



NATÁLIA RODRIGUES SILVA DO NASCIMENTO

**“HÁ MUITO TEMPO, EM UMA GALÁXIA MUITO, MUITO
DISTANTE...”: ANÁLISE DIALÉTICO-DIALÓGICA DO TOM/DA
ENTONAÇÃO DA EQUIPE AUTORAL DE UM FANFILME DE
STAR WARS**

**LAVRAS – MG
2021**

NATÁLIA RODRIGUES SILVA DO NASCIMENTO

“HÁ MUITO TEMPO, EM UMA GALÁXIA MUITO, MUITO DISTANTE...”:
ANÁLISE DIALÉTICO-DIALÓGICA DO TOM/DA ENTONAÇÃO DA EQUIPE AUTORAL
DE UM FANFILME DE STAR WARS

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder
Orientador

LAVRAS – MG
2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da Biblioteca
Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

Nascimento, Natália Rodrigues Silva do.

"Há muito tempo, em uma galáxia muito, muito distante..." :
análise dialético-dialógica do tom/da entonação da equipe autoral
de um *fanfilme* de *Star Wars* / Natália Rodrigues Silva do
Nascimento. - 2021.

166 p. : il.

Orientador(a): Marco Antonio Villarta-Neder.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de
Lavras, 2021.

Bibliografia.

1. Círculo de Bakhtin. 2. Verbivocovisualidade. 3. Fanfilme. I.
Villarta-Neder, Marco Antonio. II. Título.

NATÁLIA RODRIGUES SILVA DO NASCIMENTO

**“HÁ MUITO TEMPO, EM UMA GALÁXIA MUITO, MUITO DISTANTE...”:
ANÁLISE DIALÉTICO-DIALÓGICA DO TOM/DA ENTONAÇÃO DA EQUIPE AUTORAL
DE UM FANFILME DE STAR WARS**
**“A LONG TIME AGO IN A GALAXY FAR, FAR AWAY...”: DIALECTIC-
DIALOGICAL ANALYSIS OF TOM/INTONATION OF THE AUTHORAL TEAM OF A
STAR WARS FANFILM**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 28 de setembro de 2021.
Prof.^a Dr.^a Ekaterina Vólkova Américo UFF
Prof.^a Dr.^a Dalva de Souza Lobo UFLA
Prof.^a Dr.^a Luciane de Paula UNESP



Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder
Orientador

**LAVRAS – MG
2021**

AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensamente, a todas as pessoas que contribuíram para o sucesso do meu percurso acadêmico até aqui, em especial, à minha família: esposo, pai, mãe e irmãs, pelo suporte, pelo apoio e pela paciência em relação às ausências que foram necessárias durante esse período.

Aos meus colegas de turma do mestrado, que dividiram comigo todas as conquistas e ensinamentos adquiridos ao longo desses anos, também sou grata.

Aos meus colegas do GEDISC (Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin), agradeço por todas as discussões e participações conjuntas em eventos externos e internos e também em produções de textos acadêmicos. Em especial, agradeço ao Raphael Soares, por toda a paciência em conversar comigo sobre *Star Wars*.

Aos professores do Departamento de Estudos da Linguagem da Faculdade de Ciências Humanas, Educação e Linguagens da UFLA, agradeço por propiciarem o meu crescimento pessoal e profissional. Agradeço, principalmente, ao meu orientador e professor Marco Villarta, por todas as oportunidades, as sessões de orientação e as discussões profundas sobre os estudos do Círculo de Bakhtin, sobre filosofia e sobre as coisas da vida. Agradeço, igualmente, às professoras Ekaterina, Helena, Luciane e Dalva, pela atenção e pelo carinho com que leram e contribuíram com o meu trabalho.

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), por propiciar o apoio financeiro de que precisei para desenvolver a minha pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

