



UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA
CAMPUS PAULO FREIRE
CENTRO DE FORMAÇÃO EM CIÊNCIAS DA SAÚDE
BACHARELADO EM PSICOLOGIA

GIOVANA BORGES SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DO ARQUÉTIPO DO HERÓI EM SHREK (2001): UMA
ANÁLISE JUNGUIANA**

TEIXEIRA DE FREITAS

2026

GIOVANA BORGES SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DO ARQUÉTIPO DO HERÓI EM SHREK (2001): UMA
ANÁLISE JUNGUIANA**

Artigo científico submetido ao Centro de Formação em Ciências da Saúde da Universidade Federal do Sul da Bahia, com vistas à obtenção do título de Bacharel em Psicologia, área de concentração em Processos Psicossociais e da Saúde.

Orientador(a): Prof^o Dr. Luiz Henrique Lemos Silveira

TEIXEIRA DE FREITAS

2026

GIOVANA BORGES SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DO ARQUÉTIPO DO HERÓI EM SHREK (2001): UMA
ANÁLISE JUNGUIANA**

Artigo científico submetido ao Centro de
Formação em Ciências da Saúde da Universidade
Federal do Sul da Bahia, com vistas à obtenção do
título de Bacharel em Psicologia, área de concentração
em Processos Psicossociais e da Saúde.

Orientador(a): Prof^o Dr. Luiz Henrique Lemos Silveira

Este trabalho foi submetido a avaliação e julgado aprovado em: 29/04/2026

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **LUIZ HENRIQUE LEMOS SILVEIRA**
Data: 03/05/2026 20:27:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^o Dr. Luiz Henrique Lemos Silveira - Orientador
UFSB

Documento assinado digitalmente
 **LEANDRO GAFFO**
Data: 03/05/2026 20:10:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^o Dr. Leandro Gaffo
UFSB

Documento assinado digitalmente
 **GABRIELA ANDRADE DA SILVA**
Data: 07/05/2026 20:25:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a Dra. Gabriela Andrade da Silva
UFSB; UFBA

TEIXEIRA DE FREITAS

2026

ATA DE APRESENTAÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 29 dias do mês de abril de 2026, às 16 horas, reuniu-se a **Banca Examinadora** para avaliar a apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Psicologia da estudante Giovana Borges Santos, cujo título é “A representação do arquétipo do herói em Shrek (2001): uma análise junguiana”.

A Banca Examinadora é constituída pelos(as) Professores(as): Dr. Luiz Henrique Lemos Silveira, Dra. Gabriela Andrade da Silva e Dr. Leandro Gaffo, que decidiram atribuir a **nota 10,0 (Dez)**.

Considerações sobre o trabalho:

Aprovado sem considerações.

Teixeira de Freitas, 29 de abril de 2026.

Primeiro(a) Examinador(a): _____

Documento assinado digitalmente

 **LEANDRO GAFFO**

Data: 03/05/2026 20:07:25-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente

 **GABRIELA ANDRADE DA SILVA**

Data: 07/05/2026 19:54:08-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Segundo(a) Examinador(a): _____

Documento assinado digitalmente

 **LUIZ HENRIQUE LEMOS SILVEIRA**

Data: 03/05/2026 20:38:24-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Terceiro(a) Examinador(a): _____

A REPRESENTAÇÃO DO ARQUÉTIPO DO HERÓI EM SHREK (2001): UMA ANÁLISE JUNGUIANA

Giovana Borges SANTOS¹

Luiz Henrique Lemos SILVEIRA²

RESUMO

A produção científica brasileira em Psicologia não é estranha à análises de filmes e outras produções similares. Este artigo, apresentado como trabalho de conclusão de curso para a graduação em Psicologia, se propõe a analisar o longa-metragem Shrek (2001) sob a ótica do arquétipo do herói, com base na Psicologia Analítica. O arquétipo do herói é historicamente querido pelas populações humanas. Sua jornada é representada nos mitos, nas sagas, nos contos de fadas, nas religiões, nas artes plásticas, na história, na política, na ciência, na literatura e no cinema. A partir da análise pôde ser observado que a história de Shrek contempla as características do arquétipo do herói. Além disso, dada a associação entre a jornada do herói e o processo de individuação, Shrek se apresenta como uma ilustração moderna da experiência de aproximar-se do Si-mesmo. O cinema se consolida, assim, como uma representação arquetípica, dado que colabora com a comunicação inconsciente-consciente.

Palavras-chave: Psicologia Analítica. Arquétipo do herói. Jornada do herói.

ABSTRACT

Brazilian scientific production in Psychology is no stranger to the analysis of films and other similar productions. This article, presented as a course completion paper for the undergraduate degree in Psychology, proposes to analyze the feature film Shrek (2001) from the perspective of the hero archetype, based on Analytical Psychology. The hero archetype is historically cherished by human populations. Its journey is represented in myths, sagas, fairy tales, religions, visual arts, history, politics, science, literature and cinema. It was observed in this analysis that the story of Shrek encompasses the characteristics of the hero archetype. Furthermore, given the association between the hero's journey and the individuation process, Shrek presents itself as a modern illustration of the experience of getting closer to the Self. Cinema thus establishes itself as an archetypal representation, given that it collaborates with unconscious-conscious communication.

Keywords: Analytical Psychology. Hero archetype. Hero's journey.

INTRODUÇÃO

A produção científica brasileira em Psicologia não é estranha à análises de filmes e outras produções similares. O exame dessas mídias a partir de uma abordagem psicológica permite lançar uma nova luz sobre elas, além de oportunizar o aprofundamento na teoria

¹ Bacharela em Saúde e graduanda em Psicologia pela Universidade Federal do Sul da Bahia — UFSB. Email: giovana.santos.gfe.ufsb.edu.br.

² Doutor em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais — PUC/MG. Email: luiz.silveira@ufsb.edu.br.

utilizada. Este artigo, apresentado como trabalho de conclusão de curso para a graduação em Psicologia, elege o longa-metragem *Shrek* (2001) para análise com base na Psicologia Analítica. Com foco específico no arquétipo do herói, o principal objetivo é analisar a história do protagonista, Shrek, a partir desse arquétipo.

O filme *Shrek* (2001), assim como os demais produtos midiáticos, integra o conjunto simbólico cultural atual. Com isso posto, a presente pesquisa se justifica ao colaborar com a investigação de como os símbolos são expressos na contemporaneidade. Além disso, dada a notoriedade do filme, sua análise a partir da teoria junguiana colabora com a aproximação desta com a cultura popular, favorecendo a democratização da ciência.

Em dimensão nacional, destaca-se o aspecto de aproximação da teoria com a prática, já que este trabalho promove a atualização da Psicologia Analítica acadêmica para com a simbologia atual. Com isso, a pesquisa contribui com a renovação do foco nos processos de subjetivação do Brasil contemporâneo, assim como colabora com a compreensão deles. Ademais, este estudo se insere no movimento de incentivo à produção científica amplamente acessível, cultural e temporalmente situada.

Já em nível regional, este trabalho coopera com a divulgação da Psicologia Analítica na academia, com a valorização de metodologias simbólicas e, consequentemente, com a formação de estudantes de Psicologia. A pesquisa também se faz relevante para o ensino da Psicologia Analítica, aproximando o abstrato e o concreto no dia a dia das discentes — via correlação de um filme popular com a teoria analítica, exemplificando suas aplicações e simplificando seu entendimento.

Já no que diz respeito à relevância pessoal, a seleção do filme *Shrek* (2001) considera a profunda importância afetiva que a obra tem para a primeira autora. Do mesmo modo, a escolha do embasamento teórico perpassa pelo interesse dela no aprofundamento na Psicologia Analítica. Dessa forma, a análise de *Shrek* (2001) foi concebida também como uma estratégia para a união de aspectos afetivos e perspectiva científica.

Trata-se de uma análise teórica, documental, qualitativa, descritiva e de natureza básica. De acordo com Prodanov e Freitas (2013), a pesquisa básica é caracterizada pelo foco na geração de novos conhecimentos, e não visa aplicação prática. O processo de coleta e análise de dados deu-se a partir da observação minuciosa e regular da obra cinematográfica sob a ótica da teoria. A base teórica específica escolhida para a análise é a obra *O Herói*, do analista junguiano Lutz Müller, na qual é disponibilizada extensa descrição do arquétipo do herói.

A primeira parte deste trabalho consiste na breve conceitualização dos termos mais relevantes para a plena compreensão da análise feita. Ela está organizada em forma de funil, dado que a explicação de conceitos-chave como símbolo e arquétipo requerem ampla contextualização. A parte seguinte descreve o enredo do objeto de pesquisa, o filme *Shrek* (2001). Por fim, a terceira parte é composta pela análise teórica em si, e nela são expostas as correlações entre o arquétipo do herói e o longa-metragem supracitado.

