

O MESMO E O DIFERENTE EM *SHREK*: A PROPÓSITO DO FUNCIONAMENTO DISCURSIVO DA PARÁFRASE E DA POLISSEMIA

THE SAME AND DIFFERENT IN *SHREK*: IN PURPOSE OF DISCURSIVE FUNCTIONING OF PARAPHRASE AND POLYSEMY

Adielson Ramos de Cristo*

Orientadora: Profa. Dra. Lícia Maria Bahia Heine

RESUMO

O trabalho ora proposto inscreve-se na esteira teórica da Análise de Discurso (AD), que tem a não transparência dos sujeitos, dos sentidos, da linguagem e da história como uma de suas asserções fundamentais. Com esta afirmação, evidencia-se o caráter material das pesquisas em AD, posto que confronta-se a língua(gem) com o seu real e com o real da história. Assim, é desse lugar teórico que pretendo pensar a materialidade do discurso em *Shrek* – filme da DreamWorks, lançado em 2001. Para esse artigo recortei uma cena para trabalhar o funcionamento discursivo da paráfrase e da polissemia, tendo como base sobretudo os escritos de Eni Orlandi (2008, 2012a, 2012b, 2012c) e os de Pêcheux (2008). Para tanto, parto da noção de *recorte* em oposição à de segmentação (ORLANDI, 1984), a qual diz respeito ao funcionamento discursivo do texto em sua incompletude, a fim de analisar o funcionamento da paráfrase e da polissemia na incompletude do texto cinematográfico. Outrossim, retomo o conceito de materialidade significante, o qual reitera “[...] ao mesmo tempo a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante [...]” (LAGAZZI, 2011), o que me permite referir ao “discurso como a relação entre a materialidade significante e a história” (LAGAZZI, 2011), lembrando, sobretudo, a importância de pensar o “sentido como trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula” (LAGAZZI, 2011). Assim, trabalho – lembrando da incompletude da língua(gem), sujeita a falha e ao equívoco – a materialidade dos sentidos, inscritos na história. Desse modo, a forma material – nem empírica, nem abstrata – é tomada aqui como perspectiva teórica para observar o funcionamento discursivo do simbólico constituído de materialidades significantes diversas, e a noção de recorte como dispositivo analítico que possibilita pensar o funcionamento do discurso a partir dessa perspectiva.

Palavras-chave: Paráfrase. Polissemia. Discurso. Materialidade significante. Ideologia. Incompletude.

ABSTRACT

The work proposed here is inscribed in the theoretical track of Discourse Analysis (DA), which has the non-transparency of the subjects, the senses, language and history as one of its fundamental assertions. With this statement, it is clear the material character of research in DA, since it confronts the language with its real and the real of history. Thus, it is from this theoretical place that I want to think the materiality of discourse in *Shrek* – a DreamWorks film, released in 2001. For this article, I clipped a scene to work the discursive functioning of paraphrase and polysemy, based especially the writings of Eni Orlandi (2008, 2012a, 2012b, 2012c) and Pêcheux (2008). Therefore, I start from the notion of clipping as opposed to targeting (ORLANDI, 1984), which relates to the discursive function of the text in its incompleteness, in order to analyze the functioning of paraphrase and polysemy in the incompleteness of the cinematographic text. Furthermore, I resume the concept of significant materiality, which reiterates, “[...]at the same time, the materialist perspective and the symbolic work on the significant [...]” (LAGAZZI, 2011), which allows refer to “discourse as the relation between materiality significant and history” (LAGAZZI, 2011), noting especially the importance of thinking about “the sense and the symbolic work on the signifying chain in history, understanding materiality as the significant way in which sense is formulated” (LAGAZZI, 2011). So I work – remembering me the incompleteness of the language, subject to failure and mistake – the materiality of the senses, inscribed in history. Thus, the material form – neither empirical nor abstract – is taken here as a theoretical perspective to observe the discursive functioning of the symbolic constituted of several significant materiality, and the notion of clipping as analytical device that allows considering the functioning of the discourse from this perspective.

Keywords: Paraphrase. Polysemy. Discourse. Significant materiality. Ideology. Incompleteness.

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLInC – UFBA). E-mail: adielsonrc@yahoo.com.br.