RESUMO

O objetivo precípua do presente estudo é fazer uma análise dialético-dialógica (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020) da constituição verbivocovisual do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), a fim de perceber, por meio das escolhas feitas pela equipe autoral, a *entonação* ou o *tom emotivo-volitivo* que revela o projeto de sentido dos produtores desse enunciado, inserido na corrente enunciativa. Tal objetivo principal se divide em três objetivos específicos: 1) discorrer acerca dos conceitos de *gênero do discurso* e de *enunciado* a partir do viés teórico do Círculo de Bakhtin e, por meio desses conceitos, sobre o campo de atividade humana em que o *fanfilme* tem vida (o *fandom*), o qual define as características composicionais, temáticas e estilísticas desse enunciado concreto; 2) abordar o conceito de *tom* ou *entonação* para a teoria bakhtiniana; e 3) propor um diálogo entre as concepções do Círculo e o conceito de *verbivocovisualidade*, a fim de ter subsídios teóricos e metodológicos para a análise do *corpus*. Nesse sentido, a justificativa da presente análise está não só na relevância que os estudos sobre a *verbivocovisualidade* têm assumido nas pesquisas do campo bakhtiniano, mas, também, na importância de análises que assumem o viés metodológico dialético-dialógico e que têm como objeto gêneros discursivos em ampla produção, circulação e recepção na atualidade, mormente os que se inserem nos contextos digitais e tecnológicos, como os *fanfilmes*. O embasamento teórico principal se concentra na obra dos estudiosos do Círculo de Bakhtin (BAKHTIN, 2016 [1979]; 2017 [1979]; VOLÓCHINOV, 2017 [1929]; 2019 [1930]), com ênfase nos conceitos de *gêneros do discurso*, *enunciado* e *entonação/tom emotivo-volitivo*, bem como nas postulações sobre a *verbivocovisualidade* (PAULA, 2014; 2017; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020; LUCIANO, 2021; VILLARTA-NEDER, 2020; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020). Já o embasamento teórico auxiliar é composto pelos estudos de Jenkins (2009), sobre a Cultura da Convergência e da Participação, das sistematizações de Lótmán e outros estudiosos da Escola de Tártu-Moscou acerca da Semiótica da Cultura ou *Semiosfera* (LÓTMAN, 1979[1973]; 2019[1999]; MACHADO, 2003; VÓLKOVÁ AMÉRICO, 2012; 2014) e das teorias sobre cinema (JORGE MACHADO, 2016; MUNSTERBERG, 1983; XAVIER, 2005). A análise dialético-dialógica do discurso (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020) é a metodologia utilizada na presente pesquisa. O presente trabalho pode contribuir com as pesquisas de estudiosos contemporâneos que se debruçam sobre a temática da verbivocovisualidade a partir dos estudos do Círculo de Bakhtin no que diz respeito à linguagem, aos sentidos e aos sujeitos, com ênfase nas questões de entonação/tom que são suscitadas por meio dos enunciados concretos.

Palavras-chave: Círculo de Bakhtin. Gêneros do discurso. Enunciado Concreto. Verbivocovisualidade. *Fanfilme*.

ABSTRACT

The main objective of this research is to make a dialectical-dialogical analysis (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020) of the verbivocovisual constitution of the fan film “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), in order to perceive, through the choices made by the author team, the intonation or the emotional-volitional tone that reveals the project of meaning of the producers of this utterance. This main objective is divided into three specific objectives: 1) to talk about the concepts of genre of speech and utterance from the theoretical point of view of the Bakhtin Circle and, through these concepts, about the field of human activity in which the fan film has life (the fandom), which defines the compositional, thematic and stylistic characteristics of this concrete utterance; 2) to approach the concept of tone or intonation for Bakhtinian theory; and 3) to propose a dialogue between the Circle's conceptions and the concept of verbivocovisuality, in order to have theoretical and methodological subsidies for the analysis of the corpus. In this sense, the present analysis is justified not only because of the relevance that studies on verbivocovisuality have assumed in research in the Bakhtinian field, but also because of the importance of analyzes that assume the dialectical-dialogical bias and that have as their object genres discursive in wide production, circulation and reception nowadays, especially those that are inserted in the digital and technological contexts, such as fan films. The main theoretical basis is concentrated on the work of the scholars of the Bakhtin Circle (BAKHTIN, 2016 [1979]; 2017 [1979]; VOLÓCHINOV, 2017 [1929]; 2019 [1930]), with an emphasis on concepts of speech genres, utterance and intonation/emotive-volitional tone, and the postulations about verbivocovisuality (PAULA, 2014; 2017; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020; LUCIANO, 2021; VILLARTA-NEDER, 2020; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020). The auxiliary theoretical basis is composed of studies by Jenkins (2009) on the Culture of Convergence and Participation, in addition to the systematizations of the scholars of the Tartu-Moscow School about the Semiotics of Culture and about the Semiosphere (LÓTMAN, 1979[1973]; 2019[1999]; MACHADO, 2003; VÓLKOVÁ AMÉRICO, 2012; 2014) and the theories about cinema (JORGE MACHADO, 2016; MUNSTERBERG, 1983; XAVIER, 2005). The dialectical-dialogic discourse analysis (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020) is the methodology used in the present research. The present work can contribute to the research of contemporary scholars who focus on the topic of verbivocovisuality based on the studies of the Bakhtin Circle with regard to language, senses and subjects, with emphasis on intonation/tone that are raised through concrete utterances.