PARTE 1: CONCEITOS FUNDAMENTAIS

O inconsciente³, conceito essencial para a Psicologia popularizado principalmente pela Psicanálise de Freud⁴, “é usado como adjetivo para qualificar os conteúdos não presentes na consciência, e como substantivo para especificar um lugar da psique” (Pieri, 2002, p. 240). Em Jung (2000a), ele é entendido em duas camadas: uma pessoal e uma coletiva. O inconsciente pessoal é de natureza mais superficial, seu conteúdo é majoritariamente composto de complexos afetivos, além de repressões e de tudo o que não está consciente em determinado momento; sendo dependente tanto das experiências conscientes quanto inconscientes do sujeito. Essa dimensão da psique nasce do inconsciente coletivo, e mesmo as experiências que não alcançaram a consciência têm repercussão nele.

Os complexos afetivos (ou complexos de tonalidade afetiva) são a totalidade das representações da experiência vivida pelo sujeito, ou seja, o conjunto da afetividade, pensamentos e lembranças sobre um determinado objeto ou situação (Pieri, 2002). Cada complexo pode ser caracterizado como o agrupamento de unidades funcionais. Essas, por sua vez, constituem-se de três componentes intimamente ligados: a “[...] *percepção sensorial*, os *componentes intelectuais* (representação, imagens de memória, juízos, etc.), [e a] *tonalidade afetiva*” (Jung, 2015, p. 41). Dessa forma, em uma conjuntura que envolve diversas pessoas e acontecimentos, e a cada um deles está relacionada uma unidade funcional, o complexo afetivo é o todo dessas representações.

³ Apesar de ter sido popularizado pela Psicanálise, a noção de inconsciente data de antes dela. O uso do termo ‘inconsciente’ se tornou mais intenso a partir de 1874, com os estudos de William Carpenter (Shamdasani, 2005). Esse autor cunhou o conceito ‘cerebração inconsciente’ e “[...] sustentava que uma ampla medida da atividade mental acontecia de maneira automática, e que esse automatismo era inconsciente” (Shamdasani, 2005, p. 138). Nos anos seguintes, cada vez mais o estudo dos sonhos foi relacionado com o inconsciente, tanto na Psicologia quanto na Filosofia: “[...] antes mesmo de Freud e Jung, o sonho era tido como o paradigma para uma psicologia geral do inconsciente” (Shamdasani, 2005, p. 146). Com esse movimento, consequentemente o foco foi movido dos sonhos e seus tipos para a sua análise como método de alcance ao inconsciente (Shamdasani, 2005).

⁴ Roudinesco e Plon, (1988, p.755) explicam que “Na primeira concepção tópica, chamada de primeira tópica freudiana (1900-1920), Freud distinguiu o inconsciente*, o pré-consciente* e o consciente*; na segunda concepção, ou segunda tópica (1920-1939), fez intervirem três instâncias ou três lugares, o isso* o eu* e o supereu*”.

Já o inconsciente coletivo, de acordo com Jung (2000a), não é derivado da experiência pessoal, tampouco o conteúdo do qual consiste já foi consciente. Ambos só existem devido à hereditariedade, sendo assim aspectos intrínsecos ao ser humano.

Este [inconsciente pessoal] porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo 'coletivo' pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são '*cum grano salis*' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (Jung, 2000a, p. 15).

Os principais elementos constituintes do inconsciente coletivo são os arquétipos. Esses são tendências, fôrmas sem conteúdo, moldes atemporais e onipresentes gerados pelas inúmeras repetições de fenômenos ao longo da história humana. Eles representam possibilidades de ação para determinadas situações, passíveis de ativação apenas quando necessários, de quantidade tão infinita quanto os fenômenos cotidianos (Jung, 2000a).

Apesar de terem origem nos primórdios da existência humana, os arquétipos se atualizam dinamicamente, de forma que é possível perceber os mesmos arquétipos em diferentes períodos históricos (Jung, 2000a). Como ilustração, pode ser citado o arquétipo das duas mães ou do duplo nascimento, identificado por Jung (2000a) no quadro 'A Virgem e o Menino com Santa Ana'⁵ de Leonardo Da Vinci, na natureza do Faraó e nas histórias de Héracles e de Cristo.

A idéia de um segundo nascimento é encontrada em todo tempo e lugar. Nos primórdios da medicina, ela aparece como um meio mágico de cura; em muitas religiões, é a experiência mística; constitui a idéia central da filosofia natural da Idade Média e, *last not least*, a fantasia infantil de muitas crianças pequenas e crescidas de que seus pais não são os verdadeiros, mas apenas pais adotivos a quem foram confiadas (Jung, 2000a, p. 56).

Para Jung (2000a), os instintos são a analogia mais precisa para a explicação dos arquétipos. Pode-se caracterizar os arquétipos como imagens inconscientes dos instintos: ambos compartilham dos aspectos de impessoalidade, universalidade, hereditariedade, existência no inconsciente e robusto potencial de ação. Dessa forma, é possível entender que os instintos são arquétipos.

⁵ Esta pintura foi criada entre os anos de 1500 e 1513 e está atualmente exposta no Museu do Louvre, em Paris. Nela, uma pequena ovelha, um menino e duas mulheres são representadas cada uma no colo da figura subsequente (Google Arts&Culture, c2024).

Os instintos são [...] fatores impessoais, universalmente difundidos e hereditários, de caráter mobilizador, que muitas vezes se encontram tão afastados do limiar da consciência, que a moderna psicoterapia se vê diante da tarefa de ajudar o paciente a tomar consciência dos mesmos. Além disso, os instintos não são vagos e indeterminados por sua natureza, mas forças motrizes especificamente formadas, que perseguem suas metas inerentes antes de toda conscientização, independentemente do grau de consciência (Jung, 2000a, p. 54).

Outro elemento arquetípico é o símbolo. Uma boa maneira de conceituá-lo na Psicologia Analítica é o diferenciando de sinal. Sinais são convenções linguísticas escritas, orais ou imagéticas que servem apenas para identificar e descrever os objetos aos quais estão ligados. Alguns exemplos de sinais são marcas comerciais populares como Chevrolet e Samsung; nomes de medicamentos patenteados como Rivotril e Buscopan; siglas como ONU (Organização das Nações Unidas) e ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio); e elementos visuais como insígnias e divisas (Jung, 2016).

Os símbolos, apesar de também existirem em diversos formatos como os sinais, são mais do que seu mero significado convencional. Eles (símbolos) também estão comumente presentes no dia a dia e têm característica quase misteriosa, como um aspecto oculto que precisa de atenção para ser percebido. Mesmo que haja a identificação de algo como um símbolo, sua concepção completa é impossível, dada a infinitude de interpretações que ele contém (Jung, 2016).

O sinal é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto o símbolo significa sempre mais do que o seu significado imediato e óbvio. Os símbolos, no entanto, são produtos naturais e espontâneos. Gênio algum já se sentou com uma caneta ou um pincel na mão dizendo: “Agora vou inventar um símbolo.” Ninguém pode tomar um pensamento mais ou menos racional, a que chegou por conclusão lógica ou por intenção deliberada, e dar-lhe forma “simbólica” (Jung, 2016, p. 85).

O símbolo também é fundamental para o processo de individuação⁶, ou seja, para a assimilação dos conteúdos inconscientes pelo Eu/Ego. Penna (2013) descreve o símbolo como o elemento pelo qual o conteúdo inconsciente pode se tornar conscientemente inteligível. Dessa forma, o símbolo age como uma ponte, permitindo a comunicação do inconsciente com o consciente, se caracterizando como ferramenta para a individuação.

⁶ O conceito de individuação foi criado por Jung em 1913, com base nas ideias de Schopenhauer e Nietzsche a respeito dos *principium individuationis*. A individuação é um fenômeno complexo, que pode ser entendido como o tornar-se si mesmo, reconhecendo suas características individuais e coletivas (Samuels; Shorter; Plaut, 1988). Esse processo acontece a partir da assimilação dos conteúdos inconscientes pelo Eu/Ego, sendo interminável pela impossibilidade de assimilação total do Si-mesmo/Self pela consciência (Jung, 2008). Dessa forma, a individuação é a construção de si a partir do choque de opostos, um constante devir criativo. A interrupção deste fluxo, isto é, a não assimilação de aspectos inconscientes pela consciência, interfere no desenvolvimento da personalidade, muitas vezes ocasionando em psicopatologias e/ou sintomas neuróticos (Silveira, 2017).

