

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
FACULDADE DE LINGUAGEM E ZOOTECNIA
COORDENAÇÃO DE LETRAS

SIDINEY SEVERIANO COELHO

O CONTO CLÁSSICO MATERIALIZADO ENQUANTO FILME: deslizamento de
sentidos na relação beleza/feiura.

UNEMAT	
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA - MT	
BIBLIOTECA REGIONAL	
TOMBO Nº	00 445 721
DATA	03 / 09 / 2015
CONTROLE:	92607943
() COMPRA ☒ DOAÇÃO () PERMUTA	

Pontes e Lacerda - MT
2015/1

42.09-34

C572A

UNEMAT
Campus Universitário
de Pontes e Lacerda MT
BIBLIOTECA

SIDINEY SEVERIANO COELHO

O CONTO CLÁSSICO MATERIALIZADO ENQUANTO FILME: deslizamento de sentidos na relação beleza/feiura.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras - Campus Universitário de Pontes e Lacerda - UNEMAT, sob orientação da Professora Mestre Thalita Miranda Gonçalves Sampaio, como requisito parcial para avaliação na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso.

BANCA EXAMINADORA

Professora Mestre Thalita Miranda G. Sampaio
Orientadora



Professor Mestre Rogério Martins
Examinador

Professor Mestre Divino Alex Rocha de Deus
Examinador

Dedicatória

Dedico este Trabalho de Conclusão de Curso, a
Minha mãe Lindomira S. Coelho, as minhas irmãs
Cíndia S. Coelho e Sirlene S. Coelho. Pessoas que
Amo de todo coração.

AGRADECIMENTOS

Meus mais profundos agradecimentos a:

Deus, por ter me dado forças nos momentos de fraqueza, discernimento em todos os momentos em que pensei em desistir. Obrigado senhor por está comigo nos bons e maus momentos.

Agradeço a toda a minha Família por me apoiarem em todas minhas decisões, Amo todos vocês.

Dâmares de Oliveira dos Santos, amiga de longa data, esteve comigo no Ensino Fundamental e Médio, e a pessoa que apresentou o curso de Letras e que me motivou a ingressar na faculdade. Como não diz que Te Amo!

Welliton Martins Bindandi, Amigo que amo muito. Você estava lá quando mais necessitei a cada passo do meu caminho, e eu sinceramente agradeço por tudo que você fez por mim. Você me fez ver a vida de forma diferente e eu sou muito grato a você caro amigo. Obrigado por me ensinar a apreciar as coisas realmente importantes e motivar-me a ser uma pessoas melhor a cada dia.

Érika Aparecida de Souza Eduardo Sete, Gleciene Machado Bispo e Gilmara Matos Centeno, cada uma com sua particularidade me ensinaram o valor de uma amizade. Eu abenção o dia que nos conhecemos, a partir daquele momento entre nós uma amizade incrível surgiu. Temos muitas coisas em comum e eu realmente as amo como se fossem minhas irmãs. Sempre podem contar comigo para qualquer coisa.

Marcus Diego Andrade Silva e Rafael Brustolon, amigos que tenho maior respeito e admiração. Obrigado por tudo.

Rogério Martins, o professor que me possibilitou conhecer a Análise de Discurso, que me forneceu conselhos inestimáveis e incentivos no decorrer do curso. Sinto-me honrado por você fazer parte deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Divino Alex Rocha de Deus, professor de diversas disciplinas, a pessoas que sempre me serviu como um modelo de comprometimento com o ensino. Muito obrigado por dividir seus conhecimentos e por fazer parte dessa pesquisa!

Thalita Miranda Gonçalves Sampaio, minha orientadora. Não sei como dizer, mas agradeço imensamente por embarcar nessa luta. Eu só quero dizer que estou muito grato, suas orientações e apoio tem sido incrível! Obrigado por me ajudar a melhorar. Eu realmente aprecio todo o trabalho duro que você fez para me ajudar. Eu tenho aprendido muito, e é tudo graças a você!

Por fim, mas não menos importantes agradeço a todos que fizeram parte dessa conquista, ao pessoal do Administrativo da UNEMAT, muito obrigado! A todos que me ajudaram direta ou indiretamente. Muito obrigado!

Sumário

LISTA DE FIGURAS.....	10
INTRODUÇÃO	11
1. CAPÍTULO I	13
1.1 DIMENSÕES TEÓRICAS.....	13
1.2 As relações de sentidos de texto	26
2. CAPÍTULO II.....	30
2.1 <i>BELEZA/FEIURA</i> : A HISTÓRIA EM MOVIMENTO	30
3. CAPÍTULO III	41
3.1 O CORPUS E SUA DIMENSÃO DISCURSIVA	41
4. CAPÍTULO IV.....	42
4.1. OS SENTIDOS <i>BELEZA/FEIURA</i> NOS CONTOS DE FADAS	42
4.2 A desconstrução de beleza/bondade e feiura/maldade.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
ANEXOS	59
3.2 Branca de Neve e os Setes Anões.....	59
3.3 A Bela e a Fera	61
3.4 SHREK I.....	63
REFERÊNCIAS.....	66

RESUMO

O presente trabalho terá como objetivo refletir os aspectos de *beleza/feiura* cristalizados nos contos de fadas re-significados enquanto formulações cinematográficas. Para isso, utilizaremos os Filmes Shrek I (2001), Branca de Neves e os Setes Anões (1937) e A Bela e a Fera (1991). Dessa maneira, buscando uma correlação constitutiva entre mídia/sociedade/ideologia, pensando no efeito de sentido produzido pela noção de padronização. De forma a trabalhar a constituição do sujeito na história e na ideologia, dessa forma, pretendemos não criar uma relação de causalidade, visto que o filme pode ser visto como um lugar de funcionamento da memória discursiva, conceito caro para a teoria, pela possibilidade de trabalhar a quebra de sentidos que se repetem em nossa sociedade, de modo a não admitir a diferença. Assim, pensando na produção do sujeito afetado por um imaginário de sentidos midiático em uma sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Beleza/Feiura, Memória, Contos de fadas e Sociedade.

ABSTRACT

This work will aim to reflect the aspects of beauty / ugliness crystallized in the tales of re-meaning fairy while film formulations. For this, we will use the movies Shrek I (2001), White Neves and Sevens Dwarfs (1937) and Beauty and the Beast (1991). Thus, seeking a constitutive correlation between media / company / ideology, thinking in order to effect produced by the notion of standardization. In order to work the constitution of the subject in history and ideology, therefore, we do not intend to create a causal relationship, since the film can be seen as a working place of discursive memory, a concept dear to the theory, the possibility of work breaking senses that recur in our society, so as not to admit the difference. So, thinking about the production of the subject affected by an imaginary senses of media in contemporary society.

Keywords: Beauty / Ugliness, Memory, fairy tales and Society.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Princesa Bela da Disney, fonte: www.zuo.com.br	33
Figura 2 Aquiles, fonte: pessoas.hsw.uol.com.br	35
Figura 3: Princesa Bela da Disney, fonte: www.zuo.com.br	43
Figura 4 Princesa Branca de Neve, fonte: zelmar.blogspot.com	43
Figura 5 Princesa Fiona DreanWork, fonte: www.gpdesenhos.com.br	47
Figura 6 Princesa Fiona, DreanWork, fonte: www.gpdesenhos.com.br	51

INTRODUÇÃO

Quem nunca foi apresentado aos contos de fadas como: Branca de Neve, Cinderela, Rapunzel entre outros? Quem nunca ouviu sobre histórias de princesas, madrastas, fadas ou bruxas? De alguma forma, todos nós já ouvimos algum tipo de narrativa como estas.

O interesse em estudar o filme *Shrek I*, produzido em 2001, por *Andrew Adamson* e *Vicky Jenson*, surgiu na disciplina de Análise de Discurso, no Curso de Licenciatura Plena em Letras, ao me deparar com um personagem surpreendente, considerando os modos pelos quais essa figura representa a possibilidade de “quebra” da estrutura narrativa e do perfeccionismo, em relação aos sentidos de *beleza/feiura*, nos contos de fadas clássicos. Pela Análise de Discurso, doravante (AD), optamos por compreender o funcionamento discursivo sobre essa questão, a *beleza/feiura* nas formulações cinematográficas. Desse modo, utilizaremos o filme *Shrek I*, pondo-a em relação aos filmes *Branca de Neve e os setes anões* (1937), dirigido por *David Hand*, e *A Bela e a Fera* (1991), dirigido por *Gary Trousdale* e *Kirk Wise*.

A par disso, este Trabalho de TCC propõe-se a compreender a relação do sujeito e suas condições de produção constitutivas, no modo como as ideologias vão se construindo e se materializando nessas narrativas, produzindo como efeito padrões de *beleza/feiura* na sociedade. Para isso, tomaremos as formulações cinematográficas, ao operarem com a idealização dos sentidos de *beleza/feiura*, pondo-os em relação a *Shrek I* e, dessa forma, pretendemos não criar uma relação de causalidade, visto que o filme pode ser visto como um lugar de funcionamento da memória discursiva dessa tradição, cujo conceito é muito caro para a teoria discursiva.

Ao se produzir um filme, no qual se configura um modo de por em funcionamento a relação língua/sujeito/história/ideologia, buscamos compreender a relação entre sujeito/mundo, e a forma, pela qual se instaura o imaginário que afeta a constituição do sujeito na sociedade, visto que, pela “análise do discurso, não menosprezamos a força que a imagem tem na constituição do dizer” (ORLANDI,

2009, p, 42). Logo, os sentidos produzidos no discurso midiático dos contos de fadas determinam o imaginário para a definição dos sentidos de *beleza/feiura*.

Para uma melhor organização e desenvolvimento dessa questão, neste trabalho, a pesquisa foi estruturada em quatro capítulos, sendo que, no primeiro capítulo, procederemos com a fundamentação teórica, que permitirá discutir os principais conceitos/noções para nossa análise. Neste capítulo, trabalhamos os conceitos da AD, criada por Michel Pêcheux na França, na década de 60, que será utilizada como referencial metodológico, por ser um dispositivo teórico, que busca não apenas interpretar uma história, mas um discurso sobre a história de uma sociedade que determina padrões de *beleza/feiura*. Assim, poderemos observar os sentidos possíveis que estão em jogo em uma posição dada, a partir da AD "sobre" a cristalização de *beleza/feiura* nos filmes de contos de fadas.

O segundo capítulo é da historicidade, nele faremos um percurso do sentido de *beleza/feiura* do período neoclássico até os dias atuais. Já o terceiro capítulo é o que consiste o nosso corpus, apresentaremos o material de análise em três tópicos: o primeiro é a narrativa Branca de Neve (1937). O segundo tópico é a narrativa, A Bela e a Fera (2012). O último tópico é o filme Shrek (2001). Dessa maneira, buscando compreender os efeitos de sentido de/para a beleza nos contos de fadas.

No quarto capítulo composto por dois tópicos, buscamos compreender nossa questão a partir de nossa análise. O primeiro tópico se refere ao ideal de beleza e perfeccionismo nos contos de fadas e no segundo tópico analisamos os sentidos de *beleza/bondade e feiura/maldade*.

1. CAPÍTULO I

1.1 DIMENSÕES TEÓRICAS

Podemos compreender, a partir de Saussure (2006), que a noção de língua é concebida enquanto sistema fechado, como um sistema de signos linguísticos com suas leis internas e sua ordem própria, de modo que não estabeleça nenhuma relação com a exterioridade, isto é, não havendo lugar para o sujeito, pois ele é representado como usuário da língua. O funcionamento da língua para o autor não depende do sujeito, mas das relações entre os signos que a constituem, organizada em um sistema não-fixo própria de um povo ou grupos de falantes, estruturados em comunicações, sendo ela o princípio de todas as ciências relacionadas à linguagem. Na concepção discursiva, a relação do homem com a língua e o mundo é desnaturalizada, ou seja, na linguagem, não há evidências nem literalidade dos sentidos. A linguagem é o que liga o homem diretamente a sua realidade social, ou seja, o sujeito consegue inferir sentidos e significados enquanto trabalho simbólico, tanto na parte social quanto na constituição do homem e da história. Dessa maneira, para a AD, a língua funciona como uma conjectura para a materialidade do discurso. A língua não é um sistema lógico, fechado em si, como se os sentidos fossem únicos, ela está sujeita ao equívoco.

A Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. (ORLANDI, 2000, p. 15).

Compreender o sistema da língua como “unidades de signos articulados” pela AD supõe considerar o deslocamento do sistema fechado para supor a ordem de um sistema de valor, inscrito na história, sujeito à falha e ao equívoco. Desse modo, esse deslocamento na compreensão da noção de sistema linguístico reintroduz as concepções de historicidade e de sujeito. Desse modo, tem-se a exterioridade funcionando na língua, produzindo um objeto outro, o discurso. Assim sendo, ela considera o ser humano especial, pela sua capacidade de significar, e esta significação é feita através da linguagem. A língua ajuda a construir a história, e a história é construída através de discursos baseados em ideologia. Para a AD não há

sentido sem interpretação e vice-versa, e é nesta relação que se constitui a ideologia.

Para compreendermos sobre a constituição da AD, buscaremos apresentar alguns conceitos principais que a constitui e que contribuirá na formação de nossa análise. Assim, para a presente pesquisa, nos inscrevemos na teoria da Análise de Discurso de linha francesa, instituída nos anos 60, pelo teórico francês Michel Pêcheux, e ampliada no Brasil, a partir das obras de Eni Orlandi, que vai se constituir como teoria a partir de três domínios disciplinares. A AD interroga a Linguística pela historicidade que ela exclui a partir do corte saussuriano, o Materialismo pelo simbólico que fica apagado pelo político e se diferencia da Psicanálise ao relacionar a ideologia ao inconsciente sem que esta seja absorvida por ele.

Tendo a Linguística como objeto próprio a língua, a AD pondera que a linguagem não é transparente, ou seja, a língua não funciona como um sistema abstrato, fechada nela mesma, e sim enquanto ordem significante, capaz de deslizos, de falha e de equívoco. Desse modo, a AD vai questionar a noção de "transparência" da linguagem, que sustenta os trabalhos da Linguística, mostrando que existe uma opacidade na linguagem que não permite o seu controle por um sujeito cognoscente e intencional. Assim, buscando compreender como a língua significa, "procurando mostrar que a relação linguagem/pensamento/mundo não é unívoca, não é uma relação direta que se faz termo-a-termo" (ORLANDI, 2000, p, 19). Dessa forma, ela constitui o discurso, sendo um objeto linguístico-histórico, considerando também a exterioridade da língua.

O termo ideologia em Althusser (1980), na obra "Ideologia e Aparelhos Ideológico de Estado", vai ser definido sobre a noção antes apresentada por Marx, em que Althusser toma como referência a natureza imaginária da ideologia, considerando-a mais do que reflexo de uma realidade. Ele não a vê como falseamento, lacuna ou inversão da realidade, mas como uma função promotora da unidade social, ao qual "a ideologia representa uma relação imaginária dos indivíduos com sua existência" (ALTHUSSER, 1980, p, 85), pois o homem produz, cria formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta.

Assim, a ideologia é a inconsciência, de que as formas de consciência não são mais que um aspecto e uma consequência.