Keywords: Bakhtin Circle. Discourse genres. Concrete Utterance. Verbivocovisuality. Fanfilm.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz oficial do primeiro filme produzido pela franquia em 1977.....	34
Figuras 2 a 5 – imagens de personagens utilizando os sabres de luz.....	35
Figura 6 – personagem Luke Skywalker, interpretado por Mark Hamill.....	37
Figura 7 – personagem princesa Leia, interpretada por Carrie Fisher.....	37
Figura 8 – personagem Han Solo, interpretado por Harrison Ford.....	37
Figura 9 – personagem Darth Vader, interpretado por David Prowse.....	37
Figura 10 – cartaz do segundo filme da primeira trilogia “O império contra ataca”.....	39
Figura 11 – cartaz do terceiro filme da primeira trilogia “O retorno do <i>Jedi</i> ”.....	39
Figura 12 – cartaz do primeiro filme da prequência “A ameaça fantasma”.....	40
Figura 13 – cartaz do segundo filme da prequência “Ataque dos clones”.....	40
Figura 14 – cartaz do terceiro filme da prequência “A vingança dos <i>Sith</i> ”.....	40
Figura 15 – Anakin Skywalker criança com o jovem Obi-Wan Kenobi (interpretados, respectivamente, por Jake Lloyd e Ewan McGregor).....	40
Figura 16 – Obi-Wan Kenobi e Anakin Skywalker mais velhos (interpretados, respectivamente, por Ewan McGregor e Hayden Christensen).....	40
Figura 17 - mestre Knight Qui-Gon Jinn (interpretado pelo ator Liam Neeson).....	41
Figura 18 – Rainha/senadora Padmé Amidala (interpretada pela atriz Natalie Portman).....	41
Figura 19 – cartaz do primeiro filme da última trilogia, “O Despertar da Força”.....	41
Figura 20 – cartaz do segundo filme da última trilogia, “Os últimos <i>Jedi</i> ”.....	41
Figura 21 – cartaz do terceiro filme da última trilogia, “A ascensão Skywalker”.....	41
Figura 22 – personagem Rey, interpretada pela atriz Daisy Ridley.....	42
Figura 23 – personagem Kylo Ren, interpretado pelo ator Adam Driver.....	42
Figura 24 – ator Mark Hamill, novamente como Luke Skywalker.....	42
Figura 25 – atriz Carrie Fisher, novamente como Princesa Leia.....	42
Figura 26 – ator Harrison Ford, novamente como Han Solo.....	42
Figura 27 – cartaz oficial de “Rogue One: uma história de Star Wars” (2016).....	43
Figura 28 – personagem Chirrut Îmwe, interpretado por Donnie Yen Ji-Dan.....	44
Figura 29 – cartaz do filme “Han Solo: uma história Star Wars” (2018).....	45
Figuras 30 a 32 – Membros da <i>501st Legion</i> em eventos de caridade e de divulgação das produções da franquia.....	48-49
Figura 33 – entrega de máscaras de acrílico personalizada para profissionais de saúde.....	49
Figura 34 – um dos membros da divisão brasileira da <i>501ª Legião</i> doando sangue em uma das campanhas promovida pelos fãs.....	49
Figura 35 – Comentário do produtor Stephen Vitale, seguido do comentário da atriz... que interpretou a personagem principal do <i>fanfilme</i>	90
Figura 36 – Comentário de fã comparando o <i>fanfilme</i> e as produções da franquia.....	95
Figura 37 a 39 – Comentários de fãs que comparam o <i>fanfilme</i> com as produções da franquia.....	96
Imagem 40 – comentário de fã explicando o porquê de alguns <i>fanfilmes</i> serem melhores que as produções originárias.....	97
Figuras 41 e 42 - comentários sobre a fidelidade do roteiro/falas do <i>fanfilme</i> com a filosofia <i>Jedi</i>	99
Figuras 43 e 44 – comentários que mencionam a construção do sabre de luz.....	100
Figura 45 – letreiro inicial do <i>fanfilme</i> com os mesmos dizeres dos letreiros que iniciam os filmes da franquia.....	111
Figura 46 – imagem de <i>drones</i> , objetos muito comuns no universo <i>Star Wars</i>	111
Figuras 47 a 49 – letreiro e título do filme “Uma nova esperança” (1977).....	113
Figuras 50 a 52 – letreiro e título do filme “A ameaça fantasma” (1999).....	113
Figuras 53 a 55 – letreiro e título do filme “Os últimos <i>Jedi</i> ” (2017).....	113
Figuras 56 a 58 – letreiro e título do <i>fanfilme</i> “Hoshino - Star Wars Fan Film” (2016). ..	114