A necessidade do símbolo como intermediário se dá pois os modos de funcionamento e expressão do consciente são distintos dos do inconsciente. A consciência opera pelo pensamento analítico, baseada no raciocínio lógico, direcionada para a realidade externa, e se comunica em forma de linguagem. Por outro lado, o inconsciente funciona pelo pensamento analógico, comunica-se por meio de analogias e imagens, e é voltado para a realidade interna. Assim sendo, as manifestações do inconsciente são imagéticas e sem preocupação com o concreto, diferentes de como seriam expressas conscientemente (Jung, 1979).

Com isso dito, observa-se que o símbolo é arquetípico pois comunica para a consciência os aspectos dos arquétipos. Consequentemente, tudo o que é simbólico é também arquetípico, pois da mesma forma reflete características dos arquétipos. A fim de alcançar a finalidade deste trabalho, é necessária breve descrição de algumas representações simbólicas/arquetípicas, a saber: os sonhos, os ritos/rituais, os mitos, os contos de fadas e o cinema.

De acordo com Jung (2016, p. 27-28), “[...] os sonhos são o mais fecundo e acessível campo de exploração para quem deseje investigar a faculdade de simbolização do homem”. Por conta disso, a análise tanto dos seus próprios sonhos quanto dos de seus pacientes foi uma prática comum na vida do analista. Na clínica, Jung (2016) notou que manifestações simbólicas muitas vezes tomam a forma de sintomas neuróticos⁷. Por exemplo, um sujeito que enfrenta uma situação intragável apresenta dificuldade de engolir, ou seja, não consegue engolir *a situação*. Nesse contexto, o autor adiciona que estas expressões são muito mais comuns em sonhos, o que consolida sua posição enquanto a principal fonte de símbolos (Jung, 2016).

Na Psicologia Analítica, os ritos (e rituais, a prática do rito) são entendidos de maneira específica como o “[...] *continente* de qualquer conteúdo ou fator psíquico de caráter dinâmico, e mais em geral como a série de atos que servem de continente de alguma coisa que tem o caráter da alteridade” (Pieri, 2002, p. 439). Em outras palavras, rito/ritual é toda manifestação cujo objetivo é marcar e colaborar com a transformação do sujeito, envolvendo a saída de um estado psíquico e a entrada em outro. Os ritos/rituais permitem ao sujeito a aproximação com os aspectos inconscientes (os arquétipos) não captados pela mente

⁷ Aqui se faz necessário diferenciar os conceitos de neurose pela Psicologia Analítica e pela Psicanálise. Freud se utiliza do termo para “[...] designar uma doença nervosa cujos sintomas simbolizam um conflito psíquico recalcado, de origem infantil” (Roudinesco; Plon, 1988, p. 535). Já para Jung a neurose indica de modo geral “[...] um estado psíquico intermediário entre o campo da normalidade e o da patologia. Em particular, exprime um distúrbio psíquico sem qualquer causa orgânica [...]” (Pieri, 2002, p. 339). Dessa forma, a neurose na Psicologia Analítica se configura como um impediador do desenvolvimento normal do indivíduo, tal qual uma grande pedra obstrui a correnteza de um rio.

consciente, e assim desempenham papel fundamental na transição psíquica. Devido à essa função, esses fenômenos são, assim como os sonhos, simbólicos (Pieri, 2002).

Outra manifestação arquetípica de destaque é o mito. Para Jung, 2000b, o mito nasceu da necessidade inconsciente do homem primitivo de assimilar animicamente as suas experiências sensoriais⁸. Assim sendo, ao trajeto do sol, por exemplo, é conferido o significado psíquico da história de um herói ou de uma deidade, com o qual o sujeito se identifica através da projeção de si no fenômeno natural (Jung 2000b).

Da mesma forma que o sonho, o rito/ritual e o mito, o conto de fada é representação simbólica e, conseqüentemente, arquetípica. Diferentemente dos sonhos, porém, o mito e o conto de fada são em certa medida racionalizados no seu início e durante a sua transmissão (Jung, 2000b). Por isso, só é possível identificar os arquétipos representados nestes dois de forma indireta:

Outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo. O conceito de "*archetypus*" só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designa apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico imediato. Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada [...]. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (Jung, 2000b, p. 17).

De forma diferente, Von Franz (1981), analista pós-junguiana que se dedicou ao estudo dos contos de fada, pontua que eles são a expressão mais básica do arquétipo. Além disso, a mesma defende que os mitos estão inclusos nos contos de fada, se caracterizando como formas mais culturalmente enraizadas e mais diretas no que diz respeito aos arquétipos. Desse modo, para a autora, os contos de fadas são a melhor fonte de conteúdo arquetípico.

Pieri (2002, p. 130) define conto de fada como “aquilo que recolhe e exprime os desejos mais profundos e as ânsias mais secretas dos homens, e o lugar em que os desejos se realizam e as ânsias são ultrapassadas”. Pontua também que, entendidos por Jung como resultado da imaginação coletiva, os contos de fada se tornam “[...] emblemas dos processos psíquicos do inconsciente coletivo [...] e da possível elaboração deste por parte do Eu [...]” (Pieri, 2002, p. 130). Assim, o autor defende que o conto de fada é uma representação simbólica e, como tal, uma ferramenta de individuação.

⁸ Isto é, para Jung, o mito surge a partir da interpretação do ambiente pelo homem primitivo.

De modo parecido, Guggenbühl-Craig (2004), ao explicar a necessidade do contato com a sombra arquetípica⁹ (ou seja, com o Mal) para a individuação, cita a importância da literatura, do cinema, da televisão e do teatro nesse processo. De acordo com o autor, o jovem deve entrar em contato com a possibilidade da destruição para que chegue à liberdade. Isso pode se dar tanto a partir de comportamentos destrutivos quanto pela identificação com personagens de livros, filmes, peças e contos de fadas.

A exteriorização do Mal em ações é apenas uma das maneiras de entrar em contato com com ele. Há também a alternativa de fantasiar ou identificar-se com fantasias alheias [...]. A literatura está repleta de figuras sombrias com as quais o leitor pode se identificar e assim entrar em contato com seu lado obscuro. O cinema, a televisão e o teatro oferecem incontáveis oportunidades de roubar alguns fios da cabeleira do Diabo por meio da identificação com as manifestações da Destrutividade (Guggenbühl-Craig, 2004, p. 108-109).

Dito isso, entende-se que as mídias supracitadas permitem o contato do sujeito com um aspecto inconsciente, a sombra arquetípica, e, portanto, são também simbólicas. Dado o objeto deste trabalho, será enfatizada a característica simbólica do cinema. Anastácio (2019) salienta a produção cinematográfica para além de um meio de veiculação de massas, como um meio de comunicação cultural. Com o cinema, o símbolo tem uma nova forma de ser manifesto, tendo ainda os arquétipos como fundamento, assim como nos sonhos, ritos/rituais, mitos e contos de fadas.

O cinema é um sustentáculo para a nossa própria fortaleza, levando esperanças aos nossos corações e luz à escuridão de nossos espíritos. Pelo cinema, encontramos uma nova forma de percepção individual, diante das crises existenciais ou ainda, diante de quaisquer outras situações intersubjetivas. Nesse condão, pode ser observada a relevância dos mitos do cinema como uma forma de tocar nos sonhos e assim, mudar o mundo. Os mitos do cinema são arquétipos do inconsciente coletivo e, segundo Jung, conhecemos o nosso inconsciente e nos comunicamos com ele, através dos símbolos. Surgem assim, diversos arquétipos, como mitos de fantasias veiculados como linguagem visual no cinema brasileiro (Anastácio, 2019, p. 143).

Dito isso, diversos estudos recentes se dedicaram à identificação e análise de símbolos no cinema. Cândido (2023) tem como objeto a obra *Kill Bill* (de Quentin Tarantino),

⁹ De acordo com Guggenbühl-Craig (2004), a sombra em Jung é entendida em três estruturas: pessoal, coletiva e arquetípica (ou o Mal). A sombra pessoal contém características que por algum motivo foram reprimidas pelo indivíduo durante sua história (tais como perversões sexuais e agressão). A sombra coletiva funciona com a mesma lógica em uma dimensão grupal: ela abrange os aspectos inaceitáveis ou mal vistos por uma certa coletividade, se caracterizando como o oposto do que é idealizado por determinado grupo. Por último, a sombra arquetípica pode ser melhor compreendida como um arquétipo, o Mal: “Jung concebia o ‘Mal’ como algo independente e não, por exemplo, como uma *privatio boni*, mera ausência do Bem. Nesses termos, pode-se compreender o Mal como ‘o assassino e suicida dentro de nós’. Essa sombra arquetípica é um modo inerente de comportamento humano — um arquétipo” (Guggenbühl-Craig, 2004, p. 105). Dito isso, torna-se necessário explicitar que, devido à sua característica compensatória, a sombra também pode conter conteúdos positivos — dado que na consciência haja elementos negativos. Ou seja, os conteúdos da sombra são sempre inversamente proporcionais aos conteúdos conscientes.

descrevendo principalmente a ligação entre o enredo dos filmes e o mito da serpente. Monteiro (2021) mostra como o primeiro filme da franquia *Matrix* (de Lana e Lilly Wachowski) ilustra, entre outros aspectos, a jornada do herói. De forma análoga e entendendo o cinema como forma de representação simbólica, o presente trabalho se dispõe a apresentar o filme *Shrek* (2001) como representação arquetípica. Para tal, será feita a seguir a descrição da trama e das personagens que a vivem, assim como das principais características da personagem de Shrek, de modo a entender sua história, relacionamentos e motivações.