O imaginário e o modo como o homem atua, relaciona-se com as condições reais de vida. Sendo essas relações imaginárias, isto é, representadas simbolicamente, abstratamente, conjeturam um distanciamento da realidade. E esse distanciamento pode ser "a causa para a transposição e para a deformação imaginária das condições de existência reais do homem, numa palavra, para a alienação no imaginário da representação das condições de existência dos homens" (ALTHUSSER, 1980, p, 80). Assim, afirma que, como qualquer evidência, essa evidência de que somos sujeitos é um efeito ideológico elementar: nada se torna sujeito, aquele que é interpelado é sempre um já-sujeito. Toda prática existe na/pela ideologia.

A ideologia está ligada ao inconsciente mediante a mecanismos de interpelação e de (re)conhecimento do indivíduo transforma-o em sujeito. Assim, "a categoria de sujeito só é constitutiva de toda a ideologia, na medida em que toda a ideologia tem por função (que a define) constituir os indivíduos concretos em sujeito" (ALTHUSSER, 1980, p, 94), no alcance em que ela interpela os indivíduos e os institui em sujeitos que aceitam seu papel dentro do sistema das relações de produção, o sujeito não tem acesso à sua forma de assujeitamento, pois o assujeitamento é ideológico, é histórico. A ideologia, é responsável pelo apagamento desse processo, produz, ao mesmo tempo, os efeitos de evidência e naturalização dos sentidos.

Ao interpelar o sujeito e produzir esse efeito de evidência e de unidade, a ideologia produz um processo de naturalização dos sentidos. Ancorando-se no já-dito, e apagando a história, os sentidos vão se instalando na sociedade e vão sendo percebidos, e apropriados no intradiscurso, como naturais.

Há transposição de certas formas materiais em outras. Há simulação (e não ocultação de conteúdos) em que são construídas transparências (como se a linguagem não tivesse sua materialidade, sua opacidade) para serem interpretadas por determinações históricas que aparecem como evidências empíricas. (ORLANDI, 1994, p, 57).

Compreende-se melhor, com base em Orlandi, que a ideologia é vista como o imaginário que media a relação do sujeito com suas condições de existência. No

discurso, o mundo é apreendido, trabalhado pela linguagem e cabe ao analista procurar apreender a construção discursiva dos referentes, dessa determinação histórica, que faz com os sentidos sejam interpretados numa determinada direção em seus mecanismos imaginários e não em outra. Chegamos, então, à definição de ideologia (e, consequentemente, de sujeito) na qual este trabalho se baseia:

ideologia não se define como o conjunto de representações, nem muito menos como ocultação de realidade. Ela é uma prática significativa; sendo necessidade da interpretação, não é consciente – ela é efeito da relação do sujeito com a língua e com a história em sua relação necessária, para que se signifique (ORLANDI, 1998, p. 48).

Somente somos sujeitos quando inserimos nosso dizer numa memória discursiva, no interdiscurso, para que nosso dizer produza sentidos, esse aspecto passa pelo já-dito, pelos esquecimentos, pois pensamos ser a origem do dizer e que o nosso dizer possui apenas um sentido. O papel da AD não é o de dizer que sentidos tal formulação produz, mas explicitar os modos de produção desses sentidos.

Sendo a ideologia que produz o efeito da evidência, e da unidade, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados, admitidos como “naturais”. Pela ideologia se naturaliza o que é produzido pela história; há transposição de certas formas materiais em outras. Há simulação (e não ocultação de conteúdos) em que são construídas transparências (como se a linguagem não tivesse sua materialidade, sua opacidade) para serem interpretadas por determinações históricas que aparecem como evidências empíricas.

Observamos que o sujeito é interpelado pela ideologia que o constitui. Para Althusser (1980), a ideologia se apresenta como um discurso, ou um sistema de representação imaginária, porém, a ideologia dominante se apresenta como um poder organizado, institucionalizado, assim, os “aparelhos ideológicos de Estado” não são determinados apenas na ocupação do seu lugar instituído na sociedade, mas também pelo seu funcionamento enquanto prática, sendo a escola um dos aparelhos mais dominantes do Estado. Segundo o teórico, ela se encarrega das crianças de todas as classes sociais, desde as séries primárias, acompanhando assim, toda formação do indivíduo.

A AD tem como objeto de estudo o discurso, em que se estabelecem relações entre sujeito e sentidos afetados pela língua e pela história, não apenas pela transmissão de informações, sendo este "o efeito de sentido entre locutores" (ORLANDI, 2006, p. 14). Assim, procurando compreender como a língua fazendo sentido enquanto trabalho simbólico, em que, o discurso é marcado ideologicamente e é através da língua que a ideologia se materializa nas palavras do sujeito, pois o discurso é onde trabalham a língua e a ideologia.

Ora, a língua não é só um código entre outros, ambos são tocados pelo simbólico, dessa maneira, o enunciador e o destinatário são afetados pela língua e pela história, em que "o sujeito está inserido em circunstâncias, e é afetado pela sua memória discursiva" (Idem, p. 15). A memória discursiva é tratada como interdiscurso, sendo "os sentidos já ditos por alguém, em algum lugar em outros momentos" (ORLANDI, 2000, p. 31). Discutiremos adiante este conceito detalhadamente.

O discurso não é transmissão de informação, mas, sim, funcionamento da linguagem. A linguagem é tratada no plano simbólico, e coloca em relação sujeitos afetados pela língua e pela história num complexo processo de constituição desses sujeitos e de produção de sentidos, "A noção de discurso, em sua definição, distancia-se do modo como o esquema elementar da comunicação dispões seus elementos, definido o que é mensagem". (ORLANDI, 2000, p. 20), esquema esse representado por: emissor, receptor, código, referente e mensagem. Não se configura simplesmente como um esquema no qual a mensagem esteja centrada no código que se liga diretamente de emissor para receptor, porém sim de um sistema no qual o discurso seja a ferramenta de sentidos entre as pessoas. Assim, é no discurso que se estabelece as relações entre sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, não apenas pela transmissão de informação.

O discurso não corresponde à noção de fala, pois não se trata de opô-lo à língua como sendo este um sistema, onde tudo se mantém, com sua natureza social e suas constantes, sendo o discurso, como a fala, apenas uma ocorrência casual, individual, realização do sistema, fato histórico, a-sistemático, com suas variáveis etc. (ORLANDI, 2000, p. 22).

Portanto, o discurso é marcado ideologicamente e é na língua que a ideologia se materializa nas palavras do sujeito, pois o discurso é onde trabalham a língua e a

ideologia. Assim, na AD "não deixamos de relacionar o discurso com suas condições de produção, sua exterioridade" (ORLANDI, 2006, p, 15). Dessa maneira, o discurso passa a ser o espaço em que emergem as significações.

Para AD a língua tem sua ordem própria, porém só é relativamente autônoma; a língua que segue parâmetros que não dependem do sujeito, ou seja, ela é "autônoma" em sua estrutura. Contudo, não é totalmente independente, porque para fazer sentido é interpelada pelo sujeito e pelos acontecimentos. Para a AD, o sujeito para se constituir e produzir sentido precisa se assujeitar à língua e a história, ou seja, precisa se inscrever em determinada formação discursiva que se refere às formações ideológicas de uma conjuntura sócio-histórica determinada.

O sistema da língua é, de fato, o mesmo para o materialista e para o idealista, para o revolucionário e para o reacionário, para aquele que dispõe de um conhecimento dado e para aquele que não dispõe desse conhecimento. Entretanto, não se pode concluir, a partir disso, que esses diversos personagens tenham o mesmo discurso: a língua se apresenta, assim, como a base comum de processos discursivos diferenciados, (PÊCHEUX, 1995, p, 91).

O Sujeito de linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e da história, desse modo, o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia. O sujeito de linguagem é descentrado porque ele não é o todo em si mesmo. Para configurar-se como tal, ele sofre atravessamentos da língua, que por sua vez, só funciona, pois ele (sujeito) existe e através da ideologia. Por isso a determinação dos sentidos é histórica, pelas complexas relações entre sujeitos, língua, sociedade e história, que resultam nas diferentes formações discursivas. Na perspectiva teórica do discurso, a concepção de língua afetada pelo Real, pois isso vai permitir operar com um conceito de língua que reconheça o equívoco como fato estrutural constitutivo e implicado pela ordem do simbólico.

Para apreender o real que a língua comporta e as consequências que traz para os estudos da linguagem, reiteramos as reflexões apresentadas por Lacan (1972), em que ele vai empregar o termo *alíngua* como remetente a uma língua materna, que constitui a função materna de falar ao sujeito antes que ele possa fazê-lo por si. *Alíngua* vai se definir a noção de língua um outro regimento, o de não todo, já que nela algo falta. Tratando-se da falta que se reconhece no equívoco, isto é, um jogo que escapa ao sujeito: lapso, ato falho ou chiste.

O real da língua vai sofrer uma transformação advinda da relação com a história e o inconsciente. O real da língua que tem a ver com a estrutura da língua-ordem significativa em sua ação, marcada pelo deslize. Existe também a ordem da história, o lugar do equívoco, que impede o sucesso total das identificações e obriga o sujeito a tomar uma posição, a interpretar. "Portanto, o real da língua não é costurado nas suas margens como uma língua lógica: ele é costurado por falhas, atestadas pela existência do lapso, witz e das séries associativas que o desestratificam sem apagá-lo" (GADET; PÊCHEUX, 2010, p. 55), neste gesto de interpretação, é preciso considerar o próprio da língua, o seu real, considerando o real da linguagem, ou seja, a sua incompletude. Assim, todo gesto de interpretação está exposta ao real da língua/linguagem, ao equívoco e à incompletude.

Na constituição do discurso é indispensável compreender a formação imaginária, que se constitui do processo discursivo através da antecipação, das relações de força e de sentido. A antecipação é o processo no qual o enunciador projeta uma representação imaginária do ouvinte, com isso, ele é capaz de imaginar o modo como o próprio discurso produz efeito no outro.

Podemos entender que a relação de sentido é produzida de acordo com certos mecanismos discursivos, sendo esses mecanismos as formações imaginárias, em que "não há discurso que não se relacione com outros" (ORLANDI, 2006, p. 39), dessa maneira, os sentidos se relacionam com outros para se sustentar, pois ele faz parte de um processo mais amplo, contínuo. Já na antecipação, o sujeito antes de falar coloca-se no lugar de seu interlocutor e experimenta o sentido que suas palavras produzem e as moldam para produzir os efeitos que pretende instalar ao seu interlocutor.

O mecanismo de antecipação implica que o enunciador reconheça, mesmo que parcialmente, o lugar de ouvinte, a partir do seu próprio lugar de enunciador. Logo, "esse mecanismo regula a argumentação, de tal forma que o sujeito dirá de um modo, ou de outro, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte" (ORLANDI, 2006, p. 39). Diante de processo de antecipação, temos a constituição de relações de força, que considera que o lugar a partir do qual o sujeito fala é constitutivo do que ele diz. Desse modo, há um fortalecimento da hierarquização da sociedade, pois "são relações de força, que sustentam o poder social em diferentes

lugares e determinam o que pode ser dito, como deve ser dito e por quem deve ser dito" (Idem, p, 40).

As condições de produção implicam no que é material, a língua sujeita ao equívoco e à historicidade, responsável pelo estabelecimento das relações de força no interior do discurso e mantêm com a linguagem uma relação necessária, constituindo com ela o sentido do texto, a formação social, o que é institucional e ao mecanismo imaginário que responsável pelas imagens dos sujeitos e do objeto discursivo, dentro de uma conjuntura sócio-histórica.

Partindo da noção de condição de produção, podemos pensá-la em dois sentidos: o estrito e o lato. "O sentido estrito pode ser compreendido as circunstâncias, o aqui agora do dizer, o contexto imediato. No sentido lato, a situação compreende o contexto sócio-histórico, ideológico, mais amplo. (ORLANDI, 2006, p, 15). Contudo, esse dois sentidos são indissociáveis, pois eles funcionam em conjunto, para adquirir sentido, sendo constituída pela memória discursiva e o interdiscurso.

Todos esses três mecanismos apresentados anteriormente (antecipação, relações de forças e sentidos) fazem parte da constituição das formações imaginárias, o que podemos compreender que é a memória discursiva que torna possível a formação discursiva fazer circular formulações anteriores já enunciadas. Em que, o mecanismo de antecipação possibilita o sujeito se colocar no lugar do seu interlocutor, antecipando-se os sentidos de seu próprio enunciado. Nas relações de forças, entendemos é o lugar a partir do qual o sujeito fala é constitutivo do que ele diz, permitindo passar das situações empíricas para as posições dos sujeitos no discurso.

Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. (ORLANDI, 2000, p, 31).

Isso permite a afirmação de que o já-dito é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com o sujeito e com a ideologia. Logo, a memória discursiva é o conjunto de formulações já feitas e esquecidas, dessa maneira, o que já foi dito por alguém é esquecido e futuramente, pode ser

empregado por nós como sendo originado por nós, que por sua vez, "esse conjunto de enunciação já ditas e esquecidas e que são irrepresentáveis é que damos o nome de interdiscurso" (ORLANDI, 2006, p, 22). Dito de outro modo, a memória discursiva, o interdiscurso, traz para um novo texto aquilo que já se sabe, o já-dito, que em algum momento da história ficou registrado. Assim sendo, a memória discursiva faz circular formulações anteriores, já esquecidas, não se tratando, deste modo de uma memória psicológica, mas de uma memória que supõe o enunciado inscrito na história.

A memória é constitutiva do passado, é própria dele, é algo que se distingue do presente; porém, ao mesmo tempo, o compõe e, em certa medida, o constitui. É através da memória, da história e da ideologia que nos constituímos como sujeitos. Segundo Courtine (1985, apud Orlandi, 2006), a noção de memória discursiva e de interdiscurso pode ser pensada em dois eixos de Formação Discursiva, doravante (FD). O primeiro do nível interdiscursivo, sendo a "constituição do dizer, que é representado como eixo vertical, o nível intradiscursivo é o da formulação, que é representado como um eixo horizontal" (ORLANDI, 2006, p, 21). Portanto, a FD constitui-se na similaridade com o interdiscurso e o intradiscurso, ou seja, "a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito" (ORLANDI, 2000, p, 43).

Pela referência à FD, é que, segundo Orlandi (2000), podemos compreender dois pontos fundamentais para a AD: 1) as palavras não têm sentido nelas mesmas, seus sentidos derivam das formações discursivas, e no discurso as formações discursivas representariam as formações ideológicas, o que torna possível compreender que os sentidos são determinados ideologicamente; 2) palavras iguais podem ter sentidos diferentes, porque seus usos se dão em condições de produção diferentes e se inscrevem em formações discursivas diferentes. A noção de sentido é, pois, histórica, e a transparência dos sentidos que emanam de um texto é aparente, pois há mecanismos ideológicos em jogo. No funcionamento da ideologia, o leitor e/ou o autor são instalados nesse processo de produção de sentidos como elementos constitutivos da história desse processo.

O interdiscurso significa os saberes constituídos na memória do dizer; sentidos do que é dizível e circula na sociedade, são formulações feitas e depois

esquecidas que determinam o que dizemos, dessa maneira, o que já foi dito por alguém é esquecido e futuramente, passa a ser empregado por nós como sendo o saber próprio de cada um. O intradiscurso por sua vez é a materialidade, a formulação do texto a linearização do discurso "isto é, aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições e dadas (Idem, p, 33). Dessa maneira, temos a memória funcionando como eixo vertical, que é o conjunto de formulações já feitas (repetição) e esquecidas.