Figuras 59 a 62 – enquadramentos de câmeras e apresentação da personagem principal do <i>fanfilme</i>	117
Figuras 63 e 64 – plano próximo e <i>close-up</i> que mostram o estojo com algumas peças e a face da personagem Hoshino.....	119
Figuras 65 e 66 – treinamento de Ko Hoshino no <i>fanfilme</i>	124
Figuras 67 e 68 – treinamento de Luke Skywalker.....	125
Figura 69 – treinamento de pequenos <i>padawans</i>	125
Figuras 70 e 71 – transição de cenas 1 – <i>flashback</i>	128
Figuras 72 a 74 – transição de cenas 2 – <i>flashback</i>	129
Figuras 75 a 77 – transição de cenas 3 – <i>flashback</i>	130
Figura 78 – Momento em que Luke confronta Darth Vader e tenta convencê-lo voltar para o lado bom da <i>Força</i>	132
Figura 79 – Darth Vader menciona o sabre novo de Luke.....	132
Figura 80 – Darth Vader olha com mais atenção para o sabre de luz de Luke.....	132
Figura 81 – O vilão comenta que as habilidades de Luke estão completas.....	132
Figura 82 – Darth Vader menciona que Luke é poderoso.....	132
Figura 83 – cena da animação <i>Star Wars: The Clone Wars</i>	136
Figuras 84 e 85 – Início da montagem do sabre de luz.....	137
Figuras 86 e 87 – Detalhamento das peças do sabre de luz.....	138
Figura 88 – Início da montagem do sabre.....	139
Figuras 89 a 91 – Montagem do sabre de luz.....	140
Figuras 92 a 97 – Detalhamento das peças do sabre e transição entre cenas.....	140-141
Figuras 98 e 99 – Construção do sabre de luz.....	141
Figuras 100 a 105 – Últimas peças encaixadas.....	142
Figuras 106 a 111 – Encaixe do cristal <i>kyber</i>	142-143
Figuras 112 a 117 – Momento que antecede a luta.....	143-144
Figuras 118 a 129 – Paleta de cores da cena de montagem do sabre de luz.....	145-146
Figuras 130 a 141 – Expressões faciais da Ko Hoshino na cena da montagem do sabre.....	147-148
Figuras 142 a 149 – Expressões faciais de Ko durante as cenas de <i>flashback</i>	149-150
Figuras 150 a 153 – Paleta de cores das expressões faciais de Hoshino durante o treinamento.....	150

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	O <i>FANFILME</i> COMO <i>GÊNERO DO DISCURSO</i> E COMO <i>ENUNCIADO</i>	19
2.1	Considerações iniciais sobre os conceitos bakhtinianos de <i>gênero do discurso</i> e <i>enunciado</i>	19
2.2	O universo <i>Star Wars</i> : produções cinematográficas que compõem a franquia.....	32
2.3	A Cultura de fãs: o <i>fandom Star Wars</i> e suas relações dialético-dialógicas.....	46
2.4	A compreensão do <i>fandom</i> como uma <i>cultura</i> a partir das sistematizações da Escola de Tártu-Moscou.....	60
2.5	<i>Construção composicional, conteúdo temático e estilo: o tripé constitutivo dos gêneros do discurso</i> e dos <i>enunciados</i> e a sua relação indissociável com o <i>tom valorativo</i>	72
3	A ANÁLISE DIALÉTICO-DIALÓGICA DO <i>FANFILME</i> “HOSHINO - STAR WARS FAN FILM” (VITALE; CARRASCO, 2016)	83
3.1	A metodologia dialético-dialógica de análise.....	83
3.2	Condições de circulação, de produção e de recepção do <i>fanfilme</i>	89
3.3	Recorte da análise: cenas que serão discutidas na análise.....	102
3.4	A verbivocovisualidade do <i>fanfilme</i> “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016)	106
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
	REFERÊNCIAS.....	160
	ANEXO A – Inteiro teor da coluna escrita por Andrey Summers para a revista <i>Jive</i>	166

1 INTRODUÇÃO

Antes de darmos início às discussões, cumpre-nos fazer um parêntese a fim de esclarecermos duas questões importantes relacionadas ao título do presente trabalho. A primeira delas se refere à frase que dá início ao título “Há muito tempo, em uma galáxia muito, muito distante...”, frase esta que está presente em todos os filmes da franquia *Star Wars* e que se constitui como uma marca estilística que reconhecidamente faz parte desse universo, motivo pelo qual a escolhemos para compor o título da nossa pesquisa. A segunda questão diz respeito à escolha do termo equipe autoral. Nesse sentido, esclarecemos que entendemos como equipe autoral todos os profissionais responsáveis pela produção do *fanfilme* (escritores, produtores, diretores etc.). Mesmo compreendendo que cada produção assume o relevo dado pelo diretor principal e/ou produtor, os quais fazem escolhas que muitas vezes definem o estilo da produção, o resultado é uma obra produzida por um conjunto de profissionais e não por uma só pessoa.