PARTE 2: O ENREDO DE SHREK (2001)

O primeiro filme da franquia *Shrek* foi lançado em 2001 pelo estúdio de animação norte-americano *DreamWorks*. Sob a direção de Andrew Adamson e Vicky Jenson, o longa-metragem foi baseado no livro infantil homônimo de William Steig, publicado em 1990 (AdoroCinema, c2020). Na versão original em inglês *Shrek* foi dublado por Mike Myers, enquanto na versão em português brasileiro a voz da personagem foi feita por Cláudio Vianna (Bussunda) (Dublapédia, 2022).

O filme, apesar de enfrentar diversos problemas durante sua produção, foi um sucesso de bilheteria desde o lançamento. *Shrek* (2001) estreou nos cinemas estadunidenses em primeiro lugar e faturou US\$ 500 milhões mundialmente. Além disso, a obra foi aclamada pelos críticos e ganhou o primeiro Oscar de Melhor Longa-Metragem de Animação da história (Cherelus, 2021).

O longa inicia com a breve narração de um conto de fada tradicional, no qual uma princesa trancafiada em uma torre é salva pelo seu príncipe encantado. Ao final, é apresentado o narrador: Shrek, um ogro grosseiro, cético, que mora sozinho no pântano e que se deleita na sua solidão. Nas cenas seguintes, em uma vila próxima, um grupo de aldeões que veem Shrek como uma besta se organiza para atacá-lo. Na mesma noite, quando chegam até sua propriedade, são afugentados pelo ogro, que se diverte com o pânico causado nos camponeses.

Na manhã seguinte, um pequeno exército de humanos encarcera criaturas de contos de fadas (tais como fadas, animais falantes, anões, etc.) no bosque ao redor da casa de Shrek. Nessa cena é apresentado à audiência um burro falante (chamado Burro) que se tornará o companheiro de Shrek durante a trama. Ao tentar escapar dos oficiais, Burro se esbarra com Shrek na floresta. O ogro espanta o grupo de homens, salvando o quadrúpede, que o acompanha até sua casa — com o consentimento hesitante de Shrek (Figura 1). Nesse

primeiro momento de interação entre os dois, é perceptível que a visão que Burro tem de Shrek é diferente à das demais personagens reveladas até o momento.

Figura 1 - Shrek conhece Burro



Fonte: Shrek (2001).

No crepúsculo do mesmo dia, Shrek nota que seu quintal foi populado por todo tipo de criaturas de contos de fada. As mesmas foram expulsas dos seus territórios pelo comandante tirano do exército supracitado, Lorde Farquaad. Shrek então parte para Duloc, acompanhado pelo Burro, com o objetivo de confrontar Lorde Farquaad para reaver sua propriedade. Por conta disso, Shrek se torna indiretamente um herói para as criaturas de contos de fadas, apesar da sua motivação ser de natureza egoísta.

Enquanto isso, em Duloc, Lorde Farquaad, com a ajuda do Espelho Mágico, escolhe uma princesa com a qual se casar para se tornar rei e alcançar seu propósito de liderar um reino perfeito. As opções de noivas são Cinderella, Branca de Neve e Princesa Fiona. Escolhendo a última, o monarca decide realizar um torneio. O campeão dele terá a tarefa de resgatar a Princesa Fiona da sua prisão (um castelo decrépito localizado no meio de um vulcão ativo e guardado por uma dragoa que cospe fogo).

Shrek e Burro chegam à Duloc durante o torneio, interrompendo-o (Figura 2). Dada a situação e o medo causado por Shrek em toda a população, Lorde Farquaad decide mudar as regras do evento, fazendo com que o campeão seja quem matar o ogro. Após intensa batalha, Shrek e Burro são os últimos de pé. Com isso, Shrek e Lorde Farquaad fazem um acordo, no qual as criaturas de contos de fada serão removidas do pântano se o ogro resgatar a Princesa Fiona. Nessa parte é possível notar o entrelaçamento dos dois principais conflitos do filme: o resgate do pântano e o casamento do Lorde Farquaad com Fiona.

Figura 2 - Shrek e Burro no torneio do Lorde Farquaad

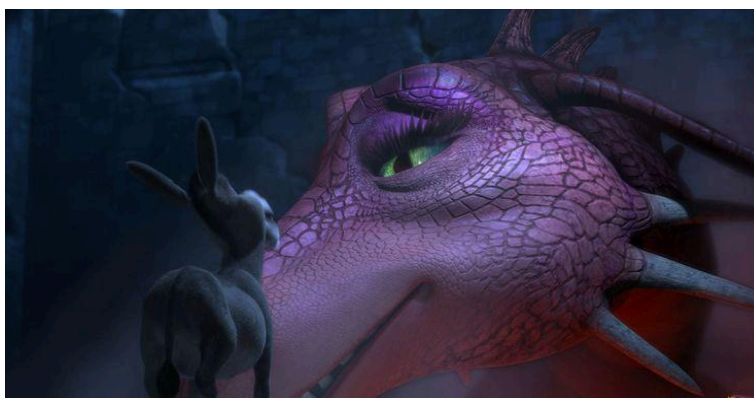


Fonte: Shrek (2001).

Assim, Shrek e Burro iniciam a jornada até o castelo, passando por diversos cenários rurais até chegarem ao seu destino. No caminho a amizade entre os dois é melhor desenvolvida, podendo ser observada a gradual abertura emocional de Shrek às investidas de Burro. Nesse momento, é revelada uma das frases mais famosas do filme, dita por Shrek: “Cebolas têm camadas, os ogros têm camadas”. Essa fala ilustra a complexidade da história e da personagem de Shrek, que é desvelada à audiência no decorrer do longa-metragem.

Enfim a dupla chega ao castelo, enfrentando as condições geográficas da sua localização e a fera que protege a Princesa Fiona (uma dragoa, referida como Dragão). Nesse segmento do filme é desvelado o interesse romântico da Dragão ao Burro, que não a corresponde (Figura 3). Também é nele que acontece o encontro entre a Princesa Fiona e Shrek, no qual a primeira estranha os modos grosseiros do ogro.

Figura 3 - Dragão e Burro no castelo



Fonte: Shrek (2001).

Com todos à salvo da Dragão fora do castelo, é revelado à Fiona, que esperava um príncipe encantado, que seu herói é na verdade um ogro, o que a frustra. Contra a vontade da princesa, o trio inicia o caminho de volta à Duloc, passando novamente pelos campos que

Shrek e Burro caminharam. Durante a viagem, desenvolve-se um romance entre Shrek e Fiona, ao passo em que ela não segue todos padrões tradicionais do que é esperado de uma princesa (Figura 4). Shrek, por sua vez, novamente demonstra receptividade para o fortalecimento da amizade tanto com a Princesa Fiona quanto com o Burro.

Figura 4 - Princesa Fiona (humana) e Shrek



Fonte: Shrek (2001).

Também nessa parte, é revelado ao Burro e à audiência que a princesa está sob um feitiço que a torna uma ogra à noite e humana durante o dia (Figura 5). Esse feitiço só pode ser quebrado com um beijo do amor verdadeiro, que fará com que Fiona assuma sua verdadeira forma. Durante a confissão dessa magia, porém, há um mal entendido no qual Shrek acredita que Fiona e Burro o vêem como um monstro, assim como os demais. Com isso, o ogro traz o Lorde Farquaad até o local onde o trio passou a noite, e o monarca então leva a princesa até Duloc.

Figura 4 - Princesa Fiona (ogra)



Fonte: Shrek (2001).