Partindo da noção que o interdiscurso é o conjunto de formulações feitas e esquecidas, vamos refletir sobre dois tipos de esquecimentos no discurso. Esquecimento número dois, que é da ordem da formulação: que trata a maneira como falamos, o uso de um determinado enunciado e não de outro, "o sujeito esquece que há outros sentidos possíveis. Ao longo de seu dizer vão-se formulando famílias parafrásticas de tudo aquilo que ele poderia dizer, mas não disse" (ORLANDI, 2006, p, 21), em suma, temos a impressão de que aquilo que é dito só pode ser dito de determinada maneira. Assim, entendemos que o esquecimento número dois, é parcial, o que nos permite pensar que exista uma relação direta do pensamento com o mundo e a linguagem.

Por sua vez, o esquecimento número um, é chamado de esquecimento ideológico: "é através dele que temos a ilusão de sermos a origem do que dizemos" (Idem, p, 21), pois nos sentimos como os primeiros a formular significados que dizem exatamente o que queremos dizer, sendo que, na realidade, retomamos a todo momento sentidos preexistentes. Dessa maneira, "embora se realizem em nós, os sentidos apenas se representam como originando-se em nós: eles são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história" (ORLANDI, 2000, p, 35). Deste modo, ao nascermos já encontramos os sentidos em andamento e nos inserimos neste processo.

A paráfrase e a polissemia são noções que indicam uma tensão no discurso entre o mesmo e o diferente. A paráfrase é "o já dito, a repetição, o que se mantém no discurso, isto é, o dizível, a memória" (ORLANDI, 2000, p, 36). Dito de outra forma, a paráfrase se dá pelas várias formas que utilizamos para dizer a mesma coisa, para sustentar o sentido que queremos formular no discurso. A polissemia por

sua vez, "é o deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o Equívoco" (Idem, p. 36).

A tensão entre esses processos instala o conflito entre o legítimo (o produto institucionalizado) e o que tem de se legitimar. A criatividade instaura o diferente, na medida em que o uso, para romper o processo de produção dominante de sentidos e na tensão com o contexto histórico – social, pode criar novas formas, produzir novos sentidos. Pode então realizar uma ruptura, um deslocamento, em relação ao dizível. (ORLANDI, 1984, p. 11).

A tensão entre os processos parafrásticos e polissêmicos é que ira permitir tanto a continuidade como a ruptura nos acontecimentos relacionados na discursividade, em que "o equívoco aparece exatamente como o ponto em que o impossível (linguístico) vem aliar-se a contradição (histórica); o ponto em que a língua atinge a história" (GADET, PÊCHEUX, 2010, p. 64), e é nesse jogo entre os dois dispositivos de análise que os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam. Nesse sentido, acreditamos que em todo dizer há algo que se mantém e, ao mesmo tempo, possibilita novos sentidos antes não pensados.

Se o real da língua não fosse sujeito a falha e o real da história não fosse passível de ruptura não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos nem dos sentidos. É porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito, ao significar, se significa. Por isso dizemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados. (ORLANDI, 2000, p. 37).

Assim, sendo a língua sujeita ao equívoco e a ideologia como um ritual com falhas, é que podemos pensar nos processos de ruptura dos sentidos já cristalizados, sendo essa possibilidade do novo criada pela polissemia é a própria razão de existência da linguagem, já que a necessidade do dizer é fruto da multiplicidade dos sentidos. A memória por sua vez, acaba estruturando-se entre a paráfrase e a polissemia, podendo vir a produzir efeitos outros, que não os esperados, efeitos metafóricos, promovendo a re-significação, a transferência de sentidos. Isso nos remete para o que é externo às condições de produção, constituído pela ideologia e pela historicidade, mas que é também constitutivo do processo.

Regida pelo processo parafrástico, a produtividade mantém o homem num retorno constante ao mesmo espaço dizível: produz a variedade do mesmo. ... Já a criatividade implica na ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação

com a história e com a língua. Irrompem assim sentidos diferentes. (ORLANDI, 2000, pág.37).

Dessa maneira, temos a paráfrase como o dizível, a memória, "pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo" (ORLANDI, 2000, p, 38), e é essa repetição que permite a possibilidade do sentido vim a ser outro, dependendo de como os sujeitos são afetados pela língua e pela história. Já a polissemia "é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico" (Idem, p, 38), contrapondo a paráfrase, provocando deslocamento, a ruptura no processo de continuidade de significação mantida pela paráfrase. Com isso, a polissemia está para o esquecimento de número um, ignorando o fato de que dizemos já foi dito e formulado por outro, se sustentando com o equívoco.

Outra noção que é importante para a AD é a de metáfora, que possibilita a relação do discurso com a língua. Assim, possibilitando os deslizamentos de sentidos entre palavras e expressões. Pêcheux (1969, Orlandi, 2006), definir como efeito metafórico "o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, lembrando que esse deslizamento de sentido entre x e y é constitutivo do sentido designado por x por y" (Idem, p, 27). Ou seja, não há sentido sem a possibilidade de deslizamento e sem interpretação, pois é justamente pelos equívocos da língua (natural), que temos o deslocamento de sentido.

A metáfora vai superar o sentido de transferência que foi concebido pela retórica, a troca de uma palavra pela outra, pois ela vai possibilitar o modo como as palavras significam. O efeito metafórico se constitui nos deslizamentos (paráfrases) de sentidos, o que permite diferentes dizeres, já que sua ordem é simbólica, dando lugar para a ideologia e a historicidade se manifestarem, pois o deslize e o efeito metafórico são concebidos como constitutivo do funcionamento discursivo. Dessa maneira, "a língua é pensada como um sistema sintático intrinsecamente passível de jogo e a discursividade como inscrição de efeitos linguísticos materiais na história" (ORLANDI, 2006, p, 27).

Desse modo, os sujeitos e os sentidos são constituídos pela ideologia, por isso, a ideologia trabalha para produzir evidências, é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos. Desse modo, "o indivíduo é interpelado em sujeito pela

ideologia para que se produza o dizer" (ORLANDI, 2000, p. 46), assim, o sujeito, ao se deparar com um objeto simbólico, será levado à interpretação e a questionar o que tal objeto quer dizer. O sujeito determina as relações entre sentido e história, aplica sua interpretação através de significações percebidas e experimentadas, ou seja, ele se utiliza das evidências para trabalhar a ideologia. "Isto se dá de tal modo que a subordinação-assujeitamento se realiza sob a forma da autonomia, como um interior sem exterior, esfumando-se a determinação do real (do interdiscurso), pelo modo mesmo com ele funciona" (Idem, p. 47).

A memória dentro da interpretação assume dois aspectos: "a memória institucionalizada (o arquivo), o trabalho social da interpretação onde se separa que tem e quem não tem direito a ela; b. a memória constituição do sentido (o dizível, o interpretável, o saber discursivo)" (Idem, p. 48) dito de outra maneira, a memória a, vai tratar do que já é sabido, porém que ao mesmo tempo é um saber limitado; a memória b, é os sentidos que carregamos e constituímos no decorrer de nossas vidas e sempre nos sentimos aptos a lançar mão dela.

O sujeito é tomado pelo já-dito em sua formulação discursiva, pois como não há realidade sem ideologia, também não há sujeito sem ideologia. Logo, o sujeito historicamente passou por diversas posições sociais, "essa é a base do que chamamos assujeitamento" (Idem, p. 50), essas posições sociais, temos o sujeito interpelado pela história e a ideologia. Na Idade Média a forma-sujeito religioso, tinha a crença na Letra (submissão a Deus), já o sujeito na modernidade, passou a ser dono de si mesmo, e passou a crer nas Letras (submissão ao Estado e às Leis), tornando-se assim sujeito-de-direito ou sujeito jurídico.

Compreende-se que na AD, o imaginário está na ordem do ideológico. Assim sendo, mostra que as instituições se constituem em sistemas simbólicos sancionados, ou seja, através de formações imaginárias que sustentam a noção de comando-obediência, em que, aquele que obedece cria uma ideia de si mesmo, em relação ao lugar que ocupado por aquele que exerce o comando, e vise e versa, e são estas formações imaginárias que produzem efeitos de sentidos e permitem designar os lugares determinados na estrutura de uma formação social.

O assujeitamento se faz de modo a que o discurso apareça como instrumento (límpido) do pensamento e um reflexo (justo) da realidade. Na

transparência da linguagem, é a ideologia que fornece as evidências que apagam o caráter material do sentido e do sujeito. (ORLANDI, 2000, p. 51).

Dessa maneira, podemos dizer que o sujeito é interpelado por esta formação imaginária, já que permite ocupar e dizer do lugar sujeito/religioso e sujeito/jurídico, o que legitimam as instituições e conseqüentemente o Estado. Nem os sujeitos nem os sentidos estão completos, pois para se constituírem é preciso que funcionem em determinadas condições, sendo impelidos pela língua, pelo mundo, pela sua experiência, por fatos que pedem sentidos e, também, por sua memória discursiva. Logo, o movimento de interpelação dos indivíduos se dá pela ideologia, condição mais que necessária para que ele torne-se sujeito do seu discurso ao, livremente, submeter-se às condições de produção e de assujeitamento estabelecido, embora tenha a ilusão de autonomia.

Nosso trabalho enquanto analista de discurso está na mediação teórica, seu trabalho não pode ser neutro, haja vista que o analista é também sujeito ideologicamente constituído, que fala e interpreta, "se constituindo por uma interpelação – que se dá ideologicamente pela sua inscrição em uma formação discursiva – que, em uma sociedade como a nossa, o produz sob a forma de sujeito de direito (jurídico)" (ORLANDI, 2000, p. 45). Seu trabalho deve ser pautado nos processos de interpretação que aparecem em dois momentos: analista que descreve os processos de interpretação; analista que está envolvido na interpretação. Desse modo, o analista de discurso, não interpreta, mais trabalha (n)os limites da interpretação, pondo-se dentro da história, do simbólico e da ideologia.

1.2 As relações de sentidos de texto

Podemos compreender que a AD interesse por práticas discursivas de diferentes naturezas: imagem, som, letras, etc. Como todo discurso se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outro, ele não é fechado em si mesmo, é um processo textual mais amplo. Nos textos estão inscritas as múltiplas possibilidades de leitura e o analista tem como objetivo procurar descrevê-las e compreendê-las nos sentidos que produzem. Em suma, o texto é uma unidade que podemos representar como tendo começo, meio e fim, uma superfície linguística fechada nela mesma.

O texto não tem necessariamente um tamanho especificado. Ele pode ter uma única letra ou até mesmo páginas, assim, não é a extensão que delimita o que é um texto, pois ele é unidade significativa que para ter coerência necessita apresentar um começo, meio e fim, e ser, sobretudo, espaço significante. O texto é também um objeto simbólico, logo é objeto de interpretação e lugar de efeitos metafóricos, ou seja, desliza de sentido, onde o efeito desencadeia uma substituição contextual para a constituição dos sentidos.

Dessa forma, o texto é lugar de jogo de sentido, de trabalho da linguagem e é parte de toda uma rede discursiva. A AD, nessa perspectiva, não está interessada no texto como unidade final, mas como uma unidade que nos permite, enquanto analista, ter acesso ao discurso. O trabalho do analista para se chegar à ordem significante é percorrer a materialidade discursiva do texto, visto que, "o sentido sempre pode ser outro e o sujeito não tem controle daquilo que está dizendo". (ORLANDI, 1998, p, 68), desse nodo, os procedimentos de análise são vários, mas existindo um postulado a ser seguido por todo analista.

Na análise de conteúdo temos a linguagem como sendo transparente, e que através de seus métodos ela busca um conteúdo a ser extraído. Logo, ela pode ser pensada como forma tradicional de interpretação de texto, "se caracterizando com um instrumento prático, que não considera a ordem da linguagem em si" (Idem, p, 148). A hermenêutica, por sua vez, vai pensar a interpretação na base filosófica, ela busca um sentido verdadeiro. Ela põe a interpretação em confronto com a teoria, porém apesar de produzir teoria com interpretação, ela está voltada para filosofia, e deixando de lado a linguística, e mais a retórica.

Agora, passamos para a noção de interpretação segundo a AD, que é o que importa para esse trabalho. Ela interroga a interpretação, pois coloca como fundamental pensar a relação da língua e da ideologia, uma vez que, "a língua, enquanto sistema sujeito a falhas, e se inscreve na história para significar. E são os efeitos dessa inscrição que encontramos na discursividade" (Idem, p, 149). Portanto, a AD busca na interpretação a relação coma exterioridade.

A Análise de Discurso visa fazer compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando assim os próprios gestos de interpretação

que ela considera como atos no domínio simbólico, pois eles intervêm no real do sentido. (ORLANDI, 2000, p. 26).

Entendemos dessa forma, que na AD, a interpretação é precedida pela descrição, ou seja, a linguagem como não sendo transparente, no qual o analista de discurso não vai interpretar o texto e tampouco descrever o texto, ele vai justamente procurar compreender como o texto produz sentido, através de seus mecanismos de funcionamento. Ou seja, a AD não busca um sentido verdadeiro, ela não produz sentido, a possibilidade de significação é própria da língua, desse modo, ela considera os processos e as condições por meio dos quais se produz a linguagem. Assim, insere o homem e a linguagem à sua exterioridade e à sua historicidade.

Desse modo, a interpretação vai se distinguir da inteligibilidade e da compreensão. Temos a inteligibilidade como sendo o sentido da língua, em que o sujeito é capaz de compreender um enunciado: "ele disse isso", desde que saiba o português, contudo "não é interpretável, pois não se sabe quem é ele e o que ele disse" (ORLANDI, 2000, p. 26), pois a interpretação não é um mero gesto de decodificação, de apresentação de sentidos; interpretar é pensar no sentido que se dá a partir do contexto, ou seja, é "explicar como um objeto simbólico produz sentido" (Idem, p. 26). Já a compreensão, apenas se atenta para os sentidos ali no texto, não se importando contexto e suas condições de produção.

Pensando no gesto de interpretação, como sendo a injunção diante de qualquer objeto simbólico somos obrigados a interpretar, e temos a necessidade de atribuir sentido: "para o sujeito que fala, é construir sítios de significações, é tornar possíveis gestos de interpretação" (ORLANDI, 2006, p. 24). Podemos compreender que a interpretação relaciona sujeito e sentido, no qual vai se produzir novas práticas de leituras, em que cada analista vai mobilizar conceitos diferentes para se produzir sentido. Assim sendo, os métodos podem até serem os mesmos, porém os conceitos mobilizados por cada analista será diferente, pois "um mesmo analista, aliás, formulando uma questão diferente, também poderia mobilizar conceitos diversos, fazendo distintos recortes conceituais" (ORLANDI, 2000, p. 27).

Pensando a interpretação não mais pelo analista e sim pelo sentido de sujeito, temos "a interpretação regida por condições de produção específicas que, no entanto, aparecem como universais e eternas. Disso resulta a impressão do sentido

único e verdadeiro" (ORLANDI, 2006, p, 25). Dessa maneira, o sujeito é levado todo o tempo a interpretar, a produzir sentido até mesmo nas suas próprias palavras, contudo ele acredita que os sentidos já estivessem nas palavras, não relacionando-o com as condições de produção, formando um apagamento da exterioridade que constitui o sentido, em que o sujeito tem a ilusão de que a interpretação é transparente, como sentido lá.

A ideologia representa a saturação, o efeito de completude que, por sua vez, produz o efeito de "evidência", sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados, admitidos por todos como "naturais". Pela ideologia há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação. Assim, na ideologia não há ocultação de sentidos, mas apagamento do processo de sua constituição. (ORLANDI, 2006, p, 25).

