem suas medidas avantajadas:

O grande ventre de Sancho Pança, seu apetite e sua sede são ainda fundamental e profundamente carnavalescos; sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda caráter egoísta e pessoal, é uma propensão para a abundância geral. Sancho é um descendente direto dos antigos demônios pançudos e a fecundidade que podemos ver, por exemplo, nos célebres vasos coríntios. Nas imagens da bebida e da comida estão ainda vivas as ideias do banquete e da festa. O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o “inferior absoluto” do realismo grotesco, o alegre tûmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote, um idealismo isolado, abstrato, e insensível; ali, o “cavaleiro da triste figura” parece dever morrer para renascer de novo, melhor e maior [...] (1987, p. 20).

É visível, em Shrek, suas protuberâncias abdominais, remetendo à descrição de Bakhtin (1987), que remete ao consumo excessivo de alimentos, típicos das festas e dos festejos carnavalescos. Também podemos considerar como carnalizadas as excessivas necessidades naturais do ogro ao decorrer do filme, como, por exemplo, na parte em que ele arrota após comer seu café da manhã, preparado pela princesa. E ele encara este fato com naturalidade, dizendo: “Melhor pra fora do que pra dentro, eu sempre digo. Hehe!” (SHREK, 2001).

Outro exemplo do destaque que tem as suas necessidades fisiológicas, é o trecho no qual o Burro e Shrek chegam ao castelo, e o quadrúpede sente um cheiro estranho, ruim, e logo o atribui ao Ogro. Ele, no entanto, responde escarnecendo: “- Pode acreditar., se fosse eu...tu já era. Isso é enxofre. Nós devemos estar perto” (SHREK, 2001).

Shrek **tem atitudes e construção corporal grotescas**, na forma com a qual Bakhtin (1987) descreve a representação do corpo. O filósofo russo, ao estudar as formas de expressão grotescas, chega a denominadores comuns desse modo de representação. Ele descreve as características do corpo que são realçadas no grotesco, e o situa em relação à sua representação no mundo:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra

nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. Isso é particularmente evidente em relação ao período arcaico do grotesco (BAKHTIN, 1987, p. 23).

Não é difícil, ao se assistir *Shrek*, observar sua grande barriga, o que nos mostra seu grande apetite. Não são raras as passagens em quem Shrek aparece comendo ou bebendo alguma coisa. Suas orelhas e nariz têm aberturas avantajadas, mostrando o ênfase que se dá nas partes do corpo que se abrem ao exterior, típicas das representações grotescas.

Outro ponto a ser destacado é o lugar onde o Ogro mora. Shrek, no filme, habita um local socialmente construído como sombrio, escuro e perigoso: o pântano. Mesmo assim, ele o defende com veemência, ressaltando suas características territorialistas, já apontadas anteriormente. Este fato é demonstrado quando ele grita com os personagens de contos de fadas: “O que...estão fazendo...no meu pântano?!” (SHREK, 2001).

A estética clássica contrasta a todo momento com a realidade com a qual Shrek convive. Ela está presente, pois constitui o principal modo de representação do contexto em que o Ogro está inserido. Isso fica bem exposto quando o protagonista chega ao castelo para resgatar a princesa e já sabe que ela está “[...] no quarto mais alto, da torre mais alta” (SHREK, 2001). Perguntado pelo Burro sobre como ele já sabia a localização da princesa, ele responde: “Eu li num livro uma vez” (SHREK, 2001). Outro exemplo desta **dualidade de mundos** que perpassa a história se evidencia quando Shrek, ao estudar uma forma de se declarar à princesa, diz, pensando alto: ““Princesa... eu... primeiro, como está? Bem? ah... eu também tô legal. Eu... vi essa flor e pensei em você, porque ela é bonita e... bom, eu não gosto muito mas... pensei que você ia gostar porque você é bonita... Mas gosto de você mesmo assim...” Ah! Tô com problemas... Ok... Lá vou eu.” (SHREK, 2001, grifo nosso), evidenciando, assim, que os contos e as figuras clássicas estão em diálogo com sua realidade, contrastando o clássico com o grotesco, **dualidade e ambivalência** estas que o constituem como sujeito.

Ante a todas essas características que encontramos em Shrek, podemos considerá-lo como uma **representação grotesca, carnavalizada, do sujeito social que**

se constitui através das relações preconceituosas que lhe são dispensadas. Shrek pode ser entendido, através de seus atributos hipertrofiados, como uma grande metáfora dos sujeitos que, assim como ele, não têm sequer a chance de se provarem dignos de confiança, dignos de um relacionamento mais profundo, que ultrapasse a superficialidade que o preconceito impõe.