Feitas essas observações iniciais, as *fanfics*, termo reduzido de *fanfiction*, ou ficção de fã, em uma tradução literal, podem ser consideradas as histórias produzidas pelos fãs de sagas, séries, filmes, cantores, artistas, livros, quadrinhos, animês, entre outros, as quais são inspiradas nos personagens, nas figuras famosas, nos universos e/ou nos enredos admirados por esses fãs (AZZARI e CUSTÓDIO, 2013). Tais histórias se materializam a partir dos mais variados signos, como textos escritos, vídeos (*fanvídeos*), filmes, (*fanfilmes*), quadrinhos e áudios (*audiofics*), e circulam na atualidade, principalmente na internet, em ambientes virtuais, como *blogs*, páginas eletrônicas específicas de produção, publicação e leitura de *fanfics*, redes sociais e também em plataformas de divulgação livre e gratuita de fotos e vídeos, como o *Pinterest* e o *Youtube*, para citar alguns exemplos.

Nesta perspectiva, já em sua constituição, a *fanfic* pressupõe o envolvimento contínuo dos fãs, os quais, inseridos em comunidades com o intuito comum de celebrar determinado universo, não só têm acesso aos livros, aos filmes, às músicas, aos cliques, movimentando o mercado editorial, midiático, musical e cinematográfico, como também produzem, criticam¹ e fazem circular uma grande quantidade de conteúdo sobre o universo

¹ Além de atuarem como consumidores e produtores de obras relacionadas ao universo que idolatram, os fãs também atuam como críticos e contribuem para a divulgação de produções, tanto as que recebem de forma positiva quanto as que avaliam negativamente. Tal movimento interfere diretamente na recepção e na circulação das produções e constitui o campo de atividade humana em que esses enunciados têm vida. Por mais que saibamos desse complexo movimento, não conseguimos discorrer sobre a questão com profundidade em virtude das limitações do presente trabalho. No entanto, pretendemos abordar mais detidamente esse tema em trabalhos futuros.

que admiram. Como resultado, os fãs estão presentes em todas as fases da constituição da *fanfic*, ou seja, na produção, na circulação e na recepção, e se movimentam continuamente do lugar de meros consumidores desses conteúdos para o de cocriadores.

Tal movimento é tão complexo e contínuo que um objeto de adoração por uma comunidade de fãs, como uma franquia cinematográfica, por exemplo, aos poucos tem seu universo alargado por outros tipos de conteúdo que podem ou não estar diretamente ligados aos produtores originários. Isso faz com que haja a maior circulação de materiais, canônicos ou não, de acordo com os anseios dos fãs por objetos, produções e informações sobre o tema que idolatram.

O fato de determinado conteúdo ainda não ter sido criado não inibe a atuação dos fãs, que suprem eles próprios essa carência e produzem uma variedade de materiais sobre o universo que curtem, fazendo-os circular em meio à comunidade da qual participam. Afinal, alguns dos objetivos mais recorrentes das *fanfics* são desenvolver algum ponto que não ficou claro ou que não foi abordado na produção originária e/ou dar outro destino a um personagem ou até mesmo outro final para a história. Com a internet, tais conteúdos transpõem até mesmo os limites das comunidades de fãs e se disseminam irrefreavelmente.

Se, por um lado, esse alargamento do universo por meio de produções dos fãs pode dar ensejo a inúmeras ações de defesa de direitos autorais por parte das pessoas que tiveram inicialmente a ideia e conceberam os personagens, enredos, mundos que são assunto das *fanfics*, por outro lado, pode fazer com que os produtos originários sejam cada vez mais difundidos e, conseqüentemente, se tornem ainda mais lucrativos aos seus produtores. Dessa forma, é possível perceber uma coexistência autofomentadora e com um grau alto de tensão entre as duas instâncias, a das franquias e a dos fãs, de modo que foram instituídos judicial e extrajudicialmente alguns critérios para a produção e a circulação das *fanfics*, tais como a impossibilidade de que sejam produzidas com fins lucrativos e a necessidade de que seus produtores deixem claro que não se tratam de um produto do autor, mas sim de uma produção de fãs inspirada naquela criação.

Diante dessas considerações iniciais, é possível notar que o papel das comunidades de fãs na constituição das *fanfics* resta configurado em todas as materialidades e instâncias de realização, de modo que o sujeito fã atua tanto nas condições de recepção e circulação, quanto na de produção, assunto que será mais bem abordado no decorrer do presente trabalho, principalmente no momento em que falarmos sobre a cultura participativa (JENKINS, 2009).

Cumpre-nos, nesse momento, discorrer um pouco acerca da escolha desse tema para a nossa pesquisa, a fim de que possamos expor o nosso percurso até aqui. Nosso trabalho com

o gênero *fanfic* se iniciou por intermédio de um projeto de iniciação científica durante a graduação em Letras². No mencionado projeto, nosso objetivo foi analisar as boas práticas de escrita de crianças e jovens que produziam textos fora do ambiente escolar, e o nosso *corpus* de análise foi constituído justamente de *fanfics*, gênero discursivo que possui potencialidades no trabalho em sala de aula, vez que, além de ter ampla circulação nos meios digitais e tecnológicos, é familiar aos alunos em suas práticas fora da escola.