Após brigar com Fiona e com Burro, Shrek retorna sozinho ao pântano, que já foi desocupado pelas criaturas dos contos de fadas. No dia seguinte, Burro confronta Shrek sobre a forma como o tratou, e os dois se reconciliam. O ogro fica sabendo pelo quadrúpede sobre os sentimentos de Fiona sobre ele, e decide ir até Duloc impedir o casamento dela com Lorde Farquaad. Com a ajuda da Dragão, que agora está em um relacionamento romântico com o Burro, os três chegam à tempo para impedir a cerimônia. Shrek revela seu amor pela princesa, que mostra a ele sua forma ogra. Lorde Farquaad, contrariado, ordena seus guardas a matarem Shrek e prenderem Fiona, mas acaba sendo devorado pela Dragão. Com a morte de Lorde Farquaad, Shrek e Fiona ficam juntos e se casam, concluindo a trama.

É interessante notar que Shrek (2001) não retrata apenas uma sátira dos contos de fadas tradicionais, mas também o processo de individuação de uma personagem cujo ambiente lhe agride de diversas formas. No decorrer da história, a partir do momento em que encontra o Burro e a Princesa Fiona, Shrek consegue acessar elementos que até então estavam na sua sombra (como vulnerabilidade, receptividade e tolerância). Finalmente, a seguir, será descrito o arquétipo do herói e como o mesmo é ilustrado na história de Shrek.

PARTE 3: O ARQUÉTIPO DO HERÓI EM SHREK (2001)

O herói apresenta, portanto, o modelo do homem criativo, que tem coragem para ser fiel a si mesmo, aos seus desejos, fantasias e às suas próprias concepções de valor. [...] Ele representa características fundamentais de que precisamos para o domínio da vida e o embate criativo com a nossa existência. *Seu caminho é o caminho da auto-realização* (Müller, 1987, p. 9-10, grifo nosso).

O arquétipo do herói é historicamente querido pelas populações humanas. A jornada do herói é representada nos mitos, nas sagas, nos contos de fadas, nas religiões, nas artes plásticas, na história, na política, na ciência, na literatura e no cinema (Müller, 1987). Neste capítulo são explorados o psiquismo e as aventuras de Shrek, de modo a demonstrar que sua história se trata de uma interpretação moderna da jornada do herói. Para tal, foi elegida como base teórica a obra *O Herói* do analista junguiano Lutz Müller. O livro traz não só a caracterização da jornada do herói, mas também abre os olhos de quem lê às amplas possibilidades de constelação desse arquétipo.

3.1 Shrek (2001): a criação de um anti-herói?

O filme objeto deste estudo foi produzido como uma sátira aos contos de fadas tradicionais, atualmente famosos nas recontagens pelo Walt Disney Studios. Por conta disso, o

longa apresenta a inversão de diversos clichês encontrados nos clássicos — como um burro no lugar de um cavalo, uma princesa considerada não atraente e um herói grotesco. Percebe-se, assim, que mesmo com a tentativa da construção de um anti-herói, o arquétipo do herói pôde ser constelado.

Esse fato parece apontar para a necessidade de uma separação entre o herói moral e o herói arquetípico. O primeiro é definido principalmente pela defesa dos valores morais do período histórico ao qual pertence. Dessa ideia provém o termo anti-herói, isto é, uma personagem protagonista cujas motivações e ações são moralmente reprováveis, mas que, no fim das contas, faz o que é certo. Além de Shrek, outro exemplo de anti-herói é a personagem Deadpool, da Marvel Comics¹⁰. Diversamente, o herói arquetípico é uma possibilidade do ser, um arquétipo que pode se constelar, uma jornada na qual qualquer um pode ingressar. Como sagazmente indica Müller (1987) no título do seu livro: todos nascemos para ser heróis. A jornada do herói é, essencialmente, o caminho da individuação.

Dado seu histórico de contradição à norma, o início da aventura de Shrek não se assemelha às das jornadas heróicas tradicionalmente populares. Sua motivação para o início da jornada é egoísta, dado que ele busca recuperar a propriedade do seu pântano para voltar à solitude rotineira. O fato de que mesmo nessas condições o arquétipo do herói é constelado vai de encontro com o fundamento dos arquétipos, isto é, uma experiência que se repete infinitamente no decorrer da história, incontrolável e inevitável. Mesmo com um conteúdo diferenciado (fora dos padrões morais), a fôrma (jornada do herói) é a mesma.

3.2 Shrek, esperança e transformação social

De acordo com Müller (1987), parte do fascínio que a humanidade tem para com o herói se dá pois ele personifica uma figura humana idealizada. A identificação com o herói concede consolo em momentos de fragilidade, além de apresentar virtudes e valores importantes para a vida plena. A origem pacata, a humilhação, o abandono e o desprezo sofridos por ele também têm um papel importante, já que é no sofrimento do herói que são projetadas as aflições e angústias do ser humano (e a partir disso é viabilizada uma oportunidade para enfrentá-las).

No caso de Shrek (2001), a principal mensagem transmitida aos telespectadores é de esperança. A história do ogro defende que mesmo quando o mundo parecer estar — ou estiver

¹⁰ Criado por Rob Liefeld e Fabian Nicieza em 1991, Deadpool é a persona de Wade Wilson, um ex-militar que se tornou imortal (via regeneração rápida) ao participar de um experimento secreto do exército. Após romper com o governo, Deadpool utiliza seu super poder, sarcasmo e habilidades de luta para atuar como mercenário, sendo representado como um anti-herói (Foss, c2022).

de fato — contra você, é possível não apenas a individuação, como também a auto-realização. Shrek mostra a possibilidade não da *superação* de preconceitos e limitações, mas sim da felicidade *apesar* deles. Durante a história, a personagem desenvolve habilidades e estabelece relações interpessoais que lhe permitem transversar um mundo intolerante e hostil. Além de ser mais realista do que um final feliz absoluto, essa ideia favorece um sentimento de positividade e satisfação no público.

Adicionalmente, Müller postula que

À medida que ele [o herói] não se deixa desviar do seu propósito pelas advertências de outros homens, nem pelos seus próprios medos e sentimentos de culpa, mantendo-se aberto e disposto a aprender, capaz de suportar conflitos, frustrações, solidão e rejeição, ele adquire novos conhecimentos e realiza ações que possuem uma força transformadora, não apenas em relação a ele, mas também à sociedade (Müller, 1987, p. 10).

É notável ao fim do longa-metragem que Shrek provoca uma mudança na sua comunidade imediata. As cenas durante e após seu casamento mostram diversas personagens aldeãs de Duloc, local cujas regras incluem o ódio à criaturas de contos de fadas, festejando justamente com tais indivíduos. Assim, pode-se observar que ao menos algumas das pessoas que antes se mostraram altamente intolerantes encontraram uma forma de desprender-se de ou modificar seus preconceitos nocivos. Essa conjectura se trata das consequência das atitudes de Shrek, mais especificamente as interações sociais amigáveis — mesmo que indiretas — que ele teve com essas pessoas.

É importante pontuar, porém, que este último cenário de modificação social, apesar de colaborar com a mensagem de esperança do filme, é menos realista. É verdade que atitudes contrárias à repressão, hostilidade e discriminação são necessárias para minar os produtos e desdobramentos dos diversos preconceitos que existem na contemporaneidade. Todavia, *apenas* tais atitudes não são o suficiente para tal, tanto por esses preconceitos serem demasiadamente complexos quanto pela multiplicidade de estruturas sociais e de poder que os mantém.

3.3 A luta verdadeira: combate ao “inimigo” interior

Inusitadamente, o ápice da jornada do herói acontece durante o percurso, e não no final dele. Müller (1987) descreve o apogeu, a *luta verdadeira*: o herói deve entrar em um local secreto ou de difícil acesso, no qual há uma força ameaçadora que ele combaterá com muita dificuldade, mas sempre sairá triunfante. Apesar de haverem cenas que se assemelham a essa em Shrek (2001), a sua luta verdadeira não é física, mas sim emocional. O local de

difícil acesso que Shrek precisa adentrar é seu próprio inconsciente, a força ameaçadora é a sua sombra e os elementos que nela estão contidos. No filme, o combate ao inimigo pode ser dividido em três aspectos distintos e relacionados.

O primeiro aspecto consiste no *permitir-se sentir*. A sombra de Shrek contém emoções que ele não teve oportunidade de ou não se permite vivenciar. Para os fins desta análise, destacam-se tanto o amor fraterno quanto o romântico¹¹. No decorrer da jornada, iniciando ao encontrar Burro, até o casamento com Fiona, Shrek lentamente passa a reconhecer que é capaz de amar e que merece ser amado. Esse movimento é possível tanto pela maleabilidade heróica de Shrek quanto pelos afetos que Burro e Fiona dedicam à ele. Esses últimos apresentam uma atitude diferente sobre o ogro: apesar do estranhamento inicial, eles não o repudiam. Esse acolhimento permite que Shrek, finalmente, debulhe as camadas de sua cebola¹².