Esse efeito de evidência é uma ilusão, na medida em que o fato de o sentido ser um e não outro é definido pelas condições de produção em que se dá o movimento interpretativo. Por conseguinte, a AD ao reconhecer a materialidade da linguagem, sua não transparência, com isso Orlandi (2006), apresenta dois dispositivos para trabalhar a espessura linguístico-histórica: o dispositivo teórico e o analítico da interpretação.

2. CAPÍTULO II

2.1 BELEZA/FEIURA: A HISTÓRIA EM MOVIMENTO

Este capítulo visa compreender de que forma foi se constituindo/cristalizando os sentidos de *beleza/feiura* presente em nossa sociedade, para isso, devemos levar em consideração a historicidade e os efeitos de sentidos pelo que se entende por *beleza/feiura* é fundamental, desse modo, ao levar em conta a noção de história, produzimos um deslocamento da noção de indivíduo para a de sujeito, no qual os sentidos se constituem pela memória, tendo assim, sujeito e sentidos descentralizados. Isto é, os sentidos não se originam na literalidade empírica do material, mas no jogo discursivo inscrito entre diferentes filiações discursivas, pela memória discursiva.

A interpretação é constitutiva de todo e qualquer discurso, desse modo, compreender quais "gestos de interpretação estão constituindo os sentidos (e o sujeito, em suas posições)" (ORLANDI, 1998, p, 15). Portanto, para interpretar, busca-se no interdiscurso outros discursos que constitui o efeito de sentido em uma outra formação discursiva.

Ao trabalhar com a historicidade faz se necessário um olhar crítico para o processo de identidade, assim como pelo modo que os sentidos são constituídos, visto que, a história não é tida como plano de fundo, um exterior independente, mas como constitutiva da produção de sentidos. Pois, ela é determinante de sentidos, cuja noção é de suma importância para a significação de qualquer objeto simbólico. Dessa forma, iniciamos este capítulo com uma discussão sobre a historicidade em torno da questão dos sentidos de *beleza/feiura*, procurando também definir nosso lugar de escuta de sentidos. Vale lembrar que o nosso objetivo não visa compreender a noção de *beleza/feiura* como um todo, mas sim em referência a aparência física.

É através da história que sustentamos a possibilidade de significar em qualquer materialidade, produzindo sentidos no movimento da memória. Discursivamente, a relação com o interdiscurso se dá pela relação com o Outro, conforme Orlandi, "Ele é assim a alteridade por excelência (o Outro), a historicidade.

É no lugar em que o simbólico e a história se ligam pelo equívoco, lugar dos deslizes de sentidos como efeito metafórico, que se define o trabalho ideológico" (ORLANDI, 2012, p, 167). Desse modo, o dizível do falante se constitui pela exterioridade, por outros dizeres ditos antes, esquecidos, e que aparecem materializados. É a memória discursiva que sustenta esse dizível e a posição sujeito. A memória discursiva é também definida como "o saber discursivo que torna possível todo dizer" (ORLANDI, 2001, p, 31). No caso da narrativa e do ritual do padrão de *beleza/feiura*, a formulação se mantém pelo saber discursivo já existente.

Compreende-se desse modo que não há dizeres (saber discursivo) que não se constituem pela memória discursiva. Todo dizer e todo gesto de leitura que produz sentidos, faz ativar a memória discursiva, tanto aquele que enuncia quanto aquele que interpreta. Em que o sujeito é tomado pelo já-dito em sua formulação discursiva, em que os dizeres estão inscritos em uma dada conjuntura, que determina aquilo que pode e deve ser dito em uma situação discursiva.

É por meio da história, que temos a possibilidade de tornar possível a formação discursiva, e também fazer circular formulações anteriores (memória), pois ela permite trabalhar a relação língua/discurso/ideologia no confronto concentrado entre o simbólico e o político, em que os sentidos e o sujeito em movimento se constituem e são constituídos. Dessa maneira, a memória discursiva exerce a função de recuperar o passado e, ao mesmo tempo, o elimina com os apagamentos que opera já formulação se sustenta pelo saber discursivo já existente. Entende-se com isso, que não há dizeres que não se constituem pela memória discursiva "o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sobre a forma de pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, cada tomada da palavra" (ORLANDI, 2000, p, 31), sendo estes fatos que fazem com que um enunciado faça sentido, que por sua vez se encontra na opacidade dos sentidos.

Ao dizer que os sentidos de *beleza/feiura* são relativos e que mudam de acordo com o tempo, não significa que alguém não tenha tentado definir padrões que determinam o que pode ser entendido como *beleza/feiura*, para compreender e nos situar historicamente sobre esses sentidos, buscaremos suporte a partir da obra *História da Feiúra*, de Umberto Eco (2007) e *O Banquete*, de Platão (2003),

adaptado por Marilena Chauí, o que nos possibilita entender as mudanças de sentido ao longo do tempo.

A concepção clássica de que a beleza consiste em um conjunto de partes integrantes em um todo coerente, de acordo com a proporção, simetria, harmonia e noções semelhantes. Essa compreensão está ligada as noções ocidentais do período neoclássico, que em suas arquiteturas, esculturas, literatura entre outros, simbolizava o modelo do que poderia ser considerado belo ou feio. Durante esse período os gregos cultuavam um ideal de perfeição de beleza que se refletia através da arte, uma clássica representação desse ritual é o termo *Kallo kagathia*, sentido que deriva de *kállos* (traduzido como belo) e *agathós* (traduzido como bom), utilizados pelos gregos para referenciar as coisas belas.

O belo tem apenas um tipo, o feio tem mil. [...] Pois o belo, humanamente falando, nada mais é que a forma considerada mais elementar, em sua simetria mais absoluta, em sua mais íntima harmonia com o nosso organismo [...]. Aquilo que, ao contrário, chamamos de feio é o detalhe de um grande todo que nos escapa e que se harmoniza, não com o homem apenas, mas com a criação inteira. Eis por que ele nos apresenta, sem trégua, aspectos novos, mas incompletos (ECO, 2007, p, 287).

A cultura grega cultuava um ideal de beleza e perfeição, e esta, por sua vez, está ligada ao sentido de beleza/bondade/virtude, ao passo que a feiura era considerado desarmonia/maldade. Uma pessoa para ser considerada "bela" seria aquela de aparência regida por leis de harmonia proporcional ao corpo, cada parte do corpo representado deveria obedecer a uma dimensão exata "o rosto deveria ter 1/10 do comprimento total, a cabeça 1/8, o comprimento do tórax, 1/4, e assim por diante" (ECO, 2007, p, 23). Essa ideologia de "medidas harmônicas" atravessaram os oceanos e fizeram com que outros países fossem interpelados sobre suas concepções de *beleza/feiura*, nessa direção estabeleceu-se um padrão estético. Esse padrão foi fortemente marcado por um processo sócio-histórico que continua na atualidade a produzir sentidos, provocando deslocamentos ao retomar dizeres passados, dizeres esses dados como cristalizados.

O processo de repetição, tanto cristaliza os sentidos de um lado, quanto possibilita a movimentação ou alteração do que se tem como verdade, dessa maneira, tendo em vista que os sentidos e as fronteiras entre formações discursivas deslocam-se para ruptura de novos sentidos. A razão desse deslocamento deriva da

mobilidade do sujeito, de uma posição-sujeito a outra ou de uma matriz de sentidos a outra, promovendo rupturas. O que nos permite compreender que a imagem ou sua representação da *beleza/feiura* nos filmes de fadas é socialmente pré-construída no interdiscurso.

A Idade Média retomou e re-significou o sentido de beleza da tradição grega, que cultuavam um ideal de beleza, representado como sentido de harmonia entre as várias partes de um todo. Houve um deslocamento de sentidos sobre o sentido de proporção no decorrer do tempo. A proporção, representada pelos gregos, como critério de beleza, não era a mesma que artistas medievais e renascentistas exploravam em suas obras de arte. Na Idade Média, “manifestava-se uma disparidade entre o ideal da proporção e aquilo que se representava ou se construía como proporcionado” (ECO, 2007, p, 186). No século XVI, dava-se ênfase na parte de cima do corpo, exaltando a delicadeza da face, dos cabelos e dos olhos. Já no século XVII, valorizavam-se apenas as partes mais baixas do corpo, como as pernas e quadris. No século XVIII, enalteciam o conjunto, sendo a beleza como um todo.

Mesmo com as constantes mudanças de sentido de *beleza/feiura*, a simbolização harmônica, proporção e simetria, é o que constitui o já-dito que se repete nas nos filmes de fadas como um acontecimento de linguagem. Isso significa que os sentidos se constituem a partir de um exterior inerente ao sujeito e à linguagem. Nessas considerações, o interdiscurso está definido como espaço de constituição pelo Outro, de atravessamentos discursivos. E nesse movimento de sentidos, o enunciador se constitui por essa



Figura 1 Princesa Bela da Disney, fonte: www.zuo.com.br

posição sujeito determinada pela memória discursiva.

A primeira parte vai desde o início do cabelo até as sobrancelhas, outra desde as sobrancelhas até o acúleo do nariz, e a terceira que vai do acúleo do nariz até o queixo. Segundo esta proporção, a largura do rosto deve medir dois terços de seu comprimento. A distância entre os olhos deve corresponder, no plano horizontal, exatamente à largura do diâmetro nasal (ECO, 2007, p, 156).

A imagem 1 apresentada acima é a personagem Bela do filme *A Bela e a Fera*, podemos perceber que em sua aparência há traços simétricos, proporções "corretas", além do traçado antropométrico e pele, cabelo e olhos claros, detalhes esses que se aproximam esteticamente dos padrões simétricos cultuados pelos gregos, a imagem de Bela possui a simetria ideal, de acordo com o padrão apresentado por Eco, em que as medidas e suas divisões correspondentes se equilibram milimetricamente para se ter uma face harmônica.

Dessa maneira, os sentidos de *beleza/feiura* não vão surgir em nós do nada, mas sim por meio de uma memória anterior, isto é, não surgindo por acaso, pois é através da ideologia que o sujeito é afetado pela língua/história. Essa inscrição se dá por meio da história, na linguagem, em que os processos discursivos que perpetuam e cristalizam a memória de uma determinada época, que se materializam em filmes, contos, estátuas, documentos, entre outros, assim, constituindo seu passado representado nos discursos da atualidade, produzindo seus efeitos.

Na obra *Crepúsculo dos ídolos* de Nietzsche citada por Eco, "beleza é aquilo que têm harmonia, que é gracioso e perfeito, enquanto a feiura é a degenerescência, cansaço, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição" (ECO, 2007, p, 15), para Nietzsche a noção de *beleza/feiura* está relacionada à forma e proporção, tudo aquilo que não se enquadrava dentro do modelo de simetria que os artistas tanto cultuavam em suas obras, não poderia ser considerado belo, até mesmo aquelas pessoas que nasciam faltando um membro ou tivesse por excesso, considerando-os como erro da natureza, eram assim definidos com feio "como aspecto da imperfeição do universo físico em relação ao mundo ideal" (Idem, p, 25). Desse modo, durante muito tempo os gregos buscavam um modelo de sociedade ideal, perfeição, o que eles vão chamar de *areté*.

Eco vai nos dizer que a cultura grega é obcecada por feiura e maldade, suas obras literárias são repletas de criaturas consideradas más, odiosas e horrendas por serem consideradas como híbridos, “era um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações ‘feiramente’ atrozes” (ECO, 2007, p, 34). Ou seja, aqueles seres que violavam as formas naturais, até mesmo os seres que possuem algum traço de beleza não poderia ser considerado com bondoso, visto que, ele se caracterizava como um erro da natureza.

O herói¹ grego representado em obras literárias e estátuas simbolizam o modelo de homem *aretê*, o arquétipo de conduta a seguir, o ideal de virtude ao qual deve ser almejado. O termo *aretê* vem do grego significa virtude, que remete a honra, “traz consigo a principal marca de um herói. O herói grego, aquele que representa a história de seu povo [...] é antes de tudo alguém que tem consciência de seu valor” (BERND, 2001, p, 13). Neste sentido, a noção de virtude empregado na *aretê* não é em seu sentido moral, mais sim como representante de um ideal de cavalheiresco, de conduta cortês e distinta, representação clássica de heroísmo guerreiro. Ou seja, o herói que se empenha para garantir sua honra, que faz sacrifícios da própria vida em favor de algo mais elevado, em bem do coletivo, na busca da tão sonhada glória.



Figura 2 Aquiles, fonte: pessoas.hsw.uol.com.br

1 O Dicionário Michaelis de língua portuguesa define que o Herói nos dias atuais são pessoas que se distinguem pela coragem extraordinária na guerra ou diante de algum perigo, além de ser atribuído ao protagonista de qualquer aventura histórica ou drama real. Porém nos dias de Homero o termo Herói era atribuído a personagens que pela bravura, coragem e sabedoria se eleva acima dos semelhantes, aproximando-se dos deuses e merecendo cultos especiais, eram diferentes dos homens comuns desde o nascimento, na maioria das circunstâncias era filho de uma divindade e um mortal.

Segundo Massaud, no Dicionário de termos literários, "herói é um homem divinizado, filho ou descendente de deuses" (MASSAUD, 1992, p. 272). Mas também designa o protagonista ou personagem central da epopeia, da prosa de ficção e do drama. Na Antiguidade, ele era visto com um caráter elevado, que realiza feitos sobre-humanos, filho de um(a) deus(a) com um(a) mortal, detentor de coragem, força física e moral, "chamo caráter (ou costumes) o que nos permite qualificar as personagens que agem; enfim, o pensamento é tudo o que nas palavras pronunciadas expõe o que quer que seja ou exprime uma sentença." (ARISTÓTELES, s/d, p. 13). Neste sentido, o herói grego simboliza o modelo de virtude e beleza. Sua representação é bem detalhada, são apresentados como muitos belos, fortes, ágeis, de estatura imponente, traços harmônicos, aparentemente perfeitos. Idealizados como seres quase divinos, sua genealogia está sempre ligado a algum deus, legitimando dessa maneira o seu poder e os seus direitos. Suas ações são grandiosas, tudo conspira para sua elevação do que para a depreciação.

Podemos compreender que o herói é o personagem que se tornou ilustre pelos seus feitos ou pela sua coragem, capaz de superar todas as adversidades e todos os medos. Penetra em todas as esferas até então desconhecidas adquirindo formas de conhecimentos, pondo em risco a própria vida quando o assunto envolve salvar, ainda que seja um único sujeito a preservar sua integridade. Uma forma mais atual o definira como personagem principal de uma narrativa, cujo nome mais conhecido lhe dá de protagonista, apenas por ser o elemento central da obra.

Ao contrário dos heróis, os monstros, simbolizam seres de partes ou proporções sobrenaturais, em via de regras encaradas com horror, como possuidores de imensa força e ferocidade. Segundo Eco, o termo monstro vai simbolizar "indivíduos portentosos, ora resultantes de partos anômalos, ora animais insólitos encontrados por exploradores e viajantes" (ECO, 2007, p. 241). Dessa forma, a noção de monstro passa do sobrenatural e passa a ser utilizados para referenciar pessoas com deficiência física ou mental. Em relação a criaturas descritas pelos explorados eram retratados como combinações de diferentes animais, "uma complicação de variações espiraliformes, ignorantes de qualquer

regra educada de simetria, em uma sinfonia de cores delicadas, do rosa ao amarelo-laranja, do limão ao malva" (ECO, 2007, p, 112).