Notamos, durante aquele trabalho, que os escritores de *fanfics*, os chamados *fanwriters*, se constituem como autores a partir da imersão nessa prática social que envolve não apenas a produção de textos, vídeos, imagens etc. a partir de personagens, enredos e universos que já existem, mas também a produção colaborativa por meio de retornos críticos imediatos que os *fanwriters* obtêm dos outros fãs na mesma plataforma em que a *fanfic* foi publicada. Desta forma, chegamos à conclusão de que as boas práticas de escrita desenvolvidas estavam mais relacionadas com a imersão desses jovens no contexto digital e na comunidade de fãs, do que com as práticas de escritas que eram sistematizadas no ambiente escolar. Essa conclusão vai ao encontro da concepção de gêneros discursivos do Círculo de Bakhtin³ como enunciados concretos produzidos, recepcionados e que circulam em um determinado campo⁴ da atividade humana, dentro do qual assumem características mais ou menos estáveis e são utilizados pelos sujeitos em suas mais diversas interações discursivas (BAKHTIN, 2016 [1979]).

De modo concomitante ao projeto mencionado, as discussões teóricas realizadas durante as reuniões do Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin (GEDISC/UFLA) tornaram possível o aprofundamento teórico que a obra de Bakhtin e dos demais estudiosos do Círculo exige. Além disso, as apresentações de trabalhos e as produções de textos acadêmicos, em que o referencial teórico e metodológico formado por textos de

² Projeto do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) intitulado “A escrita na vida (apesar da escola?): reflexões bakhtinianas sobre as boas práticas de autoria de *fanfics*”, orientado pelo professor Marco Antonio Villarta-Neder e financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que vigorou de 2018 a 2019.

³ Grupo formado por intelectuais russos de várias áreas do conhecimento que se reuniram de 1919 a 1929 nas cidades de Nevel, Vitebsk e Petrogrado (antiga São Petersburgo e, a partir de 1924, Leningrado; posteriormente voltou a ser chamada São Petersburgo), do qual, em algum momento, participou Mikhail Bakhtin (FARACO, 2009). Por mais que o grupo tenha se reunido pelo período de dez anos apenas, as discussões que fizeram em conjunto refletiram na obra de Bakhtin e na dos demais participantes mais conhecidos e traduzidos aqui no Brasil (Medviédov e Volóchinov).

⁴ *Campo da atividade humana* e *esfera da atividade humana* se referem a termos russos distintos. Sabemos que algumas teorias diferenciam esses termos e discorrem mais detalhadamente sobre eles. No entanto, no presente trabalho, optamos por usar *campos de atividade humana* para nos referirmos aos contextos/ambientes do fazer humano em que os enunciados são produzidos, recepcionados e circulam, a partir dos quais esses enunciados apresentam *construção composicional*, *conteúdo temático* e *estilo* mais ou menos estáveis (BAKHTIN, 2016 [1979]). Tal escolha partiu do fato de Paulo Bezerra, tradutor do texto “Os gêneros do discurso” (idem), ter usado *campos de atividade humana* e esse texto ser um dos principais referenciais teóricos do presente trabalho.

estudiosos do Círculo, principalmente, Bakhtin, Volóchinov e Medviédev, foi aplicado em variados *corpora*, possibilitaram a análise da teoria aplicada a contextos discursivos diversos.

E ainda, em mais uma oportunidade de aprofundamento do estudo das obras do Círculo, por meio do trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para a obtenção da licenciatura em Letras, logramos nos debruçar sobre a temática dos enunciados sincréticos e verbivocovisuais, que são justamente enunciados constituídos por meio do diálogo entre signos/dimensões de naturezas diversas, os quais travam entre si e com os enunciados que os precedem e os sucedem na corrente enunciativa diálogos que fazem com que os sujeitos produzam sentidos e atribuam valores a partir do todo dos enunciados.

A título de esclarecimento, o conceito de verbivocovisualidade, que será mais bem abordado no momento da análise, pode ser compreendido como a investigação dos enunciados a partir da consideração do todo integrado pelas dimensões verbais, vocais (sonoras e musicais) e visuais que os constituem e da potencialidade desses enunciados em propiciarem a produção de sentidos por meio das valorações dos sujeitos (PAULA, 2017; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020; LUCIANO, 2021). Esses signos de naturezas diversas que constituem os enunciados estabelecem entre si uma relação indissociável, que se liga, de igual modo, aos sujeitos e aos acontecimentos envolvidos na interação discursiva.

Ainda que nos reste muito a estudar, a aprender e a aplicar a respeito da obra dos pesquisadores que participaram do Círculo de Bakhtin, obra essa tão vasta e relevante para os estudos da linguagem e para as ciências humanas de forma geral, o nosso percurso acadêmico até o momento nos deu a oportunidade de construir a nossa concepção de gêneros discursivos a partir de uma teoria que os entende de forma dialógica e dialética como enunciados concretos que, inseridos nas práticas humanas de uso da linguagem, fazem parte da corrente ininterrupta de enunciados que constituem o fazer humano social, histórico, político e cultural.