1. INICIANDO A QUESTÃO...

Em seu texto “Discurso: estrutura ou acontecimento”, Pêcheux propõe que o trabalho do analista de discurso seja feito a partir do batimento entre descrição e interpretação. A descrição das materialidades discursivas, de acordo com a proposta do autor, “[...] não é uma apreensão fenomenológica ou hermenêutica na qual *descrever* se torna indiscernível de *interpretar* [...]” (PÊCHEUX, 2008, p. 50, grifos do autor). Para ele, nesse gesto de descrição, é preciso considerar o próprio da língua, o seu real. Eu diria, ainda, que é preciso considerar o real da linguagem, isto é, a sua incompletude.

Como consequência desse posicionamento tem-se que toda descrição está exposta ao real da língua(gem), ao equívoco e à incompletude, ao mesmo tempo em que trabalha para expor a língua(gem) ao seu real, o que redundaria em dizer que “[...] todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro [...]” (PÊCHEUX, 2008, p. 53).

Assim, esse ponto de vista é consequente para o meu trabalho, uma vez que me proponho a falar de paráfrase e de polissemia, isto é, do mesmo e do diferente, dentro da perspectiva materialista do discurso. Interessa-me, pois, colocar esse posicionamento de Pêcheux (2008) em relação a uma das afirmações fundamentais da AD, qual seja, a de que não há transparência da língua(gem), tampouco dos sujeitos e dos sentidos. Isso porque há ideologia, há história e há inconsciente. Assim, meu objetivo com este artigo é expor o texto audiovisual à sua opacidade, à sua incompletude constitutiva.

Desse modo, a circunscrição de meu trabalho na esteira teórica da Análise de Discurso tem consequências teórico-metodológicas decisivas para a análise que aqui proponho. A primeira delas diz respeito ao fato de que o ponto de vista materialista rechaça a concepção idealista que dissocia forma e conteúdo em função da adoção de um posicionamento no qual tais questões são pensadas a partir do imbricamento material significante que constitui o objeto simbólico que se analisa. Desse modo, a noção de forma material, que se distingue da forma empírica e da forma abstrata, passa a ser tomada como perspectiva teórica para entender o funcionamento discursivo do simbólico, que, no caso do filme *Shrek* (2001), é constituído de materialidades significantes diversas.

Em outras palavras, a noção de forma material possibilita que, estando na esteira teórica da AD materialista, eu possa observar um objeto simbólico em sua incompletude constitutiva, isto é, permite-me observá-lo enquanto materialidade significante, enquanto

objeto simbólico investido de discurso, portanto enquanto estrutura e acontecimento, sem deslocar a discussão para a divisão (positivista) forma e conteúdo.

Outra consequência da adoção do posicionamento discursivo materialista está em que a não transparência da linguagem não é evidente para o sujeito. Isto é, exposto ao simbólico, o sujeito é instado a interpretar, mas tal interpretação aparece-lhe como evidente, como original. Dito de outro modo, os sentidos não estão prontos, completos. Eles se constituem no sujeito e para o sujeito, o que redundaria em dizer que os sentidos são trabalhados em sua incompletude, pelo sujeito. Desse maneira, a incompletude da língua(gem), dos sentidos e dos sujeitos é determinante para o trabalho que ora proponho.

Em outras palavras, isso ressoa da/na célebre afirmação de Pêcheux, segundo a qual,

o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição etc., não existe ‘em si mesmo’ (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). (PÊCHEUX, 2009, p. 146)

Ora, dizer que as palavras mudam de sentido de acordo à posição sustentada pelo sujeito em relação a uma formação ideológica, significa dizer que os sentidos não estão fechados, que eles são incompletos.

2. SHREK: DO CONTO AO FILME

O filme *Shrek* (2001) é uma produção da PDI/DreamWorks, lançada em 2001. A produção cinematográfica, que foi a primeira a vencer o Oscar de melhor filme de animação, ‘é uma adaptação do conto infantil homônimo, escrito por William Steig e publicado em 1990 nos Estados Unidos.

Etimologicamente, observa-se que o termo *Shrek* deriva do termo alemão *Schreck* e do termo iídiche *Shreck* e significa medo, pânico ou terror (WIKIPÉDIA, 2011), o que parece estar relacionado ao enredo do conto, que narra a história de um jovem ogro que é expulso de casa por seus pais, os quais acreditavam que já estava na hora de seu querido filhinho deixar o local onde morava para aterrorizar e fazer um pouco de maldade no mundo.