Entre os séculos VII e X, surge a estética hespérica, que vai simbolizar o mundo como uma selva obscura, habitada por monstros, "não obedecendo mais às leis tradicionais da proporção: aprecia-se a nova música dos incompreensíveis neologismos bárbaros, privilegiam-se as longas cadeias de aliteraões que o mundo clássico consideraria pura cacofonia" (ECO, 2007, p, 111), e a todos estes monstros, seu caráter era atribuído as terríveis qualidades de animais ferozes, juntamente com a sagacidade e outros termos pejorativos.

Ao percorrer os sentidos históricos da noção de *beleza/feiura*, é de suma importância para nosso trabalho a noção que a imagem de bruxa simboliza. Durante os séculos XVI a XVIII, várias mulheres foram acusadas de realizarem cerimônias blasfemas, de adoração ao diabo "o ritual fundamental dos adoradores de Satanás é, em geral, a missa negra que, segundo várias crônicas, era celebrada não sobre uma pedra de altar, mas sobre o corpo desnudo de uma mulher" (ECO, 2007, p, 207), a simbolização da mulher e o seu pacto com o diabo se davam por meio da aparência física, Eco vai nos dizer que a maioria das mulheres condenadas de bruxaria, eram na verdade, velhas curandeiras, que por descaso da sociedade vivem em situações precárias, que tem como meio de vida, pequenas ações de curandeirismo.

Outro fator que remete ao processo de bruxaria está relacionado a pessoas que possuíam algum tipo de doença mental e física, esses sentidos eram dados como naturalizados. As crianças que nasciam com essas doenças eram tidas como castigo, demoníacas, frutos do demônio, desse modo, vários pais as abandonavam ainda criança com medo de represarias. Ou seja, o que levava a exclusão desses indivíduos, fazendo-os viverem à margem da sociedade, tida como normal. Segundo Eco, os responsáveis para o julgamento dessas pessoas eram os inquisidores, que seguiam um manual (O martelo das feiticeiras) que era tido com tratado máximo contra a feitiçaria, no qual se ensinava como reconhecer tais infelizes e como interrogá-las, como submetê-las à tortura para fazê-las confessar seu pacto com o demônio. Esse livro representa um meio que as pessoas utilizavam para identificar

as bruxas, os sentidos neles simbolizam um ritual, que por sua vez constitui uma naturalização materializada pela ideologia.

A noção de *beleza/feiura* não está relacionada apenas com relação à aparência física, mas com as condições de posse e poder, as classes dominantes (burguesia), que ostentavam pedras preciosas, ouro, roupas feitas de tecidos finos e com cores lustrosas, enquanto a classe trabalhadora não possuía riqueza e suas roupas eram pesadas e sujas. Esse estereótipo sobre a *beleza/feiura* se perpetuou por durante séculos, e ao mesmo tempo foi sofrendo modificações, pois mesmo que a classe dominante cultue esse ideal de beleza, "não existe ritual sem falhas" (ORLANDI, 2000, p. 37). Essa falha se instaura no momento em que os efeitos de sentidos discursivos que se constituem jogam com a exterioridade discursiva, em que os efeitos se constituem pelos deslocamentos nas redes de filiações.

Os sentidos sobre a *beleza/feiura* se modificam constantemente, ao ponto em que um ritual se rompe no seu ato falho, pois o sentido está relacionado a e depende de contextos e situações de enunciação específicas de modo que sua direção e seus efeitos se manifestam na linguagem de acordo com as condições de produção, com a formação discursiva e ideológica à qual o sujeito (e o sentido) se inscreve/está inscrito. Essas rupturas que se instalam nesse ritual funcionam como inerentes à linguagem, nos permitindo compreender que a linguagem não é estática, para a produção de sentidos, tampouco neutra. Todo dizer marca uma posição ideológica, determinada pela pelas condições de produção, que mudam, historicamente. Assim, os sentidos de *beleza/feiura* significam, conforme a sua filiação discursiva, em uma dada conjuntura, produzindo regularmente a tensão como lugar de dizer sobre a história.

O dicionário *Aurélio* define a palavra "beleza", como aquilo "que tem forma e proporções harmônicas, que é agradável aos sentidos. Elevado, sublime, bom, generoso, ameno, aprazível". Já a definição de "feiura" segundo o *Aurélio* é "de aspecto desagradável. Indecoroso; vil. Diz-se ser do tempo mau. Coisa feia". Podemos compreender que as duas palavras estão carregadas de sinônimos que as remete no sentido de caráter, ou seja, como se a aparência física definisse o caráter e atitudes das pessoas, e assim temos um ritual que vai cultuar os sentidos de *beleza/bondade* e *feiura/maldade*, pois nem a língua, nem os homens são

máquinas, são autônomos, há um ritual, mas, ao mesmo tempo, há falha, no caso de nossa análise, a falha se constitui como elemento de suma importância.

Os sentidos de uma palavra dependem de seu funcionamento discursivo, isto é, dependendo das condições de produção que inserem o acontecimento discursivo, os sentidos de uma determinada palavra deslizam, mudam, deslocam produzindo outros, mostrando que a língua não é transparente, pois está sujeita à falha, ao equívoco. Sendo assim, por mais que os dicionaristas busquem dicionarizar os sentidos das palavras da língua, excluindo da estrutura os sentidos, pois o significado está diretamente fixado na materialidade, eles não se dão conta que o sentido pode ser sempre outro, pois a língua está à deriva e os sentidos dependem das condições de sua produção.

Os contos de fadas clássicos resignificados pela formulação cinematográfica são exemplos *beleza/feiura* se cristalizaram em relação à aparência/caráter, criam um efeito de oposição tradicional entre o bem e o mal, com isso, instaurando uma dualidade simplificada na forma de ver o mundo. Outra característica presente nos filmes de fadas é a presença de seres imaginários como animais falantes, fadas, bruxas, ogros, princesas, entre outros. Esses seres muitas vezes são rotulados com caráter de bondade ou maldade pautado pela sua aparência, desse modo, possibilitando uma uniformidade que defina o caráter de cada personagem.

Entendemos que, geralmente os personagens malvados possuem traços de "feiura", peso exagerado, atrofiação, cores escuras, sinais de cansaço ou desânimo. Já os personagens bondosos possuem traços de "beleza", tais como: leveza, harmonia, disposição, simetria, aparência saudável e até mesmo perfeição, desse modo, produzindo uma cristalização/naturalização na constituição desses personagens, no qual a beleza vai remeter a bondade e a feiura como maldade.

Os filmes de fadas proporcionam às crianças e adultos um mundo de fantasia, magia, romance e aventura, neles quase sempre contém os maravilhosos acontecimentos milagrosos, a magia que pode ser encontrada, por exemplo, em objetos simbólicos, em que um beijo de um "belo" príncipe pode trazer uma moça de volta à vida e o pensamento de uma vida feliz para sempre. No entanto, filmes como *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve* entre outros, cultuam uma

idealização referente à aparência física, que interpela os sujeitos sobre essas noções, fazendo com que esses sentidos se deem como naturalizados.

3. CAPÍTULO III

3.1 O CORPUS E SUA DIMENSÃO DISCURSIVA

O *corpus* de nosso trabalho se constitui por três filmes, que se caracterizam por gestos de leitura a partir das formulações cinematográficas, sendo elas: *Branca de Neve e os Setes anões* (1937), de *David Hand*, o filme *A Bela e a Fera* (2012), dirigido por *Gary Trousdale* e *Kirk Wise* e *Shrek I*, produzido em 2001, por *Andrew Adamson* e *Vicky Jenson*. Na seleção de quais filmes analisar, privilegiamos aqueles que seguem causando efeitos ao longo dos séculos, visto que, mobilizam sentidos que dizem respeito às nossas questões atuais.

A necessidade de apresentar o resumo do filmes não se dá de maneira empírica, pois, a constituição do *corpus* e a própria análise estão relacionadas, intimamente conectadas, são a mesma coisa, "o *corpus* será constituído através da reflexão sobre conceitos pertinentes para os objetivos da análise e pela sua sustentação em certos parâmetros metodológicos que visam garantir uma leitura não-subjetiva dos dados" (ORLANDI, 1989, p, 33). Desse modo, a AD faz compreender como os objetos simbólicos produzem sentidos, analisando os próprios gestos de interpretação, que considera como atos do domínio simbólico.

a análise é um processo que começa pelo próprio estabelecimento do *corpus* e que se organiza face à natureza do material e à pergunta (ponto de vista) que o organiza. Daí a necessidade de que a teoria intervenha a todo o momento para 'reger' a relação do analista com seu objeto, com os sentidos, com ele mesmo, com a interpretação. (ORLANDI, 2001, p, 64).

Essas retomadas teóricas confirmam que, no momento em que se delimita o *corpus*, já vai sendo feito um trabalho de análise. Lembremos que o *corpus*, para a AD, não é dado a priori, é constituído a partir de gestos de leitura, de interpretação e de compreensão de seu próprio objeto de investigação, pois "não há sentido sem interpretação. Estabilizada ou não, mas sempre interpretação" (ORLANDI, p, 21). Dessa maneira, o *corpus* não se dá como um texto empírico. Teoricamente, é na relação "objeto empírico, objeto específico e objeto teórico" que vai se constituir a noção de *corpus* para a teoria do discurso.

Nossos resumos são apresentados em anexo!

4. CAPÍTULO IV

4.1. OS SENTIDOS *BELEZA/FEIURA* NOS CONTOS DE FADAS

Conforme dito no segundo capítulo, o sentido de *beleza/feiura* não é um conceito universal, dada a sua natureza, pois assim como afirma Umberto Eco, "A beleza nunca foi algo único e imutável", porém no período do renascimento acreditava-se que existia um ideal simétrico para mensurar a beleza. Várias foram às tentativas de artistas em busca de capturar as formas matemática da beleza, criando e projetando sistemas de medidas para o corpo humano. Ou seja, o sentido de *beleza/feiura* para a maioria deles residia na simetria e harmonia, ao se criar um padrão de beleza foram silenciado/naturalizado outros sentidos. Pois, "o corpo do sujeito está atado ao corpo social. E isto é parte de seu processo de significação" (ORLANDI, 2012, p. 33) Portanto, ler o corpo é colocar sentidos em evidencia, onde se mostra o histórico e a ideologia de uma sociedade.

Os contos de fadas podem ser entendidos como um produto de um período historicamente determinado, que passa por um processo de mistificação chegando até mesmo a funcionar como uma referência de costumes e hábitos de uma época. Discurso este que constituiu narrativas sobre o mundo, sua ideologia sendo uma forma de controle social. Os contos de fadas tem sido sempre o primeiro tipo de literatura com que as crianças entram em contato com a fantasia. Eles ouvem a narração dos pais, leem as histórias, ou simplesmente assistem na televisão.

Assim, observamos esses processos de constituição e significação nas personagens e o que eles dizem de sentidos históricos, o que uma princesa deve vestir, ou como se comportar, isso é determinação histórica que significa nessas personagens e na sociedade contemporânea, talvez não falamos de princesa, mas rotulamos determinados grupos sociais padronizando-os, e quando fazemos isso, nos inscrevemos ideologicamente, e caracterizamos e padronizamos os grupos sociais.

Estamos familiarizados com o desenvolvimento dos contos de fada, bem como os sentidos cristalizados em relação à *beleza/feiura*. A ideologia patriarcal que significa pelos/nos contos de fadas tem levado a muitas teorias feministas. A maioria deles eleva o fato de que, nestes andares, a mulher nunca é representada como um

sujeito ativo e seu caráter está quase sempre ligado a sua aparência física, idealizada ou denegrida. Já o caráter masculino, é caracterizado por coragem ou por outras virtudes relacionadas com o campo de ação, ele é valorizado pela sua inteligência e bravura.

Com base nas imagens apresentadas ao lado. Podemos observar que as duas personagens possuem os mesmos traços, pele branca, cabelo liso, seios firmes, que são destacados com a movimentação para esquerda da silhueta, que delineia o traçado da cintura na linha do corpo, os lábios são delicados e a distribuição do retilíneo nariz e dos olhos é inteiramente proporcional. Essas imagens simbolizam um padrão de beleza abstrata, idealizada, em que, esse “ideal de beleza, representava a natureza através de um conjunto de peças, a beleza espiritual que expressava a alma através dos olhos, buscando como ideal o corpo harmonioso e de formas equilibradas”. (ECO, 2004, p. 95). Assim, verificamos que o culto ao corpo e a beleza movimentam efeitos de sentidos e práticas discursivas de acordo com a sociedade dominante, que escraviza, classifica e combate a liberdade da mulher, impondo ao seu corpo os limites sociais para a sua vida.



Figura 3: Princesa Bela da Disney, fonte: www.zuo.com.br



Figura 4 Princesa Branca de Neve. fonte:

Compreende-se que essas duas versões filmicas fazem (re)significar o padrão de beleza, simetria, harmonia e vestimenta da representação de princesa. Esses efeitos nessas duas versões funcionam como uma repetição estruturante dos padrões clássicos de beleza criados pelos gregos. Ou seja, temos aí sujeitos interpelados pelo simbólico, pela ideologia, por meio de seu funcionamento e suas instituições, pois o sujeito é interpelado pela história, e não se passa por ela isento de suas marcas.

Os sentidos referentes ao corpo são atravessados por uma memória, "pelo discurso social que o significa e se desloca na sociedade e na história: corpos segregados, corpos legítimos, corpos tatuados, corpos excluídos". (ORLANDI, p32, 2012). Assim, a simbologia contida nos contos de fadas, juntamente com suas representações do ideal de *beleza/feiura* perpassam gerações, cristalizando/naturalizando os sentidos impostos por uma sociedade dominante. Apesar das diversas transformações e revoluções, esse padrão continua na atualidade produzindo sentidos, provocando deslocamentos ao retomar dizeres passados, dizeres esses dados como cristalizados.

Partindo do princípio de que há no filme Branca de Neve elementos de sentido de valores do culto à beleza feminina na figura da princesa, desse modo, constitui uma imagem simbólica, que transmite uma ideologia a afirmação dos valores tradicionais e contribui indiretamente para uniformidade da sociedade.

Rainha: Escravo do espelho mágico deixa o infinito espaço, e vem pras trevas eu te convoco, deixa me ver tu face!

Espelho Mágico: O que ordenais minha rainha?

Rainha: Fala mágico espelho meu! Quem é mais bela do que eu?

Espelho Mágico: Famosa é a vossa beleza majestade, porém há uma menina entre nós com tanto encanto e suavidade, que eu digo, ela é mais bela do que vós.

Rainha: Pior para ela, revela seu nome!

Espelho Mágico: Lábio como a rosa, cabelos como ébano, pele branca como a neve.

Rainha: Branca de Neve.

(NEVE, 1937)

A partir da fala dos personagens, percebemos que a rainha perde sua posição de mais bela de todas, pois, seu corpo não se encaixa mais nos padrões de

beleza e das formas harmônicas, essa posição agora é assumida por Branca de Neve. Isto é, o padrão de beleza ainda é o mesmo, determinado pela ideologia do mundo ocidental, em que é imposta culturalmente. A busca por ser a mais bela de todas, faz com que a Rainha, corte todas as ligações entre ela e Branca de Neve. Mesmo hoje, em que temos vários movimentos que lutam, contra essas ideologias cristalizadas na sociedade, a beleza, ou a procura da beleza, ainda ocupa um lugar essencial na vida de muitas mulheres, algumas se submetem a modificar-se completamente para assumir um padrão estético criado pela indústria da beleza, em que aquela que não se enquadra neste modelo social normativo é rotulada com esquisita, feia, ultrapassada e entre outros fatores pejorativos.