O segundo aspecto é a *assimilação das características opostas*. Shrek é grosseiro, egoísta, temente a nada, tão feliz na própria solidão que corrobora com a visão do outro de que é perigoso apenas para manter-se isolado do mundo. Dado isso e tendo em mente que a sombra pessoal contém o conteúdo inversamente proporcional ao da consciência, a sombra de Shrek é composta por amabilidade, gentileza, altruísmo e sociabilidade. Essas características positivas opostas são ilustradas durante as diversas conversas com e atitudes de cuidado que Shrek tem para com Burro e Fiona. Esse tipo de ação do ogro se torna cada vez mais frequente e demarcada no decorrer do filme, corroborando com o argumento de que tais elementos sombrios positivos estão sendo assimilados pelo Eu — isto é, que Shrek está de fato no processo de individuação, na jornada do herói.

O terceiro e último aspecto é o *reconhecimento e integração do medo*. Além dos elementos supracitados, a sombra também contém os medos de Shrek. Apesar dos temores do ogro não serem verbalizados, ficam subentendidos em algumas atitudes e diálogos. Por exemplo, durante uma conversa com Burro, o protagonista diz que as pessoas o julgam como mau antes mesmo de conhecê-lo, e por isso ele as afasta. Como pôde ser visto durante o campeonato e na interrupção do casamento, Shrek dispõe da capacidade de ser amigável com

¹¹ Não foram encontrados na pesquisa que embasa este trabalho diferenciações de tipos de amor feitas por Jung, apenas que este autor relaciona o amor à Eros (Defaveri, 2021). Da mesma forma, Nietzsche, não diferencia tipos de amor: somente tem o *fati* como o "amor ao destino" (ou seja, amar como é, sem tentar mudar, mesmo que seja negativo) (Bittencourt, 2022). Por isso, foram adotados os termos "fraterno" e "romântico" para demarcar a distinção entre os relacionamentos Shrek-Burro e Shrek-Fiona.

¹² Esse aspecto aponta para a natureza social do ser humano e deixa explicitado que o processo de individuação é individual, mas não autônomo. O ambiente no qual o sujeito se encontra e as pessoas com as quais ele convive afetam diretamente a sua jornada do herói, seja de forma positiva (a viabilizando), seja de forma negativa (a dificultando).

aqueles que o vêem como uma besta (e conseqüentemente pode tentar mudar as opiniões deles sobre ele). Mesmo assim o ogro escolhe o isolamento, e frequentemente usa da terrorização para manter as pessoas longe. A seleção dessa alternativa demonstra um mecanismo de fuga para a autopreservação e aponta para a conclusão de que Shrek teme a rejeição.

Enquanto as pessoas o odeiam pelo que elas pensam que ele é — um monstro terrível —, Shrek pode encontrar amparo em saber que elas estão erradas, que não o conhecem de verdade. De outra forma, se elas o odiarem após conhecê-lo, a rejeição pode provocar nele emoções nocivas ao Eu. Assim, para Shrek, parece ser menos doloroso ser rejeitado por quem ele *não é* do que por quem ele *é*. Esse argumento é corroborado pela discrepância entre as atitudes dele no início do filme com o grupo de aldeões e depois quando pensa que está sendo traído por Burro e Fiona.

3.4 Empunhe a espada e levante o escudo: as ferramentas do herói

Müller (1987) chama a atenção para as ferramentas do herói: o bastão, o arco e flecha, a clava, a espada e o escudo. Para a análise de Shrek, porém, é mais interessante se ater à fórmula de categorias que o autor utiliza para “[...] resumir as capacidades anímicas essenciais que o herói e também o homem criativo desenvolvem quase sempre mais que a média dos outros homens [...]”: “Saber, ousar, querer, calar” (Müller, 1987, p. 34). Todos os quatro elementos explicados por Müller podem ser observados de forma interligada na personagem de Shrek.

3.4.1 Saber

O saber é descrito como abertura ao novo e alta disposição para o aprendizado — ou seja, como curiosidade criativa. O elemento saber pode ser notado em Shrek em diversos aspectos, inclusive no próprio processo de individuação. O individuar-se (ou o caminhar pela jornada da individuação) é, por natureza, um ato criativo (de criação de si), encabeçado pelo “fator criativo e regulador do nosso organismo, denominado por Jung de Si-mesmo” (Müller, 1987, p. 13).

Ademais, apesar de à primeira vista não parecer que Shrek possui atitudes de abertura ao novo por conta do seu comportamento evitativo, elas são demonstradas, por exemplo, na sua receptividade aos comportamentos inusitados de Fiona. Quando ela apresenta modos que, para Shrek, não condizem aos de uma princesa, ele rapidamente assimila a nova possibilidade. O mesmo pode ser dito sobre a chegada de Shrek à Duloc, um reino simetricamente oposto ao

pântano. Apesar de estranhar como os locais vivem, Shrek rapidamente compreende que se trata de um modo de vida diferente, porém possível.

3.4.2 *Ousar*

Ousar significa ter coragem para a assunção de riscos de modo cauteloso e para a busca pelo desconhecido. A mesma coragem é necessária para a superação dos conflitos interpessoais causados pela escolha de permanecer fiel a si mesmo — dado que, às vezes, o desejo individual se afasta das normas coletivas (Müller, 1987). A cena que melhor exemplifica o elemento ousar em Shrek é a da interrupção do casamento de Fiona com Lorde Farquaad.

Na situação, o ogro toma corajosamente a decisão de se expor tanto ao risco da ridicularização quanto à possibilidade de ser rejeitado por Fiona. Além disso, Shrek está ativamente buscando pelo desconhecido quando conta à Fiona sobre seus sentimentos. O ogro admite nesse momento sua procura por algo que lhe é novo: o amor romântico. Ao fazê-lo, Shrek assume seu desejo apesar dele se afastar das normas coletivas estabelecidas, mantendo-se fiel a si mesmo. Por fim, pode-se observar nesse momento a completude da integração do amar como novo aspecto do seu caráter, ilustrando mais detalhadamente o processo de individuação de Shrek.

3.4.3 *Querer*

Müller (1987, p. 34) explica que o querer “[...] expressa a força de seguir o próprio caminho com paciência, firmeza e intencionalidade, mobilizando toda a personalidade, apesar de todas as adversidades e reveses [...]”. Complementarmente, o autor postula que “Se tivéssemos de reduzir todas as características de uma pessoa heróica a um denominador comum, este seria exatamente o seguinte: ‘seja fiel a si mesmo e assuma responsabilidade pela sua vida’” (Müller, 1987, p. 39).

Shrek exercita a fidelidade a si a todo momento, dado que seu comportamento não é alterado em função da imagem que têm dele. Esse ponto é perfeitamente expresso na ilustre cena da cebola. Nela, Burro questiona por que o ogro não “deu uma de monstro” nos habitantes de Duloc ao invés de aceitar o acordo com Lorde Farquaad: “estrangular, prender no castelo, moer os ossos e pôr no pão”. Em resposta, Shrek ironiza a violência que é esperada dele, e explica que “há mais do que se imagina nos ogros”. Ou seja, não é por ser visto como um monstro que ele passará a agir como um. Mais uma vez, apesar de isso afastá-lo das normas coletivas, Shrek permanece fiel a si.

Simbolicamente, a espada é o instrumento do herói que acompanha o querer. Ela representa decisão, resolução, coragem, iniciativa e criatividade (Müller, 1987). Como pode-se observar em algumas das cenas descritas até aqui, Shrek demonstra essas características antes de fisicamente manejar a espada durante a luta com a Dragão. É interessante notar, porém, que após o manejo dela suas atitudes são mais resolutivas. Isso é verdade tanto para comportamentos infrutíferos (como a convocação de Lorde Farquaad) quanto frutíferos (como a flexibilização emocional na discussão com Burro). Dessa forma, a aparição e o manuseio da espada aparecem no filme quase como um ritual, sublinhando a mudança de atitude psíquica de Shrek.

3.4.4 *Calar*

Conforme postula Müller (1987, p. 34), “[...] no ‘calar’ revelam-se a disciplina emocional, a autodeterminação, a autonomia e, sem dúvida, a capacidade para a objetividade suprapessoal [...]”. Pode-se observar, assim, a relação entre o calar e o querer: enquanto calar é força motriz, querer é atitude. Considerando a análise mais ou menos metódica realizada no subtópico anterior e estabelecida a relação entre querer e calar, a seguir o foco será no instrumento simbólico do calar.