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

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

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

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

O ogro, por exemplo, vive solitariamente, porque acredita que as pessoas não o entendem e logo o julgam pela sua aparência. Ele foge delas para proteger a si mesmo. No filme, *Shrek* não anda pelo mundo praticando maldades, tal como propuseram seus pais na narrativa de William Steig ([1990] 2001). Na verdade, são os outros personagens da narrativa fílmica que pensam o ogro de tal modo, isto é, como criatura aterrorizante.

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

É justamente nesse momento que o Dragão aparece na narrativa cinematográfica. Ele guarda a Princesa no castelo na tentativa de impedir que ela seja resgatada. No conto, quem

protege o castelo é um cavaleiro, o qual *Shrek* destrói com uma rajada de fogo. Quanto ao Dragão, este aparece, na narrativa de Steig ([1990] 2001), como uma espécie de protetor do bosque pelo qual o ogro teria que passar em sua jornada pela busca da Princesa.

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

3. O MESMO NO OUTRO OU O OUTRO NO MESMO? PARÁFRASE E POLSSEMIA EM *SHREK*

De acordo com Orlandi (2012a, p.36), o ponto de vista discursivo impossibilita “[...] traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente”, visto que, para a AD, o funcionamento discursivo é possibilitado pelo fato de que há sempre um já-lá, um já dito que sustenta o dizer. Em outras palavras, há sempre uma relação entre o já-dito, o que está sendo dito e o interdiscurso, entendido como a memória do dizer.

Desse modo, o trabalho do analista de discurso pode ser tomado a partir da tensão entre o mesmo e o diferente, entre a paráfrase e a polissemia. Explico-me:

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços de dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco (ORLANDI, 2012a, p. 36).

Assim, em certa medida, para que as palavras façam sentido, é preciso que elas, em parte, já tenham sentidos, isto é, é preciso que elas estejam inscritas na história, numa determinada formação discursiva (FD), que, por sua vez, materializa uma formação ideológica e determina o que pode e deve ser dito numa conjuntura dada. Tal determinação é feita, porque uma FD não é homogênea, ela mantém relações de confrontos e/ou alianças com outras FD.

O novo é possível, porque a língua é sujeita a falha e o real da história é passível de ruptura (ORLANDI, 2012a). Ele está, assim, inscrito na possibilidade de transformação. Dito de outro modo, as condições de produção não apenas possibilitam a reprodução, mas também

a transformação, uma vez que o ritual ideológico é sujeito a falhas, como bem observa Pêcheux (1990, p. 16), em seu célebre artigo “Delimitações, inversões e Deslocamentos”, ao afirmar que não se pode pressupor “[...] no interior do mundo existente, a existência de um germe revolucionário independente [...] [pois] esta concepção se encontra, em suma, sob a garantia da existência das *ideologias dominadas* concebidas como germes reprimidos e abafados pela ideologia dominante” (grifos do autor). O autor ainda continua, evidenciando que as ideologias dominadas não vivem num trás-mundo, elas “se formam *sob* a dominação ideológica e *contra* elas, e não em um “outro mundo”, anterior, exterior ou independente” (PÊCHEUX, 1990, p. 16, grifos do autor).

Desse modo, o próprio do ritual ideológico, sujeito a falhas, é possibilitar a presença do outro no mesmo, da transgressão, da polissemia, do deslizamento de sentido.

A fim de observar o funcionamento discursivo de *Shrek*, aproprio-me da noção de recorte (ORLANDI, 1984), que é diferente de segmentação e que tem como objetivo o funcionamento discursivo do texto, isto é, do texto em sua incompletude. Assim, recortei uma sequência discursiva (SD) na qual há recorrência da tensão ogro/monstro e príncipe/herói, inscrita no batimento entre o mesmo e o diferente, isto é, entre a paráfrase e a polissemia, a qual reproduzo abaixo.

SD (37:43 - 40:00)

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

SHREK: Acorde.

Fiona: O quê?

SHREK: Você é a Princesa Fiona?

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

SHREK: Lindo. Vamos nessa!

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

SHREK: Desculpe moça. Não há tempo.

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

SHREK: Teve muito tempo para planejar tudo isso.

FIONA: [murmura que sim]

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

SHREK: Acho que não.

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

SHREK: *Shrek*.