O Espelho Mágico ao descrever a mais bela de todas, vai muito mais além de uma padronização de beleza, vemos o funcionamento de competitividade, o de ser a mais bela entre todas, assim como ele afirma à rainha, "famosa é a vossa beleza majestade, porém há uma menina entre nós com tanto encanto e suavidade, que eu digo, ela é mais bela do que vós". Vemos que o espelho não nega a beleza da rainha, mas apresenta um "porém" que significa não a mais bela, pois esse posto foi ocupado pela beleza de Branca de Neve.

Podemos dizer que a fala do Espelho Mágico reproduz a fala social, e quem não estiver segundo esses padrões de beleza são descartados. Esse efeito ideológico produz na sociedade moderna um sentido, pois somos interpelados por um passado, passado esse que dita normas de condutas, *beleza/feiura* e dos mais diversos grupos sociais existentes. O ideal de beleza pode ser visto como um meio de controle normativo, pelo qual é realizado por meio da internalização de valores e normas, em que as mulheres adotam comportamentos para se enquadrarem nesse padrão.

Portanto, desde cedo à criança é colocada nesse mundo em que *beleza/feiura* é padronizada, onde já está determinando o que é feio e belo. Vemos que desde já ocorre o assujeitamento, por isso causa um estranhamento o que foge dessa padronização, até mesmo nas crianças: não é aceito de imediato, ou comum, uma princesa gorda, de tatuagens, *percing*, ou de etnia que não apresenta traços europeus. É interessante lembrar também o conto A gata borralheira, que para se passar por um dia de princesa, participar de uma festa da nobreza, teria que se

enquadrar dentro de um estilo estabelecido pelo social para representar tal categoria, o de princesa.

Rainha: leva ela (Branca de Neve) para o bosque, para que ela possa colher flores, quando estiverem bem longe. Ai meu fiel caçador tu a matará.

Caçador: Mas majestade!

Rainha: Cale-se, se falhares, tu morrerás.

(NEVE, 1937)

Ao longo das últimas décadas as mulheres conquistaram posições importantes na sociedade, educação superior, ruptura com crenças antigas em relação ao seu papel social e entraram para o mundo dos negócios. Contudo, aumentaram-se os discursos instaurados em relação à aparência física, tais como: alimentação, cirurgias plásticas, magreza, modelo idealizado de mulher, entre outros, regido por um processo cultuado pela indústria da beleza, em que muitas mulheres acabam modificando seu corpo em busca de um padrão considerado ideal.

O sentido atual de *beleza/feiura* é marcado por uma supervalorização do corpo como objeto: mulher sensual, magra, bela e sujeita a uma imagem de seu corpo, tentando a qualquer custo manter o ideal de beleza e juventude, para assumir o padrão imposto pela sociedade de consumo. Assim, no capitalismo, há uma valorização intensificada do corpo feminino como objeto de ideal de beleza. Por isso nessa lógica de *beleza/feiura* há uma ordem a ser cumprida: o corpo feminino passou a ter caráter de objeto de consumo, e como tal, indústrias especializadas passaram a produzir produtos corporais - cosméticos, remédios para emagrecimento, aparelhos de ginástica, moda e intervenções cirúrgicas. Tudo para manter o ideal de beleza, apto a ser devorado simbolicamente como objeto de gozo no laço social capitalista.

Portanto, a decisão tomada pela rainha em retirar a vida da princesa para voltar a ocupar o posto de mais bela entre todas, produz um efeito em nossa atualidade como a busca incontrolada pelo corpo "perfeito", pois as pessoas não medem esforços para conquistá-lo, mesmo que esse processo seja ariscado e doloroso, sem dizer o de querer ser a mais bela entre todas. É por essa representação que podemos entender a busca pelo ideal beleza. Já que nas malhas do capitalismo, tudo pode se transformar em valor capital, passível de ser

consumido, até o corpo se transformou em objeto de consumo, no caso "o mais belo objeto de consumo".

São muitos os clichês que dizem sobre a mulher e sua relação uma com outra. Esses dizeres são significados históricos que de algum modo significam todo esse processo que estamos evidenciando a partir da análise das personagens, pois sempre ouvimos já ditos como: a mulher se arruma para outra mulher. Ou seja, o que se coloca em funcionamento na reação da Madrasta é o de competição, e isso é marcado nos dias atuais, há resquícios desse mecanismo.

O padrão de beleza ideal impostos para as mulheres é algo inalcançável, porém isso não impede que meçam esforços para alcançá-lo, e, como o sentido de beleza está relacionado com a idade, o uso de métodos para a obtenção da juventude e beleza estão cada dia mais sofisticados, tanto em cirurgias quanto em cosméticos. Contudo, isso não garante total segurança com a saúde.

A imagem ao lado representa a princesa Fiona na sua forma humana. Podemos observar que sua representação segue proporções "perfeitas". Isto é, a clássica concepção de um conjunto de partes integrantes em um todo coerente, de acordo com a proporção, harmonia, simetria e noções semelhantes, "as principais formas de beleza são de ordem, simetria e definição, que as ciências matemáticas demonstram em um grupo" (Eco, p 67, 2004).



Figura 5 Princesa Fiona DreaWork, fonte: www.gpdesenhos.com.br

Os sentidos aqui apresentados trazem uma memória, em específico, o simbólico perfeccionismo, em que a imagem tomada enquanto materialidade discursiva não pode ser vista como transparente detentora de todos os sentidos em si mesma, e sim, tomada como opacidade, em

sua incompletude, em seu jogo polissêmico. Assim, é necessário considerar o funcionamento discursivo que articula a imagem, sujeito/história em seu processo contínuo de significação.

Em todas as imagens apresentadas acima, mesmo em diferentes épocas, a concepção de princesa está relacionada ao padrão de beleza clássico, ou seja, uma noção que é transmitida de geração em geração, na memória discursiva, no já-dito. Assim, a memória discursiva é também definida como “o saber discursivo que torna possível todo dizer” (ORLANDI, 2009, p. 31). No caso das narrativas filmicas e do ritual de ideal de beleza, as formulações se sustentam pelo saber discursivo já existente. Dessa maneira, não há dizeres que não se constituem pela memória discursiva. Todo dizer e todo gesto de leitura que produz sentidos, ativa a memória discursiva, tanto daquele que enuncia quanto daquele que interpreta.

Ao promover um ideal de beleza feminina que é impossível de se alcançar, produz-se um efeito de insatisfação com o próprio corpo, o que leva a uma busca pelo controle do peso, cabelos lisos, cirurgias plásticas, cinta modeladora, nariz pequeno, entre outros traços de harmonia. Pois, como foi apresentado aqui, a maioria dos contos de fadas retratam o sentido de beleza com a cor da pele. A princesa tem a pele clara, o que representa “bondade” e “beleza”, já a antagonista está associada com pele escura, que representa a maldade e a feiura. Tais representações são atravessadas pelo tempo histórico de sua produção, desse modo, os sentidos de *beleza/feiura* são a manifestação da história no hoje.

Representações culturais de beleza nas sociedades ocidentais contemporâneas são em geral homogêneas, enfatizando o ideal feminino. Esses ideais criam efeitos de cristalização do sentido de beleza, conforme constam da pele clara, cor dos olhos e a textura do cabelo. Esses estereótipos de *beleza/feiura* ocorrem dentro de um sistema social, que distribui recompensas e sanções baseadas parcialmente na aparência. O valor da beleza depende em parte os altos custos de sua realização. Tais custos podem ser físicos, temporais, econômica ou psicológica. Custos físicos incluem a dor de antigos rituais de beleza, como amarrar os pés, passar ferro quente nos cabelos, bem como rituais mais modernos, o uso de sapatos bico fino, salto alto, jeans apertados, e dormir com cinta modeladora.

A beleza relacionada com a magreza resultou em distúrbios de anorexia nervosa e bulimia, o que tem múltiplos efeitos negativos sobre a saúde, pois dietas incluem em uma constante sensação de fome, que leva a alterações emocionais, como irritabilidade, em casos de baixa ingestão calórica, dificuldade de concentração, confusão e até mesmo reduzir a capacidade cognitiva. Já os efeitos colaterais de cirurgia plástica incluem hemorragias, cicatrizes e danos nos nervos.

Fiona é uma personagem que oscila entre dois sentidos: de dia ela humana, com traços harmônicos, considerados "perfeitos", portanto retratando os padrões ideais de beleza dos contos de fadas, e durante a noite ela se metamorfoseia em ogro (gorda, nariz chato e pele escura), rompendo com todos os padrões de beleza. Fiona acredita por ser uma princesa, sua aparência como ogro não se encaixa para sua posição, e não é assim que uma princesa deve ser.

Na fala da princesa Fiona "não é assim que uma princesa deve ser", podemos entender que por um momento há um estranhamento em relação à aparência física, pois a ideia de princesa que Fiona possui diz que sua imagem não é o padrão para ser uma princesa. Ou seja, o efeito simbólico da imagem de princesa que conhecemos a partir dos efeitos produzidos pelas versões clássicas, significam uma padronização, e todas as outras formas que não atendam esse padrão não pode assumir a posição princesa.

A partir da fala de Fiona, percebemos que a busca do corpo perfeito causa na personagem infelicidade, pois ela acredita que se tivesse aparência perfeita, sua vida seria perfeitamente feliz, e culpa seu corpo por todos seus problemas. A insatisfação com o corpo é muito comum entre as adolescentes, preocupação obsessiva sobre forma e peso corporais tornaram-se tão comum entre as mulheres, fazer dieta tornou-se uma "exigência cultural" para as mulheres, porque o corpo feminino ideal tornou-se progressivamente mais fino ao mesmo tempo que conseguir se enquadrar nas medidas certas se tornou mais pesado.

Na cena que Shrek puxa o rabo do dragão, que por sua vez, lança Shrek para bem alto que cai na torre onde Fiona está presa. Fiona percebendo que havia ali uma pessoa com as vestes de armadura, deduz que poderia ser um príncipe. Assim,

ela deita na cama fingindo está adormecida e aperta os lábios na espera do beijo do amor verdadeiro. (SHREK, 2001).

Ao buscarmos compreender o funcionamento de sentidos nos filmes de contos de fadas, retrata um ideal de beleza, encenada pelas princesas e príncipes, percebemos os efeitos que jogam com o mesmo e o diferente, em que, na atualidade, o ritual em cena atual procura reencenar a cena dos contos clássicos, referindo casal perfeito, amor a primeira vista e o beijo que rompe com a maldição, conforme nos filmes Branca de Neve, A Bela Adormecida, A Bela e a Fera entre outros, pois "no decorrer da história buscou-se um modelo de estabilidade para a compreensão do belo e do feio, principalmente no mundo ocidental (ECO, 2004, p, 34).

Os sentidos não são estáticos, os efeitos que se imprimem no ritual amor a primeira vista da atualidade não se repetem de modo fiel, pois Fiona é acordada com sacudidas, e Shrek não é um príncipe. Desse modo, compreendemos que o culto ao perfeccionismo tradicional, funciona na tensão entre a cena nova e o contexto da memória, fundando sentidos outros, um já-dado, instituindo rupturas e deslocamentos de efeitos de sentidos no gesto de interpretação, justamente porque não há ritual sem falha.

E um primeiro momento Fiona assume características e atitudes de princesa dos contos clássicos, quando a vemos alheia ao sofrimento a espera do príncipe encantado. Neste sentido, Fiona é afetada pela ideologia e pelo inconsciente, a forma-sujeito ocidental, mesmo que não consinta no nível do consciente, é tomada pelos sentidos de princesa. Porém, após ser resgatada por Shrek, suas atitudes mudam durante o percurso para o reino de Duloc, se mostrando uma mulher ativa (Fiona salva Shrek e o Burros do ataque de Robin Hood) e inteligente, o que rompe com os sentidos que a mulher é incapaz de sobreviver e se defender por conta própria.



Figura 6 Princesa Fiona, DreanWork, fonte: www.gpdesenhos.com.br

A par dos aspectos aqui levantados, postulamos que Fiona se configura na contemporaneidade, se constitui por meio dos efeitos de sentidos que oscilam entre a imagem de princesa e ogro, rompendo com os sentidos de mulher indefesa e frágil. Em relação a isso, acreditamos que Fiona traz à tona certos traços que a constitui com mulher contemporânea, que não está mais a espera do salvamento, mais sim que luta para defender seus ideais. Dessa maneira, o sujeito feminino passa a funcionar num processo que busca a conciliação entre a tensão advindas da repetição e do deslocamento, há em Fiona uma oscilação entre o modelo de princesa dos contos tradicionais e as características da mulher contemporânea.

E acrescentaremos que levar até as últimas consequências a interpelação ideológica como ritual supõe o reconhecimento de que não há ritual sem falha, desmaio ou rachadura: "uma palavra por outra" é uma definição (um pouco restritiva) da metáfora, mas é também o ponto em que um ritual chega a se quebrar no lapso ou no ato falho (PÉCHEUX, 1990).

Fiona vai justamente romper com os sentidos de *beleza/feiura*, quando ela está diante do altar para se casar com o Lord Farquaad, pois ela percebendo que Shrek a amava resolve revelar seu segredo, com o por do sol se transformando em ogro. Diante desse posicionamento, percebemos que suas ações de/para beleza não são mais importantes, o que move suas ações não é mais a aparência (Fiona se entristece ao ver que o príncipe que acaba de resgatar é um ogro) é sim os sentimentos, rompendo com a questão da estabilidade dos sentidos.

Shrek se aproxima de Fiona (em sua forma de ogro) e a beija. Fiona começa a flutuar e bilha com uma luz dourada, sobre a fala da maldição "de dia de um jeito a noite de outro, até achar o beijo do amor verdadeiro e revelar sua verdadeira forma". De repente a luz dourada se expande e Fiona pousa no chão revelando sua verdadeira forma (ogro). Essa cena é mesa ocorrida no Filme A Bela e a Fera, quando Bela beija Fera e ele começa a flutuar sobre o brilho dourado, pousando no chão e revelando sua aparência (príncipe).

Na cena descrita acima, é o momento em que se temos o jogo dicotômico do mesmo e do diferente, "é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e ao se dizer que sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se)significam". (ORLANDI, 2000, p, 36). Com o rompimento da maldição a verdadeira forma de Fiona é revelada. Sua aparência ainda é de ogro, e todos não parecem entender por que ela não voltou para sua forma humana. Podemos compreender, que a Cena do filme Shrek I rompe com o ritual do ideal de beleza, Fiona não rompe com os sentidos de que para ser uma princesa, tenha que assumir um padrão estético

Podemos concluir que no filme Shrek (2001) há inversões de sentidos estereotipados pelos contos clássicos. Shrek permanece com sua aparência de ogro, contudo sua constituição é de um príncipe, que deixa de lado seus desejos individuais e luta pelo bem coletivo e para conquistar sua amada. Fiona não volta para sua forma humana, e permanece ogra, rompendo com os sentidos de que para se princesa há que assumir um padrão. Este padrão é deixado de lado, assim como o reino "perfeito" de Duloc, pois a festa e o desfecho do filme é no pântano, com seres mágicos e pessoas "normais", o que simboliza uma nova cena, um novo sentido para o que se entende por *beleza/feiura*.

4.2 A desconstrução de beleza/bondade e feiura/maldade

Sendo Shrek um filme baseado em um conto contemporâneo, nele vão ser apresentados elementos ideológicos de uma identidade cultural em confronto com atualidade, esse confronto pode ser entendido como, a possibilidade de ruptura dos sentidos cristalizados em relação ao amor à primeira vista, o príncipe dotado de beleza e virtudes, personagens que não mudam de caráter durante o filme, o sentido

de *beleza/bondade*, *feiura/maldade* e o sentido de *beleza/ideal*, que são cultuados pelos contos de fadas clássicos.