A ferramenta do herói que simboliza o calar é o escudo. Müller (1987) introduz esse instrumento utilizando a história de Perseu¹³. O autor conta que Perseu possui um escudo reluzente presenteado por Atena (deusa grega da sabedoria), além de outros objetos que o ajudam na missão de trazer ao rei Polidectes a cabeça de Medusa. Dado o olhar petrificante da górgona, o herói utiliza o reflexo do seu escudo para ver Medusa sem olhar diretamente para ela. Dessa forma, Perseu é capaz de atingir seu objetivo sem ser transformado em pedra.

Na verdade, a arte de manejar o escudo é pouco aparatosa, mas tem para nós o mais elevado valor. Para dominar a vida é preciso não apenas conhecimento, coragem e determinação, mas também a capacidade de superar a crítica, os reveses e as decepções. Portanto, possuir um escudo protetor sólido e poder lidar habilmente com ele poderia significar em termos psicológicos o ato de estar firmemente ancorado no próprio centro, de ter encontrado um posicionamento fixo e ao mesmo tempo flexível, que permite reagir com prudência e bastante serenidade aos ataques dos nossos semelhantes e aos “golpes do destino”, de modo que não nos afastem em demasia do nosso equilíbrio (Müller, 1987, p. 55).

Em Shrek, o escudo se caracteriza na habilidade psicológica de identificar e analisar a realidade objetiva sem ser profundamente afetado por ela. Dito isso, é necessário fazer uma

¹³ Uma versão mais detalhada da história de Perseu pode ser encontrada em <https://pressbooks.pub/iagtm/chapter/story-perseus-and-medusa/>.

nota sobre a afetação que de fato ocorre. Shrek é obviamente impactado pelo mundo ao seu redor, como é esperado. Um bom exemplo é a sua crença de que ele não é capaz de amar ou ser amado — cujo dismantelamento é expresso no decorrer da trama. Shrek acredita nisso, majoritariamente, por não ter experienciado amor antes de Burro e Fiona. Pode-se observar, portanto, que a realidade do seu ambiente não foi propícia para esse tipo de vivência e que ele foi afetado por esse fato.

Concomitantemente, porém, Shrek também apresenta a capacidade de objetivar sua realidade e, assim, tomar atitudes mais conscientes. Por exemplo, a escolha de corroborar com a perspectiva dos aldeões sobre si mesmo só é possível pela existência do escudo. Shrek não seria capaz de realizar escolha alguma sem o poder do escudo. A falta de objetividade faria com que ele se reconhecesse inteiramente no que é do outro, tornando-se, assim, o monstro que todos vêem. Em outras palavras, em um mundo no qual Shrek não é capaz do calar, ele teria sua personalidade e senso de si petrificado e paralisado pelo poderoso olhar da Medusa.

3.5 O dragão do medo

Entre outras possibilidades, as figuras animais simbolizam “os nossos medos e emoções ameaçadoras, que surgem quando tentamos nos aproximar da nossa realidade interior inconsciente” (Müller, 1987, p. 66). Além disso, esses símbolos (animais) vêm à tona rapidamente após a abertura ao processo de individuação, ou seja, logo após o início da jornada do herói (Müller, 1987). No filme aqui analisado, o animal que representa os medos de Shrek é o dragão.

Foi estabelecido anteriormente que Shrek teme a rejeição, o que o leva a manifestar comportamentos de esquiva como estratégia de autopreservação. O desenvolvimento da amizade com Burro, apesar da relutância do ogro, o força encarar a possibilidade de ser rejeitado. Dito isso, pouco tempo depois de se deparar com a oportunidade de enfrentar o temor da rejeição, é apresentada à Shrek a corporificação desse medo: uma dragoa que ameaça a sua vida assim como o medo ameaça seu Eu.

Esse fato ilustra o aspecto indomável dos arquétipos, mostra que o sujeito terá de lidar com os elementos que fazem parte do arquétipo constelado para se desenvolver. Quando o conteúdo arquetípico é constelado (ou seja, é trazido à consciência), o Eu evita a assimilação de partes dele. Isso acontece pois a substância arquetípica causa ao Eu estranhamento e medo; já que representa ameaça à atitude egóica anterior. Essa reação acontece mesmo que haja uma evolução do Eu ou a ampliação de sua consciência (Jung, 2000a).

Outro ponto digno de atenção é o fato de que Shrek foge da Dragão, e jamais a mata. Como explica Müller (1987), uma das maneiras tradicionais de integração do lado animal (ou seja, do medo) acontece através da liquidação do animal pelo herói. Com isso em mente, o ato de não matar a Dragão poderia ser interpretado como a não assimilação do medo por Shrek. O final do filme, porém, apresenta evidências contrárias a esse argumento. Após a reconciliação entre Shrek e Burro, o ogro é capaz de estabelecer uma relação amigável com a Dragão. Mais tarde, Shrek é capaz de convocar a Dragão com um assobio, reafirmando que seu vínculo com ela — e consequentemente, com seu medo — não é mais evitativo, ao contrário, é aliado.

À medida que integramos o essencial daquilo que antes nos causou temor — mesmo que se trate de aspectos inativos e ainda não conscientes do nosso Si-mesmo ou de experiências exteriores incomuns — a superação do dragão do medo nos levará ao tesouro da consciência ampliada e a novas possibilidades de vida (Müller, 1987, p. 98).

Pode-se notar que Shrek só pôde enfrentar o medo da rejeição através da vivência de um relacionamento (amizade com Burro) que permitiu-o expôr-se aos conteúdos da sua sombra. Ademais, é possível identificar na relação entre Shrek e Dragão o andamento da assimilação do medo pelo ogro. Antes do primeiro contato com a Dragão, Shrek demonstrava intensa esquivia para com Burro. Assim, fugir da Dragão parece simbolizar a atitude psíquica de evitação. No segundo encontro, porém, o contexto era de completa abertura ao novo: o ogro já havia acolhido seus sentimentos por Fiona e aceitado finalmente a amizade de Burro.

Só aos poucos, à medida que vamos ganhando confiança em nós mesmos e ficando cada vez mais preparados para nos aceitar, sem humilhações, críticas ou condenações, é que aprendemos a examinar e conhecer mais de perto esses medos e a perceber suas origens. Dessa forma, domamos os animais selvagens dentro de nós. Aprender a lidar com o medo diante da nossa realidade psíquica é por isso um dos “trabalhos preliminares” necessários no processo de individuação (Müller, 1987, p. 67).

3.6 O feminino e a heroína

Aqui, pela primeira vez, se faz necessária uma separação de gênero. Müller (1987) explica que o homem ao mesmo tempo reprime os elementos femininos e possui forte desejo de reanimá-los. A repressão acontece tanto pela construção social do masculino como *aquela que não é feminino* quanto pelo medo do reencontro com o lado negativo da Grande Mãe¹⁴. O

¹⁴ “O sorriso e o olhar radiante da mãe oferecem à criança o paraíso na Terra, e seu repúdio e rejeição são o próprio inferno. [...] Tememos não só a perda do aconchego, da segurança e do amor compreensivo, mas também a ira e a vingança da ‘Grande Mãe’” (Müller, 1987, p. 114).

autor traz a assimilação do feminino (e consequentemente da Anima¹⁵) como o último aspecto da jornada do herói, simbolizado geralmente pelo resgate da virgem e/ou casamento com ela.

Müller (1987, p. 117) comenta que a integração do feminino requer “fidelidade duradoura”, não sendo o suficiente apenas o simples encontro com ele. A união matrimonial de Shrek com Fiona marca o fim do filme, o que impossibilita a apresentação da dinâmica dos dois depois de casados. Contudo, as cenas imediatamente anteriores à cerimônia viabilizam a conclusão de que há verdadeira assimilação do feminino por Shrek. Isso se dá pois nelas o ogro demonstra *compreensão* para com a revelação da maldição de Fiona — característica indicada por Müller (1987) como feminina. Ademais, a apresentação dela por Shrek antes do seu casamento parece qualificar a festividade como um ritual.

Müller (1987) também apresenta as especificidades da assimilação do feminino pela mulher¹⁶. Esse ponto, no entanto, não é interessante para o escopo deste trabalho. Por outro lado, dada a oportunidade, é pertinente apontar que

[...] o caminho do herói não é algo tipicamente masculino ou reservado apenas aos homens. Na verdade, a maioria das nossas figuras heróicas é do sexo masculino — o que está relacionado com a unilateralidade preconceituosa da nossa cultura patriarcal —, mas as tarefas e problemas ligados à procura de si mesmo e à via criativa são igualmente ou, pelo menos, semelhantemente válidos tanto para o homem quanto para a mulher. [...] não apenas todo homem, mas toda mulher nasceu para trilhar o caminho do herói (Müller, 1987, p. 22).