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

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

[Som de dragão]

FIONA: Você não matou o dragão?

SHREK: Está na minha linha de afazeres. Vamos!

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

SHREK: Antes de se incendiarem.

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

SHREK: Tenho que livrar a minha pele.

FIONA: Que tipo de cavaleiro você é?

SHREK: Um tipo único.

[...]

(SHREK, 2001)



(SHREK, 2001)

Essa sequência discursiva permite observar a constituição do filme enquanto conto de fadas cinematográfico, porque, dentre outras coisas, remete-nos às novelas de cavalaria, que serviram de material para a constituição dos contos de fadas. Retomo, aqui, o conceito de forma material, que permite analisar *Shrek* (2001) na tensão entre forma e conteúdo, isto é, a partir da não disjunção entre forma e conteúdo, observando-o discursivamente, em sua incompletude, que, conforme nos lembra Orlandi (2012b, p. 11), “[...] não deve ser pensada em relação a algo que seria (ou não) inteiro, mas antes em relação a algo que não se fecha”.

A incompletude pode ser observada pelo fato de que os discursos não vivem isoladamente, estão sempre em relação a outros discursos, ao interdiscurso, isto é, a “[...] esse ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos, caracteriza o complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 2009, p. 149)

Decorre daí que “o sentido está (sempre) em curso” (ORLANDI, 2012b, p. 11), que um sentido retoma outros sentidos com os quais mantém relação através da cadeia significativa, através de uma rede parafrástica.

Dessa maneira, os sentidos que podem ser observados a partir das SD só têm razão de ser porque estão inscritos na história, uma vez que é preciso que a língua(gem), para fazer sentido, se inscreva na história, que, conforme P. Henry (2010), em seu famoso artigo “A história não existe?”, tem a ver não com uma cronologia, mas com a constatação de que “os fatos reclamam sentidos”. Ou seja, com o fato de que, diante do simbólico, somos instados a interpretar, a atribuir sentidos, o que é feito a partir de um posicionamento discursivo, portanto ideológico.

Assim, nessa SD observo a constituição de sentidos sobre o herói que circulam nos contos de fadas de modo específico e na literatura de um modo geral. Há aí, isto é, nesse recorte do filme, um jogo entre formulações que permitem dizer que um herói, assim como um príncipe, é um cavaleiro cavalheiro, tal como se pode observar na fala da Princesa Fiona, que espera do seu salvador uma atitude mais romântica, digna de um primeiro encontro, e formulações que permitem a transgressão em relação a esse sentido de príncipe, de herói, tal qual se pode perceber através das atitudes de *Shrek* e de sua fala.

Outrossim, a partir da SD se pode observar o embate entre duas posições discursivas contraditórias. A primeira delas é a da Princesa Fiona, para quem o seu resgate é significado e atravessado pelo ideal de primeiro encontro. A segunda posição é a de *Shrek*, para quem, romantismo e finais felizes são bobagens, são coisas que, contraditória e ironicamente, só existem em contos de fadas. Assim essa SD remete-nos a uma cena de romance de cavalaria, em que a um bravo e nobre cavaleiro é designada a tarefa de salvar a dama em perigo. Uma cena em que há, portanto, ao mesmo tempo, um ideal de romance e uma necessidade de sobrevivência movida, muitas vezes, pela violência. No filme: uma cena de romance-ação, de “romantiz-ação”. A composição de duas posições que contraditoriamente são antagônicas e se atraem pode ser vista também pelo registro linguístico utilizado por Fiona e por *Shrek*. Enquanto Fiona usa uma linguagem mais rebuscada, culta; *Shrek* parece usar uma fala mais

despojada, uma variedade não-culta, popular, o que remete ao lugar social das personagens: realeza e plebe, respectivamente.

Remeto essa sequência discursiva a história de *Lancelot*, cavaleiro de *Camelot*, reino do lendário Rei Arthur, e membro da ordem da Távola Redonda, que desce ao inferno para resgatar Genevire, a qual havia sido levada pelo rei dos ogros. E, se lembrarmos das histórias do Rei Arthur, notaremos que *Lancelot* vive um amor proibido com Genevire, sua rainha, o que parece ser consequente para o filme *Shrek*.