É importante salientar que a imagem da “feiura” referida como “mal” em diversos contos, Enquanto a beleza é frequentemente recompensado, a falta dela é motivo para punição. Temos como exemplo o conto de Cinderela, que apesar de limpar e cozinhar para suas primas ela tem como recompensa um dia de “princesa” dia esse que a permite conhecer o príncipe encantado, já sua primas são em todos momentos punidas, tanto pela falta de interesse do príncipe com elas, quanto suas personalidades, são rotuladas como más e esquisitas por não possuírem traços físicos harmônicos. Assim, esse exemplo permite compreender o efeito de sentidos em relação à aparência física e a personalidade dos personagens.

Ogros são criaturas semelhantes aos seres humanos, frequentemente encontrados em contos de fadas. Eles são geralmente retratados como seres sem inteligência e desajeitados, grotescos e malvados, sendo assim, têm sido muitas vezes constituídos como altos, com pele colorida e devoradores de seres humanos. Já o príncipe é belo, bondoso e é quem salva a princesa, os dois se casam e vivem felizes para sempre. Contudo, o que vai se passar em Shrek (2001) é justamente a possibilidade da “quebra” desses conceitos cristalizados nos filmes de fadas considerados clássicos.

O personagem Shrek constitui-se como mal humorado e solitário. No pântano Shrek está em sua casa descansando de mais um dia, de repente ele percebe a presença de pessoas em seu pântano. Essas pessoas estão munidas de tochas, lanças e outros objetos que simbolizam uma invasão. Contudo, antes deles invadirem ele tentam bolar um plano, pois acreditam que o ogro poderia matá-los.

Cidadãos: muito bem atrás dele.

Cidadãos: não! Sabe o que essa coisa pode fazer com você?

Cidadãos: É! Ele mói seus ossos para por no pão.

Shrek:rsrsrs, está bom, na verdade isso faria um gigante, os ogros são muito piores, eles costumam a roupa com a sua pele, comem o seu fígado, estremem bem os seus olhos, é mais gostoso na tora! (Shrek, 2001).

Shrek mostra-se às margens da sociedade, pois ele vive sozinho num pântano e não permite que ninguém se aproxime dali. Essa “escolha” pela solidão

não é uma escolha livre da personagem, essa vida "a margem" foi imposta a ele pelas pessoas do seu cotidiano, devido aos estereótipos referente aos sentidos de ogro. Shrek está assujeitado, aceitou sua exclusão ele constituiu a idéia de que não se enquadra nos padrões de beleza. Ele não questiona, se isola, havendo uma adesão total a valores, opiniões, estereótipos impostos de fora, sem qualquer questionamento.

Percebemos que Shrek está assumindo uma identidade histórica cristalizada pelo que se entende ser um ogro. Assim, percebemos que disseminação ideológica da trama nos remete ao funcionamento do Aparelho Ideológico de Estado que, segundo Althusser, é composto por sistemas que contribuem para interpelação dos sujeitos, persuadindo-os, submetendo-os, a agirem sozinhos em prol de uma ideologia, sem sequer compreender os mecanismos que os assujeitam, seus desejos e ações não remete aquilo que ele diz, pois mesmo ele ameaçando os invasores, em momento algum, ele se põem a atacar só simplesmente os afugentam de suas terras. Ao saírem correndo, eles acabam deixando cair um papel, nele estava escrito, "procura-se criaturas, recompensa", o que explica o porquê daquelas pessoas irem até ao pântano para tentar capturá-lo.

Shrek pode ser visto como uma forma de discurso subversivo em relação aos filmes de fadas clássicos, e acreditamos que o "verdadeiro amor" presente no filme é a peça chave na desconstrução de estereótipos em sentido de *beleza/feiura*, cristalizados nos filmes de conto de fadas, que por sua vez, moldam e ensinam valores morais que as pessoas devem ter para viver em sociedade. Contudo, temos em Shrek a possibilidade de oposição ao modelo de príncipe da Disney.

Farquaad: Meus parabéns, ogro. Ganhou a honra de embarcar em uma grande e nobre busca.

Shrek: "Mas eu já estou em uma busca, pra recuperar o meu pântano."

Farquaad: "Seu pântano?"

Shrek: "É, meu pântano. Onde você jogou aquelas criaturas de contos de fadas."

Farquaad: "Entendi. Certo, ogro. Façamos um trato, vá nesta busca por mim e eu lhe devolvo o seu pântano."

Shrek: "Exatamente como estava?"

Farquaad: Até a última pedra coberta de musgo.

Shrek: "E os invasores?"

Farquaad: "Bem longe dali."
(SHREK, 2001).

Temos neste fragmento do filme a representação hegemônica do príncipe como herói sendo possível de ruptura, Farquaad, não se coloca a disposição para buscar salvar a princesa, tão pouco se preocupa quem ela seja. O único sentimento que ele demonstra é sua ambição em se tornar rei, pois mesmo ele sendo o governante de seu reino, ele só poderia se torna rei se ele casar com uma princesa. Contudo, Shrek que no início apenas defendia seus interesses próprios vai se transformando ao longo do filme, suas ações como "ogro" rabugento e anti-social apresentada anteriormente vão sendo deixadas de lado, e ele vai se mostrando sensível, comunicativo e deixando transparecer seus sentimentos.

O personagem Shrek, vai possibilitar a ruptura das ideologias cristalizada pela sociedade, que faz julgamentos prévios sobre as pessoas com base em fatores tais como a aparência, linguagem, estética e posses. Portanto, quando o tempo é levado em conta (convívio), percebemos que criamos juízos errados em relação a Shrek. O filme por sua vez, vai no relatar precisamente essa concepção que adquirimos em julgamos Shrek logo nas primeiras cenas, quando o vemos, endurecido e decidido a defender sua solidão; com seu perfil grotesco. Logo, partimos para nosso conhecimento de mundo (imaginário), rapidamente rotulamos como "mal", devido sua aparência. Porém, se observamos atentamente, veremos que está não é a primeira opção do ogro, devido ao fato de ele ser "feio", estranho e não se enquadra nos parâmetros "normais", sendo automaticamente rotulado como mal.

Portanto, entendemos que nas primeiras cenas do filme, Shrek retrata o típico conceito de ogro, o que leva, a maioria dos expectadores que assistiam ao filme a uma inimizade com o personagem, não apenas por suas ações, mas referente sua aparência grotesca, devido ao fato dele ser ideologicamente constituído como criatura má. Isso devido aos expectadores serem interpelados através da memória, da história e da ideologia que nos constituímos como sujeitos, projetando em Shrek sentido que estão cristalizados em relação à imagem dos ogros. Dessa maneira, percebemos que as ideologias cristalizadas em relação aos filmes de fadas, que todas e quaisquer criaturas que fogem dos conceitos "normais" são caracterizados como maus, sendo assim podemos considerar esse julgamento prévio sobre ele.

Entendemos que essa noção de interpretarmos Shrek como mal é através do nosso inconsciente e resultando na maneira que somos afetados pela ideologia:

Na realidade, embora se realizem em nós, os sentidos apenas se representam como originando-se em nós: eles são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isto que significam e não pela nossa vontade. (ORLANDI, 2000, p. 35).

Mesmo que não queiramos somos automaticamente movidos a rotular *Shrek* por seu perfil, é claro cada indivíduo fará sua reflexão a ele referente suas interpelações, um optará por julgar o ogro pelo viés do religioso, outra pelo social, pela aparência, e assim, cada posição sujeito, interpelada ideologicamente em diferentes formulações discursivas, vão tirando suas primeiras conclusões referentes ao Shrek, porém o que vai mover o filme é justamente a quebra dos conceitos de origem do ogro, ou seja, não podemos ignorar que há uma memória de sentidos que significa criaturas más, o que faz parte de sua construção social, suas ações e sentimentos vão se transformando no contexto, levando ao mesmo de fera se transforma e mocinho do filme.

Durante o filme, Shrek apresenta oscilação de personalidade, pois no início do filme ele tenta manter a caracterização imposta pela sociedade sobre os sentidos referente à noção de ogros. Contudo, no decorrer do filme seus sentimentos são revelados, desse modo, ele oscila entre anti-social e o herói.

Shrek: Eu vivo num pântano, eu coloco avisos, sou um ogro terrível, o que eu preciso fazer para ter um pouco de privacidade? O que estão fazendo aqui no meu pântano? Tá legal fora daqui, todos vocês, vamos! Sai fora.

Cena: os personagens entram correndo para dentro da casa dele.

Burro: Ei, não olha pra mim. Eu não convidei eles.

(...) Shrek: "Ok. Legal. Atenção todas as coisas de contos de fadas. Nada de se acomodarem aqui. As boas vindas pra vocês já terminaram. Na verdade, vou atrás desse tal de Farquaad agora mesmo, pra tirar vocês das minhas terras e voltarem de onde vieram." (SHREK, 2001).

Nesta cena do filme, notamos que Shrek percebendo que seu pântano havia sido invadido por personagens de contos de fadas, ele constitui um discurso que o coloca como "mal", "eu coloco aviso, sou um ogro terrível", expulsando todos aqueles que ali se encontravam. Contudo, nesse ritual discursivo apresentado por Shrek temos um lapso falho em sua fala, ao querer defender sua solidão (individualidade), ele faz com que os seres de contos de fadas o vejam como um

herói, que deixa de lado seus ideais para o bem coletivo, pois no mesmo tempo que os expulsam de sua terra, ele diz que vai devolver o lugar de onde eles vieram.

Na formulação cinematográfica, o personagem Shrek é constituído de por dois processos. O polissêmico responsável pela possibilidade constante de existirem sentidos diferentes, múltiplos, e o processo parafrástico que é aquele que permite a produção do mesmo sentido sob várias formas.

Dessa maneira, Shrek rompe com os sentidos feiura/maldade, pois, as atitudes heroicas não são mais do príncipe, e sim do ogro (Shrek), o que cria a possibilidade da subversão das ideologias instauradas referente aos ogros, que são cultuados pelos contos de fadas tradicionais, pois pensando no sentido em relação do mesmo e do diferente que vai sustentar o processo de significação, inserido uma nova formação discursiva diferentes dos antigos filmes de fadas, que em todo momento remete o sentido e *beleza/bondade* e *feira/maldade*. Sendo através desse processo de oscilação que percebemos Shrek vai rompendo com os sentidos já pré-construídos, ao não agir de forma grotesca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação da beleza ideal na mídia constituiu as forças duais de inatingibilidade e infelicidade para as pessoas. A proliferação desses ideais de beleza tem produzido efeitos em um senso irreal de *beleza/feiura*. Esta batalha constante pela perfeição física inevitavelmente leva à depressão e baixa auto-estima. Portanto ao buscar uma compreensão dos sentidos de beleza/feiura, navegamos por diversas culturas e épocas até a atualidade, refletindo as diversas significações que essas palavras produzem.

A presente pesquisa em questão mostrou que os conceitos de beleza/feiura ainda sequelem causando efeitos nas sociedades atuais tendo a mídia como o principal mecanismo para a (re)produção do discurso acerca destes temas. Desse modo, é de suma importância destacar que na sociedade atual há uma valorização da imagem, em especial na mídia televisiva, em que o corpo é também um produto de consumo.

Podemos concluir que o sentido de *beleza/feiura* não é algo imutável, pois sua constituição está relacionada à época, país, pessoas, entre outros, ou seja, depende de contextos e situações de enunciação específicas, de modo que sua noção e seus efeitos se manifestem na linguagem de acordo com as condições de produção, que por sua vez inclui tanto o contexto imediato, as circunstâncias da enunciação, quanto o contexto sócio-histórico/ideológico que faz intervir a memória, o interdiscurso. Dessa maneira, não sendo absoluta, visto que, a beleza muda de face e de aspecto através dos tempos, não existindo um padrão universal que dita o que pode ser entendido por belo ou por feio. Contudo, os sujeitos entendem por *beleza/feiura*, conforme suas interpelações culturais e da visão de mundo presente em determinada época. Assim, a imagem de *beleza/feiura* não surge do nada, ela é constituída entre a relação do simbólico e o político.

ANEXOS

3.2 Branca de Neve e os Setes Anões

O filme Branca de Neve e os Setes Anões, foi produzido pela Walt Disney Picture em 1937, por David Hand, baseado no conto de fadas dos Irmãos Grimm. A história se inicia com a tradicional narrativa "era uma vez ...". Durante todos os dias a Rainha perguntava ao seu Espelho Mágico, quem era a mais bela de todo seu reino, enquanto o espelho dizia que ela era a mais bela de todas. A princesa Branca de Neve ficou livre da maldade da Rainha. Contudo, um dia ao perguntar quem era a mais bela de todas ao seu Espelho Mágico a Rainha teve uma surpresa, "lábios como a rosa, cabelos como ébano e pela branca como a neve, essa é a mais bela entre todas", a Rainha logo compreendeu que se tratava de Branca de Neve.

Na parte de fora do castelo, Branca de Neve limpando a escadaria do castelo, ela canta alegremente. Logo, aparece o príncipe e canta junto com ela, a menina se assusta com sua presença e se esconde dentro do palácio. O príncipe então declara seu amor para com Branca de Neve, que é correspondido por um beijo mandado pela jovem através de um pombo. Em outra parte do castelo temos a Rainha ordenando ao caçador que leve a princesa até o bosque e que a mate, como prova de sua morte ela pede para que o caçador traga o coração da jovem em uma caixa, caso ele falhe ela o ameaça de morte.

Bem distante do castelo no meio da floresta, Branca de Neve está cantando e colhendo flores, e com ela o caçador. O caçador se aproxima da jovem e quando vai atacá-la acaba se arrependendo e pede para que ela fuja para bem longe, e diz que sua madrasta (a rainha) era má e queria fazer mal a pobre jovem. Dessa maneira, Branca de Neve, sai correndo floresta adentro, tomada por medo ela começa a imaginar coisa até se desabar em choro. A jovem percebendo a presença de vários animaizinhos, fica contente novamente e pergunta para os animais se eles conhecem algum lugar que ela poderia ficar, eles responderam que sim e a levaram até uma pequena casinha. Chegando próximo da casa ela percebe que a casa é bem pequenina, e vendo todos aqueles pequenos objetos acredita que ali mora criancinhas, contando as cadeiras, ela acredita serem em sete, percebendo a sujeira na casa, Branca de Neve pensa que as crianças poderiam ser órfãos. Assim, ela pede a ajuda dos animais para limpar toda casa com a intenção que os donos a

deixassem morarem com eles. Após toda a limpeza, ela prepara o jantar, porém muito cansada acaba caindo no sono.

Na mina de diamantes temos os setes anões cantando e escavando em busca de diamantes. Logo, o relógio desperta, todos saem da mina, e voltam para casa. Os anões, ao chegarem em casa, percebem as luzes acesas, a casa limpa e o jantar pronto, com medo, entram devagar para tentar saber o que estava acontecendo. Percebendo que havia alguém no quarto eles sobem para atacar. Quando vão atacar, percebem que se tratava de uma moça, eles elogiam a beleza da jovem. Branca de Neve acorda e se apresenta como princesa e explica tudo que estava acontecendo, os anões ficam com medo, pois todos do reino temem a rainha, contudo deixam que ela permaneça com eles.