Dessa forma, entende-se que é possível realizar a leitura da história de Fiona a partir do arquétipo do herói, dado que ele, enquanto símbolo do processo de individuação, é comum a todas, todos e todes. A escolha de Shrek neste trabalho se dá principalmente pela história do primeiro filme da franquia girar em função dele. Por se tratar de uma personagem secundária, a história de Fiona será melhor aprofundada em uma análise que englobe o conjunto dos filmes. Essa justificativa é necessária para o fortalecimento do argumento de que Shrek é uma representação arquetípica do herói, sendo assim passível de exemplo para todas as pessoas, de todos os gêneros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

¹⁵ “Sabe-se que esta [anima] representa o componente feminino da personalidade do homem, mas ao mesmo tempo a imagem do ser feminino que este de modo geral traz em si; em outras palavras, o arquétipo feminino” (Jung, E., 1967, p. 57).

¹⁶ De acordo com Müller (1987), a mulher também estabelece um relacionamento dicotômico com a Grande Mãe: há a busca do paraíso e a evitação do inferno. Diferentemente do homem, porém, a assimilação do feminino pela mulher é a “[...] superação do medo da autodeterminação, da dissolução do relacionamento de identidade com a mãe e de encontrar a própria identidade feminina” (Müller, 1987, p. 118).

O objetivo basilar deste trabalho consistiu na análise de como o arquétipo do herói é constelado em *Shrek* (2001), mais especificamente na personagem do protagonista. Ao alcançá-lo, pôde ser observado que a história do ogro vai de encontro com as características deste arquétipo descritas por Müller (1987). Além disso, a partir da associação entre a jornada do herói e o processo de individuação, *Shrek* se apresenta como uma ilustração moderna da experiência de aproximar-se do Si-mesmo.

A caracterização de *Shrek* (2001) como simbólico corrobora com a defesa do cinema como simbólico — consolidando seu lugar ao lado dos sonhos, ritos/rituais, mitos e contos de fada. O cinema atualiza os arquétipos, trazendo-os para a contemporaneidade. Dessa forma, a mídia cinematográfica cumpre papel importante na perpetuação arquetípica, além de promover à audiência o aprofundamento sobre sua própria realidade psíquica. Conclui-se, assim, que o cinema se trata de uma representação arquetípica, dado que colabora com a comunicação inconsciente-consciente.

As limitações deste trabalho se assemelham às de análises análogas, na imensidão de possibilidades de interpretações possíveis do material base. É irrealista a ideia de que um estudo esgote todas as possibilidades de interpretação do objeto de estudo, principalmente se tratando de símbolos, impossíveis de serem completamente descritos. Dito isso, sugerem-se e são incentivadas pesquisas mais profundas que abordem a viabilidade da constelação de outros arquétipos em *Shrek* (2001) e nos demais filmes da franquia.

Finalmente, destaca-se que “a realização do Si-mesmo não é nenhum estado monótono e monocromático, mas o jogo alternado, cintilante e dinâmico das mais diversas facetas do nosso ser, através das quais a luz da vida se revela em nós” (Müller, 1987, p. 124). Analogamente à vida dos sujeitos reais, *Shrek* mostra em sua jornada que dedicar-se ao conhecimento e reconhecimento de si não é simples, fácil ou linear: o caminho contém lordes perversos, pontes de corda sobre lagos de lava e dragões que cospem fogo. Não obstante, há amizade, amor, belíssimas paisagens e a satisfação de, ao longo do caminhar, tornar-se quem se é.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOROCINEMA, *Shrek*. 2020. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-27415/>. Acesso em: 17 out. 2025.

ANASTÁCIO, Albertina Maria. Os mitos do cinema: uma análise contrastiva da linguagem imagética cinematográfica, à luz da Psicologia Analítica de Jung, quanto ao estudo dos arquétipos. *LexCult*, Rio de Janeiro v. 3, n. 1, p. 115-145, jan./abr. 2019. DOI:

<https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p115-145>. Disponível em:
<https://lexcultccjf.trf2.jus.br/index.php/LexCult/article/view/134>. Acesso em 14 ago. 2025.

BITTENCOURT, Renato Nunes. Nietzsche e o amor fati como adesão incondicional ao existir. **Revista Argon**, [S.l.], v. 2, n. 5, p. 49-61, 2022. Disponível em:
<https://seer.ufrgs.br/index.php/agon/article/view/136518/90271>. Acesso em 17 abr. 2026.

CÂNDIDO, Daniel da Silva Guimarães. Kill Bill, Mitos e Arquétipos: análise psicológica e mitológica da obra de Quentin Tarantino, por meio da teoria dos arquétipos de C. G. Jung. **Cadernos Junguianos**, n. 17, p. 209-227, 2023. DOI:
<https://doi.org/10.4322/1808-5342.2023.202317041>. Disponível em:
<https://ajb.org.br/project/cadernos-junguianos-no-17-2023/>. Acesso em 19 set. 2025.

CHERELUS, Gina. Lançado há 20 anos, Shrek teve um caminho espinhoso até o sucesso. **O Globo**. 2021. Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/lancado-ha-20-anos-shrek-teve-um-caminho-espinhos-o-ate-sucesso-25024431>. Acesso em: 17 out. 2025.

DEFAVERI, Maria Paula Costa. **O amor como caminho à individuação: uma perspectiva da Psicologia Analítica**. 2021. 57p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Psicologia) - Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2021. Disponível em:
<https://repositorio.unesc.net/bitstream/1/10810/1/Maria%20Paula%20Costa%20Defaveri.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2026.

DUBLAPÉDIA, Dublagem Wiki. **Shrek**. 2022. Disponível em:
<https://dublagem.fandom.com/wiki/Shrek#Elenco>. Acesso em: 17 out. 2025.
 FOSS, Jean Carlos. Deadpool: tudo sobre o anti-herói sátiro da Marvel. **Minha série**. c2022. Disponível em:
<https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/601743-deadpool-tudo-sobre-o-anti-heroi-satiro-da-marvel.htm>. Acesso em: 09 abr. 2026.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **The Virgin and Child with St. Anne by Leonardo da Vinci**. c2024. Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/the-virgin-and-child-with-st-anne-by-leonardo-da-vinci/dgGIxfsIyM3pDw?hl=en>. Acesso em: 09 abr. 2026.

GUGGENBÜHL-CRAIG, Adolf. A Sombra, a destrutividade e o mal. *In*: GUGGENBÜHL-CRAIG, Adolf. **O abuso do poder na psicoterapia: e na medicina, serviço social, sacerdócio e magistério**. 1 ed. Tradução de Roberto Gambini. São Paulo: Paulus, 2004. p. 99-111.

JUNG, Carl Gustav. As duas formas de pensamento. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Tradução de Eva Stern. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 6-28.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. *In*: JUNG, Carl Gustav; VON FRANZ, Marie-Louise (org.). **O homem e seus Símbolos**. 3 ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016. p. 15-182.

JUNG, Carl Gustav. O complexo de tonalidade afetiva e seus efeitos gerais sobre a psique. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Psicogênese das doenças mentais**. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 41 - 51.

JUNG, Carl Gustav. O conceito de inconsciente coletivo. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2 ed. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000a. p. 51-64

JUNG, Carl Gustav. Parte II: Individuação. *In*: JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 21 ed. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 47-102.

JUNG, Carl Gustav. Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo. *In*: JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2 ed. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000b. p. 13-50.

JUNG, Emma. **Animus e Anima**. Cultrix: São Paulo, 1967. 113p.

MONTEIRO, Marilu. **Mídias cinematográficas e hermenêutica junguiana: como se dá a disseminação do conhecimento ao longo da jornada do herói através do filme Matrix**. 2021. Dissertação (Mestrado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

MÜLLER, Lutz. **O herói: Todos Nascemos para ser Heróis**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1987.

PENNA, Eloisa Maria. Paradigma Junguiano. *In*: PENNA, Eloisa Maria. **Epistemologia e método na obra de C. G. Jung**. São Paulo: Educ/Fapesp, 2013. p. 133-183.

PIERI, Paolo Francesco. **Dicionário junguiano**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2 ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 874p.

SAMUELS, Andrew; SHORTER, Bani; PLAUT, Alfred. **Dicionário crítico de análise junguiana**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. 236p.

SHAMDASANI, Sodu. **Jung e a construção da psicologia moderna: o sonho de uma ciência**. Tradução de Maria Silva Mourão Netto. Aparecida: Idéias e Letras, 2005.

SHREK. Direção de Andrew Adamson e Vicky Jenson. Estados Unidos: DreamWorks, 2001.

SILVEIRA, Luiz Henrique Lemos. **Perspectivas junguianas sobre a religião na contemporaneidade**. 2017. 193p. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

VON FRANZ, Marie Louise. **A interpretação dos contos de fadas**. Tradução de Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981. 216p.