De igual modo, no conto “A Bela Adormecida”, dos Grimm (2004), o príncipe não temeu a morte e aceitou o desafio de conhecer e resgatar a princesa Rosa de Urze da maldição que a trancafiava, juntamente com seus pais – o rei e a rainha – e toda corte, em seu próprio castelo, agora escondido por uma cerva viva de urzes “tão espessa que não deixava ver a flâmula no alto do torreão do castelo” (GRIMM, 2004, p. 105).

No que concerne à etimologia, o termo ogro tem origem no termo latino *Orcus*, que significa “deus da morte” e do “inferno”. De acordo com Bouloumié (2005, p. 754), “esta etimologia é apoiada pelo italiano *orco* = “papão”, e pelo espanhol arcaico *huerco* = “inferno, diabo” [...]”. O ogro está ligado, de muitas formas, ao que parece ser uma referência “metafórica” e folclórica ao diabo. Bouloumié (2005) aponta-nos para o fato de, em uma das versões de *Lancelot*, haver uma alusão ao pertencimento do Reino de *Logre* aos ogros. Nesse reino, o personagem encontra muitos homens presos, os quais, portanto, não podiam voltar a suas terras. *Lancelot*, assim como o fez Orfeu, desceu ao inferno para libertar sua amada. Dessa maneira, o Reino de *Logre* seria alusão ao inferno, de onde ninguém volta.

Assim, à luz da teoria do discurso, poderíamos dizer que essa cena do filme faz uma paráfrase de histórias como a de *Lancelot* e a da Bela Adormecida, ao mesmo tempo que estabelece um distanciamento em relação ao modo como é concebido o herói nessas histórias.

Shrek, ao aceitar resgatar a princesa Fiona, entrando no sinistro castelo rodeado por lava e guardado por um dragão, aparece como um “verdadeiro” cavaleiro de contos de fadas, possuidor de nobres valores, tais como honra e coragem. Nessa cena, tal sentido é asseverado, porque *Shrek* passa a utilizar uma armadura e a impunhar uma espada, inscrevendo-se, assim, como um cavaleiro.

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

<i>It is you (I have loved)¹</i>	<i>É você (que eu tenho amado)</i>
There is something that I see In the way you look at me There's a smile, there's a truth in your eyes	Há algo que eu vejo No jeito que você olha para mim Há um sorriso, há uma verdade em seus olhos
But an unexpected way On this unexpected day Could it mean this is where I belong It is you I have loved all along	Mas de um jeito inesperado Num dia inesperado Poderia significar que é aqui que pertenço É você que tenho amado por todo esse tempo
It's no more mystery It is finally clear to me You're the home my heart searched for so long And it is you I have loved all along	Não é mais mistério Está finalmente claro para mim Você é o lar que meu coração buscou por tanto tempo/ E é você que tenho amado por todo esse tempo
There were times I ran to hide Afraid to show the other side Alone in the night without you	Houve tempos que corri para me esconder Com medo de mostrar meu outro lado Sozinho na noite sem você
But now I know just who you are And I know you hold my heart Finally this is where I belong It is you I have loved all along	Mas agora eu sei quem você é E sei que você guarda meu coração Finalmente lá é onde pertenço É você que tenho amado por todo esse tempo
It's no a more mystery & It is finally clear to me You're the home my heart searched for so long And it is you I have loved all along	Não é mais mistério Está finalmente claro para mim Você é o lar que meu coração buscou por tanto tempo E é você que tenho amado por todo esse tempo
Over and over I'm filled with emotion Your love, it rushes through my veins	De novo e de novo Estou cheio de emoção Seu amor, atravessa minhas veias
And I am filled With the sweetest devotion As I, I look into your perfect face	E estou cheio Com a mais doce devoção Como eu, eu olho através de sua face perfeita
It's no more mystery It is finally clear to me You're the home my heart searched for so long And it is you I have loved It is you I have loved It is you I have loved all along	Não é mais mistério Está finalmente claro para mim Você é o lar que meu coração buscou por tanto tempo/ E é você que tenho amado É você que tenho amado É você que tenho amado por todo esse tempo

Nesse ponto, é importante percebemos o que nos lembra Orlandi (2012b, p. 12), ao afirmar que “[...] não há um sistema de signos só, mas muitos modos de significar e [que] a matéria significante tem plasticidade, é plural”. Desse modo, observa-se que os sentidos não são indiferentes à sua materialidade, o que, mais uma vez, nos leva ao conceito de forma material, através do qual temos pensado o funcionamento discursivo do filme. A ordem

¹ Fonte: <<http://letras.terra.com.br/shrek/172767/traducao.html>>.

significante de *Shrek*, seu modo de constituição, permite-nos entrar num jogo discursivo marcado imbricação de materialidades significantes diversas, as quais o constituem.