3.4 Oposição entre aspectos internos e externos

Primeiramente, sabemos que a personagem analisada Shrek é um ogro pelo fato de ser, segundo Bouloumié (2000), um gigante, um monstro, um ser com hábitos alimentares repugnantes, por ser solitário, por amedrontar as pessoas que o veem, etc.

No filme analisado, o Ogro aparece com todas as características citadas no capítulo anterior, demonstrando que a tentativa de reproduzir um ser assustador foi mantida e que, assim, a essência do mito dessa personagem ficasse marcada e bem construída, já que todos os aspectos mais relevantes foram atribuídos ao monstro.

Através de algumas características na personalidade da personagem analisada, podemos identificar traços que criam oposições em relação à sua aparência e seus atos e que, dessa forma, transformam o modo como as outras personagens, durante o desenrolar do filme, veem Shrek.

Como já abordamos, o ogro, na literatura, nunca foi visto como alguém bom, e isso, à primeira vista, é mantido no filme, pois, inicialmente, deparamo-nos com sua imagem grotesca, rudimentar, que é potencializada pela maneira como ele encara a figura do príncipe e do amor no conto de fadas lido por Shrek no início do filme:

[...] Ela esperou sob a guarda do dragão, no quarto mais alto da torre mais alta, por seu verdadeiro amor e pelo primeiro beijo de seu verdadeiro amor.”
[rasga a página] Haha! Como se isso fosse acontecer! Que monte de...
[barulho de descarga] (SHREK, 2001).

Alguns de seus hábitos podem servir para demonstrar um modo típico de um ogro, tais como habitar isoladamente um pântano, tomar banho de lama, nutrir-se de alimentos exóticos, como lesmas, ratos, olhos de animais, escovar os dentes com líquido proveniente de insetos, e assim por diante. Em algumas partes do filme, são mostradas algumas práticas suas que evidenciam a sua falta de higiene, a qual pode ser exemplificada na cena em que sua própria cera de ouvido, de tão abundante, foi usada como matéria-prima para uma vela.

Podemos destacar, também, o modo antissocial com o qual ele trata os invasores de seu território, assustando-os e afugentando-os, a fim de que o deixem em paz, demonstrando, dessa forma, seu **desejo de ficar sozinho**. Esse desejo é expresso por Shrek em falas como: “- Eu vivo num pântano. Eu coloco avisos. Sou um ogro terrível. O que eu preciso fazer para ter um pouco de privacidade?” (SHREK, 2001).

Outro elemento que podemos enfatizar é o seu avantajado porte físico, típico dos tradicionais ogros da literatura, o que lhe confere uma segurança e um ar de superioridade em relação a todos aqueles que o incomodam. Essa vantagem de Shrek foi retratada no filme no momento em que os guardas de Lord Farquaad vão até a floresta na tentativa de capturar o Burro Falante. Com medo, o Burro esconde-se atrás do Ogro, objetivando se proteger dos guardas que o perseguem. Ao se depararem com Shrek, os soldados se intimidam pela sua aparência monstruosa, e deixam, sorrateiramente, o comandante sozinho com o monstro. O comandante, não percebendo que seus companheiros o deixaram, dá voz de prisão ao Burro e ao Ogro. Shrek, escarnecendo da situação, diz: “É mesmo? Você e quem mais?” (SHREK, 2001), evidenciando, assim, uma superioridade em relação aos seus oponentes.

Ante a todas essas características externas, ele não poderia ser bem aceito na sociedade contemporânea. A ideia do herói que é construída socialmente é completamente diferente da que ele aparenta. Os heróis clássicos são bonitos, possuem um corpo modelado por músculos, vivem em conjunto com a sociedade, e não são monstros que aterrorizam todo mundo. E Shrek se mostra consciente dessa situação, em falas como quando diz ao Burro Falante: “- [...] Sou um ogro! Sabe? ‘Peguem suas tochas e rifles! ’ Não te incomoda isso?” (SHREK, 2001)

Em oposição a estes aspectos externos, existe um ogro dotado de **valores sentimentais, intelectuais e morais**, que são expostos por ele durante o filme. Em várias passagens, por exemplo, evidencia-se sua capacidade reflexiva e até mesmo filosófica, como na parte em que ele e o Burro estão deitados olhando para as estrelas, e Shrek faz uma observação de cunho filosófico: “Sabe Burro. Às vezes as coisas são mais do que parecem [...]”(SHREK, 2001).