Dessa forma, tomamos como pressuposto essa concepção de gênero discursivo – enunciativa, dialógica e dialética – ao elegermos como *corpus* de análise da presente pesquisa o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), com o intuito de analisá-lo como um enunciado concreto e vivo, como “*unidade real da comunicação discursiva*” (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 22), que dialoga com outros enunciados dentro do campo da atividade humana de que faz parte, a comunidade de fãs ou, como também é chamada, o *fandom*.

Nesse sentido, a pergunta que deu ensejo à nossa pesquisa foi: de que modo podemos analisar o *fanfilme* como um enunciado concreto e vivo, em conformidade com o nosso viés

teórico principal, os textos de alguns dos estudiosos do Círculo de Bakhtin? Tal questionamento surgiu durante a leitura do texto “Os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016 [1979]), em que Bakhtin deixa claro que a unidade real da comunicação discursiva é o enunciado, de forma que o estudo da língua só pode partir de enunciados, já que “o discurso só pode existir de fato na forma de enunciados concretos de determinados falantes, sujeitos do discurso” (idem, p. 28).

O *fanfilme* que elegemos como *corpus* de análise foi produzido por fãs de *Star Wars*, uma das maiores franquias de fantasia espacial da atualidade, cuja comunidade de fãs fomenta um dos mais significativos e lucrativos universos ficcionais, formado por uma variedade de produtos e de conteúdos, tais como filmes, livros, brinquedos, imagens, personagens, entre outros⁵.

A franquia *Star Wars* foi produzida originariamente pela Lucasfilme, empresa que, além dos filmes que compõem as trilologias *Star Wars* e seus derivados, criou também a conhecida franquia intitulada *Indiana Jones*. Atualmente, a Lucasfilme pertence à megacorporação cinematográfica *The Walt Disney Company*, doravante chamada simplesmente de Disney. Já o *fanfilme* (VITALE; CARRASCO, 2016) que será analisado no presente trabalho foi publicado no *YouTube*, no canal do Stephen Vitale, diretor do curta, e pode ser acessado gratuitamente por meio do *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A> (acesso em: 05 ago. 2021).

Em virtude da nossa pergunta de pesquisa, o objetivo precípua do presente estudo é fazer uma *análise dialético-dialógica*⁶ (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020) da constituição verbivocovisual do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), a fim de perceber, por meio

⁵ Apoiamo-nos em Taylor (2015) ao consideramos *Star Wars* uma saga de fantasia espacial e não de ficção científica, tendo em vista o caráter fantasioso da história, que possui aspectos que a distanciam da nossa realidade. Segundo Taylor (2015, p. 29-30), a ficção científica traz uma realista imagem do futuro a partir do nosso próprio mundo, de forma que até mesmo as leis da física são preservadas nessas produções. Já a fantasia espacial, diz o autor, tem um viés que transcende o nosso mundo e, por ser mais livre e privilegiar a fantasia, não se preocupa em ser realista ou em estar alinhada com a ciência. De modo similar, Jenkins (2009) refere-se à saga *Star Wars* como uma *space opera*, ou seja, uma ópera espacial (em uma tradução livre). Em resumo, por mais que a fantasia espacial possa ser considerada um subgênero da ficção científica, ela se difere desta e se mostra uma narrativa de fantasia e aventura que acontece no espaço.

⁶ Conforme Villarta-Neder & Ferreira (2020), falamos em *análise dialético-dialógica* por dois motivos principais. O primeiro deles se refere ao fato de que a partir dos estudos do Círculo qualquer abordagem se configura como uma perspectiva em devir, em contínua constituição dos sujeitos, dos enunciados e dos acontecimentos, os quais não podem ser vistos por si mesmos, mas estão em constante processo de constituição alteritária – por isso *dialético-dialógica*. O segundo aspecto se relaciona diretamente com a noção de enunciado, que pressupõe um movimento contínuo de resposta ao que o antecede e de provocação ao que o sucede. Tal metodologia será mais bem abordada no capítulo próprio.

das escolhas feitas pela equipe autoral, a *entonação* ou o *tom emotivo-volitivo* que revela o projeto de sentido⁷ dos produtores desse enunciado, inserido na corrente enunciativa.

Assim, a presente análise se propõe a investigar esse enunciado como parte de um contínuo, inserido no qual trava constantes diálogos com os filmes que compõem a franquia *Star Wars*, por um lado, e com os demais produtos, conteúdos, produções que constituem o universo dos fãs (*fandom*), campo de atividade humana em que tal enunciado foi produzido, circula e é recepcionado, por outro lado.