A respeito do conceito de materialidades significantes, retomamos o que afirma Lagazzi (2011), para quem com tal formulação reitera-se

[...] ao mesmo tempo a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. Dois conceitos fortes para a Análise Materialista do Discurso, que em sua composição me permitiram referir o discurso como a relação entre a materialidade significante e a história. Uma deriva da definição de discurso como a relação entre a língua e a história, deriva com a qual pode concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula. (LAGAZZI, 2011, p. 311)

Assim, se levarmos em conta que a SD é constituída pelo imbricamento de materialidades significantes diversas, perceberemos que a música possibilita associarmos o encontro entre a Princesa Fiona e *Shrek* a um encontro romântico, conforme a princesa mesmo havia pensado: “É o nosso primeiro encontro. Não deveria ser um momento maravilhoso e romântico [...] Temos que saborear este momento. Recite um poema épico para mim. Uma balada? Um soneto? Um versinho? Qualquer coisa!” (*SHREK*, 2001).

No entanto, seguindo a composição da cena, é possível perceber que, para *Shrek*, não se trata de romantismo, mas de sobrevivência, como o ogro mesmo afirma: “tenho que livrar a minha pele” (*SHREK*, 2001), ou “eu quero tirar o meu da reta” (*SHREK*, 2001), conforme se pode ouvir na dublagem. Ele está, portanto, a procura de uma saída daquele castelo, uma vez que ele está sob a eminência de um “encontro” com um dragão. Nesse ponto, é importante notar a mudança na trilha sonora: a música supracitada, que dialoga com a posição discursiva assumida por Fiona, é diluída numa outra música tecida pelo batimento entre aventura e ação. Esse batimento aventura-ação é confirmado pela composição do cenário com lavas, esqueletos, rastro de destruição, fumaça etc, que pode ser remetido também aos romances de cavalaria (mas não ao seu romantismo) e à ação que é presente nesses textos. Assim, mais uma vez, observamos que a forma do discurso não está alheia ao seu conteúdo e também observamos a paráfrase dos romances de cavalaria transposta para o conto de fadas *Shrek*.

No entanto, como afirmei inicialmente, é preciso observar a tensão entre paráfrase e polissemia, pois é pela repetição que a transformação é possível. Ou seja, a cena do romance de cavalaria ao mesmo tempo que se repete em *Shrek* inaugura uma transgressão, uma vez que *Shrek* acorda Fiona com um sacolejo, ao invés de um beijo, como fizera os príncipes dos

contos “A Bela Adormecida” e “Branca de Neve e os sete anões”, por exemplo. Ainda, no funcionamento discursivo de *Shrek* – isto é, nesse batimento, nessa tensão, entre o novo e o antigo, entre a paráfrase e a polissemia, entre o mesmo e o diferente – a transgressão instaurou um novo gesto de leitura, o qual possibilitou o surgimento de inúmeras outras histórias no cinema, como “Deu a Louca na Chapeuzinho” (2004) e “Meu Malvado Favorito” (2010).

Outrossim, o fato de *Shrek* negar o pedido romântico da princesa – qual seja, recitar um poema épico, uma balada, um soneto ou um versinho – assevera essa transgressão da cena romântica de cavalaria, o que promove um deslizamento dos sentidos de cavaleiro. Isto é, embora Fiona ponha em jogo formulações sobre o seu salvador enquanto um cavaleiro romântico, uma vez que esperava um Príncipe Encantado, tal qual os dos contos de fadas tradicionais, ela depara-se com um “ogro”, com um cavaleiro diferente. Conforme observa *Shrek*, ao ser questionado por Fiona acerca da morte do dragão – quando a princesa, compara-o com os outros cavaleiros, afirmando que todos eles haviam entrado no castelo com a espada em punho e a bandeira voando – ele é um cavaleiro do “tipo único”, isto é, não espere que ele aja conforme regras ortodoxas, uma vez que não pode ser enquadrado nos sentidos de cavaleiro com os quais Fiona mantinha relação discursiva.