No castelo, a Rainha com a caixa na mão acreditando lá ter o coração da princesa, vai até o espelho mágico, para consultar quem é a mais bela do reino, o espelho mágico revela que Branca de Neve ainda está viva e o lugar que se encontra, e que o coração que ela possui dentro da caixa é de um bicho, tomada pelo ódio a rainha vai até o calabouço e procura uma poção mágica para se transformar em outra pessoa e envenenar Branca de Neve.

No outro dia, os anões se despedem de Branca de Neve e pedem para que ela tome cuidado com a rainha. Enquanto os anões vão para o trabalho a rainha disfarçada de velha, chega na casa onde se encontra a princesa e pede um copo de água, fingindo agradecimento entrega uma maçã envenenada para a jovem, que come e cai no chão imediatamente. Os animais percebendo que se tratava da rainha disfarçada correm para a floresta e avisam os anões sobre o que está acontecendo. Os anões chegam e veem a rainha saindo da casa, eles a perseguem pela floresta, até o momento em que a rainha cai de um precipício.

Comovidos pela beleza de Branca de Neve, os anões não tiveram coragem de enterrá-la, então fizeram um esquife de ouro e cristal e velaram seu corpo dia e noite no meio da floresta. O príncipe que procurava em todas as partes ouviu dizer que havia uma linda menina dormindo numa esquife, assim ele aparece cantando novamente a música feita para Branca de Neve, e lhe dá o beijo de amor verdadeiro, e quebrando o feitiço, e a leva para seu castelo, onde viveram felizes para sempre.

3. 3 A Bela e a Fera

Em um lugar distante, um jovem príncipe que vivia em reluzente castelo, embora sempre tivesse o que quisesse, o príncipe era mimado, grosseiro e egoísta. Mas em uma noite de inverno apareceu uma velha mendiga e ofereceu a ele uma simples rosa em troca de abrigo para o frio, indignado pela feiura dela o príncipe zombou da oferta e a mandou embora, porém ela aconselhou "não se deixe levar pela aparência", mesmo assim ele a expulsou, então ela se transformou em uma bela feiticeira e o transformou em uma Fera e jogando uma praga no castelo e em todos que lá viviam. Para quebrar o feitiço ele deveria ser retribuído de um ato de amor verdadeiro, até o seu vinte e um anos, ou seria fera para sempre.

Distante do castelo em uma pequena aldeia vive a jovem Bela com seu pai, um inventor que é considerado louco, todos da aldeia a acham estranha, pois a mesma vive lendo. Nesta vila tem um jovem chamado Gaston que busca de todas as formas cortejar a jovem, porém não consegue, pois suas atitudes são primitivas e seus pensamentos em relação às mulheres não condizem com o que ela quer para sua vida.

Em uma viagem, o pai de Bela sai em viagem e se perde do caminho e é atacado por lobos, seu cavalo se assusta e sai correndo, o pai de Bela corre até chegar no castelo da Fera, chegando lá ele é recebido por criaturas mágicas (cidadãos que havia sido enfeitiçado), porém a Fera percebe a presença de alguém e vai ver o que está acontecendo. Percebendo a presença do homem, a Fera o prende em seu castelo. Bela, em casa encontra o cavalo do pai gritando desesperado, a jovem se desespera e pergunta sobre seu pai. Montando no cavalo ela sai em busca de dele. Chegando ao castelo, Bela encontra seu pai aprisionado e teme pela vida dele. Logo, surge a Fera pergunta o que ela está fazendo ali! Bela pede para que solte seu pai e em troca ela seria prisioneira dele.

Fera percebendo que aquela jovem poderia ser capaz de libertá-lo da maldição liberta o pai de Bela, com a condição que ela permaneça no castelo por todo sempre, a jovem muito assustada e com medo da aparência da Fera aceita o acordo, ele então dá um quarto para jovem, e diz que ela está proibida de ir na área sul do castelo, porém apesar da advertência a jovem vai até lá para saber o que a

Fera tanto esconde. Fera escuta barulho e vai até lá para ver quem estava lá. Fera vê Bela em seu quarto e perde o controle e destrói tudo por ali perto deles, Bela assustada pega seu cavalo e foge do castelo, em meio à floresta ela é perseguida por lobos, Bela então cai do cavalo e quando está prestes a ser atacada, surge a Fera e luta com os lobos, e fazendo com que todos fujam, Fera muito machucada cai e desmaia, Bela comovida pela coragem de Fera, volta com ele para o castelo.

No castelo vemos Bela cuidando dos ferimentos de Fera, é a partir desse momento que os dois começam a se aproximar, pois o ato de coragem por parte da Fera, fez com que Bela perdesse o medo dele. Em uma noite Bela e Fera dançam felizes, ele pergunta se ela está feliz de estar ali com ele, ela diz que sim, mas sente muita saudade do pai, então Fera leva a garota até seu quarto e lhe mostra um espelho mágico no qual poderia mostrar tudo que ela pedisse. Assim, Bela pede ao espelho para que mostre seu pai, ela o vem no meio da floresta muito doente procurando por ela. A jovem começa a chorar, Fera percebendo a tristeza da jovem a liberta, e lhe entrega o espelho para que ela possa ver a o ver no castelo sempre que quisesse.

Bela encontra seu pai em meio à floresta e o leva para casa. De repente são surpreendidos por pela população que querem internar seu pai, por acreditarem que ele estava louco, por que ele havia falado sobre uma fera, assim todos pensavam que ele estivesse louco. Bela para proteger seu pai pega o espelho mágico e mostra à fera no castelo, Gaston aproveita o momento e faz um motim para que todos vão com ele até o castelo para matar a fera.

No castelo Fera é atacada por Gaston, toda a população luta contra os objetos mágicos, Fera é gravemente machucada por Gaston, pois ele se recusava a lutar por sentir falta de Bela. A jovem chega ao castelo, Fera percebendo sua presença luta e se salva, mas quase sem vida ele cai no chão, Bela muito triste chora que e suas lágrimas ao entrar em contato com a Fera, ele é tomado por uma luz branca e se transforma novamente em um belo príncipe. Todos do castelo voltam para sua forma humana, então Bela e Fera fazem uma festa para comemorar todos juntos, assim, viveram felizes para sempre.

3. 4 SHREK I

O filme *Shrek I* foi produzido em 2001, lançado pela Dream Works Pictures, dirigido por *Andrew Adamson* e *Vicky Jenson*, sendo uma comédia de animação, foi baseado no livro "Shrek" (1990), escrito por *William Steig*. O filme Shrek inicia sua história com o tradicional "era uma vez", em que temos o personagem Shrek, narrando uma história de uma princesa que havia sido trancada em uma torre e que só poderia ser salva por seu amor verdadeiro. De repente aparece uma mão verde e arranca a página do livro, assim, aparecendo Shrek um ogro verde, se irrita com a repetição dos contos de fadas sobre o amor verdadeiro, e rasga a página do livro, logo depois aparece cuspidando, peidando em um lago sujo.

Em meio à floresta o Burro (Doskey), e outros personagens de contos de fadas estavam sendo vendido aos guardas de Duloc, pois o Lord Farquaad havia banido todos os seres de contos de fadas de seu reino, buscando perfeição em seu reino, e todos que não se enquadravam dentro do padrão de beleza dele seriam expulsos, contudo com sorte o Burro, consegue escapar e corre floresta adentro, onde acaba encontrando Shrek, e o utilizando com meio de proteção. Shrek afugenta todos os guardas e ao mesmo tempo fica intrigado com as ações do Burro.

Shrek é perseguido pelo Burro, então Shrek aceita que o Burro vá para sua casa, e manda-o ficar do lado de fora, durante a noite, o pântano de Shrek, é invadido por seres de contos de fadas, que fogem com medo de serem presos pelo Lord Farquaad. Shrek fica irritado com a presença deles e resolve ir até Duloc para pedir que Farquaad devolva o lugar dos seres de contos de fadas, para que ele possa permanecer sozinho novamente.

Em Duloc, Farquaad, torturava o Homem Biscoito, para saber a localização do restante dos seres de contos de fadas e mandar prendê-los, de repente os guardas entram trazendo consigo o Espelho Mágico. Farquaad pergunta ao espelho se havia um reino mais perfeito que o dele, contudo, o Espelho, diz que ele não é rei, porém poderia se tornar rei casando se com uma princesa. Assim, o Espelho apresenta três princesas, e Farquaad escolhe a princesa Fiona, mas ante que o Espelho, conte sobre a maldição de Fiona (todas as noites ela se transforma em

ogro "de dia dê um jeito. de noite de outro, até achar o beijo do amor verdadeiro e revelar sua verdadeira forma"), ele é silenciado por Farquaad.

Shrek, chegando em Duloc, aparece no meio do tornei, Farquaad, se assusta com a aparência de Shrek, e diz quem matar o ogro seria o vencedor, mas com a ajuda do Burro, Shrek, vence rapidamente todos os guardas, Farquaad, então percebendo a força de Shrek, faz um acordo com ele, que o ogro saia em busca de Fiona e em troca ele devolveria o seu pântano novamente. Shrek, aceita o acordo e sai acompanhado do Burro em busca da princesa.

Chegando ao castelo em que a princesa Fiona está presa, os dois se separam como forma de encontrar mais rápido a princesa. O Burro encontra o dragão que por sua vez acaba se apaixonando pelo Burro, e arremessando Shrek, para longe, que por sua sorte acaba caindo na torre de Fiona, quando ela percebe a presença dele ela se deita e espera que ele lhe dê o beijo de amor verdadeiro, todavia, isso não acontece, pois Shrek sacode Fiona, de maneira com que ela acorde. Shrek pega Fiona pelos braços e fogem com o Burro. A princesa agradece a Shrek e pede para ver o rosto de seu herói, porém ele evita mostrar o rosto, mas ela insiste, dizendo que ele é herói e seu verdadeiro amor, ao qual ela deveria dar o beijo de amor verdadeiro. Shrek mostra seu rosto, Fiona percebendo que Shrek, não se trava de um príncipe e sim de um ogro, ela fica irrita e diz que está tudo errado que não deveria ser assim, e se recusa a sair dali. Shrek, pega Fiona, no colo e a carrega em direção a Duloc. Durante o percurso Fiona percebe que está anoitecendo e pede para que eles acampem, ela acha uma caverna e arranca uma tábua fazendo de porta.

Pela manhã durante o percurso para Duloc, aparece Robin Hood com seu grupo de homem para salvar a princesa, pois ele acreditava que ela estava sendo prisioneira do ogro. Fiona se irrita com as atitudes de Robin e derrota ele e seu grupo. A partir desse momento Shrek passa a admirar Fiona, ele passa então a ser gentil com ela. Shrek e Fiona passam a se conhecer melhor, com isso, notam que possuem muitas coisas em comum. Com o fim do dia, Fiona pede para que eles parem para descansar, e acaba se esconde em um moinho de vento abandonado, e sofre a transformação, o Burro, ao procurar por Fiona, se assusta com sua aparência, Fiona, explica que ela foi amaldiçoada quando criança e se transforma

em ogro todas as noites, e que apenas um beijo de seu verdadeiro revelaria sua verdadeira forma. Shrek, que havia ido buscar uma flor para ela ouve um pouco da conversa.

Shrek ouve Fiona falando "quem se apaixonaria por um monstro tão horrível" ele pensa que os dois estavam se referindo a ele quando Fiona disse monstro, com isso, ele acaba indo sozinho até Duloc e traz o príncipe para que leve Fiona. No amanhecer Fiona, resolve contar tudo a Shrek, sobre a maldição, porém o mau entendido já estava feito, e era tarde, ela acaba aceitando o pedido de Farquaad em casamento.

Em seu pântano Shrek, discute com o Burro, e após descobri que eles não estavam falando sobre ele, então o Burro, chama pelo dragão e os três saem voando para o reino de Duloc, no qual estava sendo realizado o casamento de Fiona, e Farquaad. Chegando lá, Shrek interrompe o casamento. Fiona diante de tudo aqui resolve mostrar seu segredo, Fiona vira uma ogra e Farquaad, fica horrorizado com a transformação, e como o casamento já estava feito ele agora já era rei, ordena que seus cavaleiros matem Shrek e Fiona. De repente entra o dragão e engole Farquaad, fazendo com que os cavaleiros fujam de medo. O filme termina com todos juntos no pântano cantando e dançando, Shrek e Fiona saem de lua de mel em uma carruagem feita de cebola, a imagem congela neles e temos a narração com voz de Shrek "e foram feios para sempre".

Segundo Orlandi, "os sentidos não estão nas palavras elas mesmas. Estão aquém e além delas" (2000, p, 42). As palavras significam de modo diferente de acordo com as posições daqueles que as utilizam, ou seja, elas variam de sentido de acordo com as formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. Dessa maneira, é significativo lembrar-se da força que a imagem tem na constituição do dizer. "O imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem" (idem). Assim, a imagem que temos de *beleza/feiura* não surge do nada. Ela se constitui entre o simbólico e o político, em processos que conectam discursos e instituições.

Nesses modos de produção, compreendemos como se constitui o ideal de *beleza/feiura* nas diferentes formulações cinematográficas, cada qual a seu modo,

reguladas por um já dito. Isto é, o que conhecemos por *beleza/feiura* é um já-dito, uma memória representada, que produz efeitos independentes do dizível que se constitui na narrativa, fato este, que discutiremos mais enfaticamente no próximo capítulo.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. 3ª edição. Lisboa, Portugal. Editorial Presença – Martins Fontes, 1980.

A Bela e a Fera (Beauty and the Beast). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991.84 min, cor.

Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937.83 min, cor.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A Língua inatingível** / Françoise Gadet; Michel Pêcheux : Tradução: Bethania Mariani e Maria Elizabeth Chaves de Mello -- Campinas, Editora RG, 2ª edição, 2010.

ORLANDI, Eni P.; GUIMARÃES, Eduardo; TARALLO, Fernando. **Vozes e contrastes**: discurso na cidade e no campo. São Paulo: Cortez, 1989.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 1. Ed. - Campinas, SP: Pontes, 2000.

_____. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 2. Ed. - Campinas, SP: Pontes, 1998.

_____. **Introdução às ciências da linguagem**. Discurso e textualidade. Campinas, SP: Pontes, 2006.

_____. **Paráfrase e Polissemia**. A fluidez nos Limites do Simbólico. Rua - Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP - NUDECRI. Campinas, nº. 4, mar. 1998.

_____. **Discurso e Texto**: formação e circulação dos sentidos. 1. Ed. - Campinas, SP: Pontes, 2001.

_____. **Exterioridade e Ideologia**. Cad. Est. Ling., Campinas, (30):27-33, Jan./Jun. 1996. Eni Puccinelli Orlandi (UNICAMP).

_____. **Segmentar ou recortar?** In: GUIMARÃES, Eduardo (org). *Linguística: Questões e Controvérsias*. Serie Estudo, número 10, Uberaba, Fiube, 1984.

_____. **Discurso em Análise: Sujeito, Sentido e Ideologia** / Eni Puccinelli Orlandi. Campinas SP : Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**, Tradução. Eni, P. Orlandi et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988. (Coleção Repertórios).

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 30. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2008

SHREK. Produção de Jeffrey Katzenberg, Aron Warner e John H. Williams. Direção de Andrew Adamson e Vicky Jenson. Roteiro de Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman e Roger Schulman. Es Roteiro de Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman e Roger Schulman. Estados Unidos, Dreamworks (100 min), 2001.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Ane. **Ensaio sobre as análises filmicas**. Trad. Maria Appenzeller. Campinas, SP, Papirus, 1994.