Outro aspecto que o diferencia dos Ogros tradicionais é a capacidade que Shrek tem para **sentir emoções normalmente atribuídas aos humanos**. Essa característica o diferencia dos demais Ogros pelo fato de estes últimos serem totalmente insensíveis, guiados apenas pelos seus instintos, assemelhando-se muito mais aos

animais, sendo que Shrek, pela sua **racionalidade e sensibilidade, aproxima-se muito mais dos humanos.**

Mesmo possuindo tais características de personalidade, os humanos se recusam a conhecê-las, esbarrando-se em sua aparência grotesca. Isso impede que Shrek consiga demonstrar que é diferente de seus ancestrais, cujas imagens já estão vinculadas a coisas diabólicas e perniciosas. Dessa forma, o preconceito estampa-se na sociedade, impedindo que o ogro a integre. Shrek, mais uma vez dando prova de sua lucidez, consegue captar esse sentimento vil que o rodeia, deixando-o magoado por não ter outra solução, senão isolar-se em seu pântano e, assim, esconder-se da sociedade. O ogro mostra-se consciente deste preconceito quando faz a seguinte observação ao Burro:

Olha, não sou eu que tenho problemas, ok? É o mundo que parece ter um problema comigo. As pessoas olham pra mim “Ah, socorro, corram! Um ogro enorme e horrível!” Elas me julgam antes de me conhecerem. É por isso que estou melhor sozinho (SHREK, 2001).

Depreende-se, dessa forma, que Shrek é prejudicado por possuir uma aparência medonha, que remonta seus ancestrais mitológicos. Porém, o Ogro não herdou suas ídoles aviltantes, como constatamos anteriormente, pois, diferentemente daqueles, Shrek constrói um universo que o distancia de sua própria natureza grotesca, por meio de sua sensibilidade e racionalidade desenvolvidas.

E, apesar de, aparentemente, estar satisfeito com essa situação de isolamento, o Ogro dá mostras de que não é feliz com esse julgamento precipitado e preconceituoso que se faz dele. Isso fica claro quando ele fica chateado com o fato do Burro cobrar dele uma atitude mais ofensiva para com os lutadores de Duloc. Ele diz, ironicamente ao Burro: “Oh! Entendi. Talvez eu devesse ter decapitado toda a vila, pendurado as cabeças, pegado uma faca, cortado a barriga e bebido seus fluídos. O que você acha disso?” (SHREK, 2001). Nessa fala, ele deixa explícito que tem conhecimento da ideia que se construiu socialmente em relação aos ogros e, conseqüentemente, em relação a ele. Porém, na fala seguinte, Shrek dá mostras de que é um ser, como já dito, sensível, dotado de características interiores que o permitem, sim, sair da condição imposta de vilão, para se tornar um herói: “Pra sua informação, há mais do que se imagina nos ogros.” (SHREK, 2001).

Mas não é intenção de Shrek ser o herói clássico, com todas as características já descritas destes protagonistas. Quando perguntado pela princesa que tipo de herói ele era, ele responde categoricamente: “Um tipo único.” (SHREK, 2001). Ou seja, ele não abdica de sua natureza para se tornar um “tipo” de herói que a princesa

deseja. Esta, por sua vez, dá claras demonstrações de estranheza quando é resgatada por este “tipo único”, pois ele não cumpre os protocolos que todos os outros anteriores cumpriram. Para se ter uma ideia, Shrek nem mesmo mata o dragão que guarda a princesa, fato este que causa um grande desconforto para ela, que estranha muito a atitude de seu salvador. Este estranhamento, como vimos anteriormente, é um fato importante para caracterizarmos a representação de Shrek como uma figura fantástica, grotesca.

Por outro lado, o que realmente se discute é a constituição dessa figura, que é socialmente vista como vilão, o matador, como um herói, que, ainda que de um modo muito peculiar, salva a sua princesa, derrota os exércitos, vence Farquaad, e conquista o amor de sua amada, a trajetória típica dos heróis clássicos. Isso somente foi possível porque Shrek conseguiu fazer sobressair suas atribuições internas em detrimento das externas. Deixou de acreditar em falas como a que disse à princesa, “Digamos que eu não sou seu tipo, ok?” (SHREK, 2001) para falas que acolhem os amigos, e os aceita como verdadeiros, como exemplo de quando abraça o Burro, dizendo “[...] Vem cá, amigão!” (SHREK, 2001), evidenciando uma mudança do modo com o qual ele se enxerga e se posiciona em relação ao seu contexto, justificando, assim, seu caráter de herói.