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

Assim, o encerramento dessa cena põe em foco a transgressão, a polissemia como deslizamento dos sentidos de heróis possibilitado pela repetição, pela paráfrase. Dito de outra modo: a repetição do mesmo (paráfrase) traz à baila a possibilidade de transgressão, de deriva de deslizamento de sentido (polissemia), porque nessa repetição há o confronto entre posições discursivas divergentes.

4. (IN)CONCLUSÕES...

Propus observar os processos de significação em *Shrek* a partir do batimento entre a paráfrase e a polissemia. Para isso, recortei uma sequência discursiva do filme e estabeleci o confronto entre a mesma e outros textos com os quais ela se relaciona. Desse modo, pude

evidenciar a incompletude que caracteriza a linguagem em geral e o texto cinematográfico particular, uma vez que os sentidos da SD são possíveis por causa dos sentidos dos textos que ela rememora.

Desse modo, e conforme evidenciam Pêcheux e Fuchs (2010, p. 166-167),

[...] a produção de sentido é estritamente indissociável de paráfrase entre sequências tais que a família parafrástica desta sequência constitui o que se poderia chamar de “matriz de sentido”. Isto equivale dizer que é a partir da relação no interior desta família que se constitui o efeito de sentido, assim como a relação a um referente que implique este efeito.

Dessa maneira, os dizeres sobre o ogro/monstro e sobre o príncipe/herói que se encontram nas narrativas tradicionais, tais como as que aqui foram evidenciadas, funcionam como pré-construído, isto é, como o “sempre-já-aí” da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido sob a forma de universalidade (o mundo das coisas) [...]” (PÊCHEUX, 2009, p.151).

O pré-construído, elemento do interdiscurso, instaura, assim, um regime de repetibilidade, que, por sua vez, pode levar ao deslizamento de sentido, à transgressão, ao rompimento da regularidade, enfim, à ressignificação. É nessa esteira que observamos a tensão entre a paráfrase e a polissemia.

Como disse inicialmente, a ordem significante – isto é, a materialidade discursiva – não pode ser tomada como alheia ao modo como os sentidos se constituem em um texto. Desse modo, o filme de animação, enquanto materialidade discursiva formulada pela imbricação de distintas materialidades significantes, possibilita não apenas a efabulação, mas também o deslocamento dos sentidos de ogro/monstro e príncipe/herói, porque o jogo entre o mesmo e o diferente é instaurado no confronto entre FD distintas.

Aliás, esse confronto, essa relação indissociável entre o mesmo e o diferente, entre FD distintas e, muitas vezes, antagônicas, ressoa a contradição, real da história, que, no filme, pode ser observado tanto na dualidade ogro/herói, como no fato de que *Shrek* materializa essa dualidade.

Um posicionamento que eu observei como consequente para o meu trabalho diz respeito à noção de forma material, posicionamento teórico que possibilita pensar forma e conteúdo na contradição de seu confronto material, advinda de sua inscrição na história. Desse modo, o “conteúdo” do filme não é alheio à sua forma.

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

Para além desta definição, sobremodo técnica, observo que na animação, conforme a própria etimologia da palavra indica, há atribuição de ânimo e vitalidade a seres que não os têm. É justamente por esta razão que muitas pessoas são levadas a afastar esse texto cinematográfico da noção mais geral de realidade (NOGUEIRA, 2005). Essa característica da animação é sobremodo importante para o acontecimento de *Shrek* (2001).

De acordo com Nogueira (2010, p. 59),

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

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

Acerca desse jogo dialético-contraditório entre realidade e fantasia, destaco a tecnologia utilizada para produzir o filme. A equipe técnica da *PDI/DreamWorks* aperfeiçoou o aparato tecnológico desenvolvido para a animação *FormiguinhaZ* (1998) e conseguiu criar “[...] os primeiros humanos gerados realisticamente por computador, capazes de exprimir emoções e diálogos através de um complexo sistema de animação facial”² (*SHREK*, 2001). Essa técnica é, aliás, um dos elementos que possibilitou o deslizamento de sentidos de ogro enquanto criatura do mal para o ogro enquanto criatura humanizada, uma vez que as expressões faciais, bem como suas gesticulações têm importância decisiva, por exemplo, no

² Retirado do documentário “A técnica de *Shrek*”, que consta no DVD *Shrek* (2001).

momento de evidenciar seus sentimentos. “Na animação, tudo pode ganhar vida e personalidade: objectos, marionetas, fantoches ou desenhos, por exemplo, revelam-se capazes de exprimir sentimentos, de manifestar vontades, de agir e de reagir. O inorgânico torna-se orgânico, o material torna-se espiritual” (NOGUEIRA, 2010, p. 60), daí o porquê de, em *Shrek* (2001), haver essa possibilidade de antroporfização, isto é, de haver um processo pelo qual, por exemplo, os personagens monstruosos, como o ogro, o dragão, a ogra e/ou personagens dos contos de fadas ganhem características humanas.

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

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

Dessa forma, o texto cinematográfico de animação constitui-se um *locus* ideal para o acontecimento do conto de fadas cinematográfico *Shrek* (2001) tal qual ele nos é apresentado. Isto porque, na perspectiva que adotamos forma e conteúdo são indissociáveis.

Desse modo, a tensão forma/conteúdo observada a partir da ótica discursiva que aqui propus possibilita considerar que, em *Shrek* (2001), é-nos contada uma história nos moldes dos contos de fadas tradicionais, ao mesmo tempo em que há progressiva desconstrução das condições da narrativa tradicional, observada pela mudança de funções desempenhadas pelos personagens: o ogro/monstro passa a ser o herói, o lorde/herói passa a ser o vilão etc. Há, assim, a resignificação do valor e das funções desempenhadas pelos personagens dentro da narrativa. Há o jogo entre o mesmo e o diferente, entre a paráfrase e a polissemia.

Finalmente, o universo da animação dá, assim, a possibilidade de efabulação, como visto anteriormente, de que o filme necessita para estabelecer a transgressão com o universo feérico tradicional, o que permite que haja a materialização de um discurso o qual estabelece, a partir do jogo entre paráfrase e polissemia, a transgressão dos sentidos de ogro e de herói.

REFERÊNCIAS

- BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 63-83.
- BOULOUMÉ, Arlette. O ogro na literatura. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekund et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 754-764.
- FORMIGUINHAZ*. Direção: Eric Darnell e Tim Johnson. Produção: Aron Warner; Brad Lewis; Patty Wooton. Roteiro: Todd Alcott, Chris Weitz e Paul Weitz. Intérpretes: Woody Allen; Dan Aykroyd. Anne Bancroft; Jane Curtin; Danny Glover. Glendale e Reedwood, California: DreamWorks Animation SKG, 1998. 1 DVD (83 min), widescreen, color. Produzido por PDI/DreamWorks.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. A Bela Adormecida. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 100-108.
- HENRY, Paul. A história não existe? In: ORLANDI, Eni (Org.). *Gestos de leitura*. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 2010, p. 23-48.
- LAGAZZI, Suzy. A materialidade significativa em análise. In: TFONI, Leda Verdiani; MONTE-SERRAT, Dionéia Motta; CHIARETTI, Paula (Org.). *A Análise do Discurso e suas interfaces*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011, p. 311-324.
- NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos*. Covilhã, Portugal: LabCom, 2010.
- OLANDI, Eni. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 10. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2012a.
- OLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 6. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2012b.
- PÊCHEUX, Michel. Delimitações, inversões, deslocamentos. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, S.P., n 19, p. 7-24, jul./dez. 1990.
- _____. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. 5. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2008.
- _____. *Semântica e Discurso: uma crítica a afirmação do óbvio*. 4. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2009.
- _____.; FUCHS, Catherine. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). *Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 4. ed. Campinas, S.P.: Pontes Editores, 2010, p. 159-249.
- PERRAULT, Charles. O Pequeno Polegar. In: TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 255-269.
- SHREK*. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Produção: Aron Warner; John H. Williams; Jeffrey Katzenberg. Roteiro: Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman e Roger S. H. Schulman. Intérpretes: Mike Myers; Eddie Murphy; Cameron Diaz e John Lithcow. Glendale e Reedwood, California: DreamWorks Animation SKG, 2001. 1 DVD (93 min), widescreen, color. Produzido por PDI/DreamWorks. Baseado no conto “Shrek!”, de William Steig.
- STEIG, William. *Shrek!*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.
- TATAR, Maria (Ed.). *Contos de fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- WIKIPÉDIA. *Shrek*. Disponível em: <<http://pt.Wikipédia.org/wiki/Shrek>>. Acesso: 13 set. 2011.