Conclusão

Pra sua informação, há mais do que se imagina nos ogros
SHREK, 2001

O objetivo deste trabalho foi, através das perspectivas bakhtinianas tangentes à constituição do sujeito dialógico, propor uma análise de como se dá a construção da personagem Shrek, protagonista do filme *Shrek 1*, em meio ao contexto no qual está inserido. Também influencia nesta constituição o seu histórico enquanto criatura pertencente à família dos ogros, cujo mito e seus desdobramentos foram expostos e discutidos aqui. Desse modo, a perspectiva histórica da literatura mitológica que se refere aos ogros tornou-se indispensável, visto que não seria possível elucidar com toda a clareza a sua constituição como sujeito social, sem entendermos, primeiro, como sua imagem vinha sendo construída até então.

Para uma melhor interpretação do mito do ogro, remontamos o grotesco desde a sua origem, valendo-nos das exposições bakhtinianas acerca das festas e comemorações mais importantes da Idade Média, dentre elas, o Carnaval que, como vimos, engendrou uma linguagem própria para representação do mundo, a qual se deu o nome de “carnavalizada”.

Shrek é um sujeito representado em sua forma carnavalesca, cuja construção foi feita com base, não somente em seu contexto de produção discursiva, mas também da história mitológica de sua espécie. Isso, como vimos, impossibilitou que os que conviviam com ele aprofundassem as relações estabelecidas, detendo-se no medo, na desconfiança e no preconceito.

Mas o filme está cheio de surpresas. A maior delas é que o casal que deveria receber o seu “felizes para sempre”, não é um casal tipicamente clássico, como na grande parte dos desenhos produzidos a partir de fábulas de Charles Perrault, La Fontaine ou dos irmãos Grimm. Surpreendendo a todos, depois do beijo de amor, Shrek não se transforma num príncipe forte, bem cuidado, bonito. Ao contrário: Fiona é quem se transforma em um Ogro, feio, fedorento, com todas as características de um ser carnalizado típicas deste ser mitológico. Isso vai contra todas as expectativas, e caracteriza nosso herói no campo do limiar, ou seja, das formas não acabadas, da figura contraditória a si mesma, da eterna ambivalência, e não do limite, da forma que explicamos anteriormente.

Após casar-se com Fiona, Shrek não deseja mais viver sozinho. Seu pântano, agora, está cheio de criaturas dos contos de fadas, que, no final do filme, fazem muita festa em comemoração da união dos dois ogros. Notamos, aqui, outro fator que determina a formação do sujeito Shrek: o casamento com Fiona, de certa forma, abre-o para a sociedade e para as relações interpessoais e interacionais, as quais eram, como já vimos, mal desenvolvidas na personagem. Mais uma vez, evidencia-se a importância do diologismo e da interação na formação do sujeito, da forma que o entende Bakhtin. Como resultado do relacionamento dos dois ogros, há uma nova construção interpretativa do mundo que Shrek está inserido, confirmando, dessa forma, o valor relevante que tem as relações dialógicas na constituição do sujeito social: o amor, antes visto por Shrek como uma grande bobagem, o qual ele julgava não ser sequer capaz de sentir, agora, é desfrutado e experienciado por ele, de forma intensa e positiva, este sentimento inerente a todos os seres humanos, mesmo aos considerados mais

“insensíveis” e “incapazes”, como o são todos os “Ogros” que existem tanto no mundo fantástico, quanto no real.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Annablume, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

BOULOUMIÉ, Arlette. O ogro na literatura. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 754-764.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2009.

DISCINI, Norma . Carnavalização. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006, v. 1, p. 53-93.

_____;CAMPOS, Raquel Discini de. *A Polêmica em torno da imagem da mulher: um confronto entre discursos e gêneros*. Disponível em: <<http://www.faced.ufu.br/columbe06/anais/arquivos/131RaquelDisciniCampos.pdf>> Acesso em: 23 nov. 2010.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 2004.

LODI, Ana Cláudia. A leitura em segunda língua: Práticas de linguagem constitutivas da(s) subjetividade(s) de um grupo de surdos adultos. In: _____ et al. *Cad. Cedes*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/ccedes/v26n69/a05v2669.pdf>> Acesso em 7 set. 2010.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SHREK. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Roteiro: Terry Rossio, Ted Elliott. Intérpretes das vozes no Brasil: Bussunda, Mário Jorge de Andrade, Fernanda Crispim, Gustavo Pereira, Luiz Carlos Persy, Cláudio Galvan. Estados Unidos: DreamWorks, 2001. 1 DVD (91 min.).