É interessante destacarmos que por mais que os filmes produzidos pela Lucasfilme tenham, em um primeiro momento, dado origem a esse universo, hoje eles não são mais que um produto dentre inúmeros outros que compõem essa complexa corrente enunciativa que constitui o *fandom* ou a cultura de fãs de *Star Wars* e que fomenta esse universo ao mesmo tempo em que é constituído por ele. É esse o campo de atividade humana do qual o *fanfilme* que será analisado é/faz parte.

O nosso objetivo principal exposto acima se divide, por sua vez, em três objetivos específicos, os quais são imprescindíveis para a consecução do fim a que nos propomos alcançar com a presente pesquisa: 1) discorrer sobre os conceitos de *gênero do discurso* e de *enunciado* a partir do viés teórico do Círculo de Bakhtin e, por meio desses conceitos, abordar o campo de atividade humana em que o *fanfilme* tem vida (o *fandom*), o qual define as características composicionais, temáticas e estilísticas desse enunciado; 2) em seguida, partindo do conceito de estilo e de sua subdivisão em estilo genérico e estilo individual, discorrer sobre o conceito de *tom* ou *entonação*; e 3) a partir dessas sistematizações teóricas, propor um diálogo entre as concepções do Círculo e o conceito de verbivocovisualidade, a fim de ter subsídios teóricos e metodológicos para a análise do *corpus* como um todo verbivocovisual, constituído por signos de materialidades diversas em contínuo diálogo interno (entre os signos que constituem esse enunciado) e externo (entre esse e outros enunciados na corrente enunciativa).

Nesse sentido, a presente análise se justifica em virtude da relevância que os estudos sobre a verbivocovisualidade têm assumido nas pesquisas que têm como objeto enunciados formados por signos de materialidades diversas em diálogo, além da importância de análises que assumem o viés metodológico dialético-dialógico e que têm como objeto gêneros discursivos em ampla produção, circulação e recepção na atualidade, mormente os que se

⁷ Em conformidade com Villarta-Neder & Ferreira (2020, p. 362), a expressão russa *rietchvaia vólia* pode ser traduzida como projeto de dizer, vontade discursiva, vontade de produzir sentidos, entre outras. Portanto, no presente trabalho, usaremos essas expressões, e outras como projeto discursivo, objetivo discursivo, projeto enunciativo, intenção discursiva etc., como sinônimas.

inserir nos contextos digitais e tecnológicos, como os *fanfilmes*. Tais estudos contribuem para a compreensão dos sujeitos histórica, social e culturalmente posicionados no mundo e dos enunciados como unidades reais da interação discursiva que possuem como características a complexidade e a sincreticidade, posto que esses enunciados são constituídos por sistemas sógnicos de variadas materialidades que formam, indissociavelmente, um todo valorativo e significativo.

O nosso embasamento teórico principal se concentrará na obra de Bakhtin (2016 [1979]; 2017 [1979]) e Volóchinov (2017 [1929]; 2019 [1930]), com ênfase nos conceitos de *gêneros do discurso*, *enunciado* e *entonação/tom emotivo-volitivo*, e nas pesquisas sobre a verbivocovisualidade feitas por estudiosos que partem das investigações do Círculo de Bakhtin e expandem os seus conceitos (PAULA, 2014; 2017; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020; LUCIANO, 2021; VILLARTA-NEDER, 2020; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020), pois esperamos que essas sistematizações nos auxiliem no momento da análise do *corpus*.

Com o intuito de compreendermos o *fanfilme* enquanto gênero discursivo em circulação em um campo específico de atividade humana, a cultura de fãs, correlacionaremos referenciais teóricos auxiliares que contribuirão para a compreensão das questões sociológicas e antropológicas dessa cultura. Assim, por intermédio das concepções de Jenkins (2009) sobre a Cultura da Convergência e de Taylor (2015) sobre o universo *Star Wars*, pretendemos lançar luz sobre a constituição da cultura dos fãs e de suas produções no ambiente digital e tecnológico.

Além disso, discorreremos sobre o conceito de Cultura a partir dos estudos de Iúri Lótman⁸ e dos demais pesquisadores da Escola de Tártu-Moscou (conforme LÓTMAN, 1979[1973]; 2019[1999]; MACHADO, 2003; VÓLKOVÁ AMÉRICO, 2012; 2014), a fim de compreendermos como se dão os processos dialético-dialógicos dos *fanfilmes* enquanto gêneros discursivos em circulação social dentro da cultura de fãs, ou dentro de uma *Semiosfera*, para usar o conceito da Escola de Tártu-Moscou que pretendemos melhor abordar no decorrer do presente estudo.

Já na oportunidade da análise do *corpus*, tomaremos como base as teorias sobre cinema (JORGE MACHADO, 2016; MUNSTERBERG, 1983; XAVIER, 2005), a fim de refletirmos sobre a constituição verbivocovisual do *fanfilme* selecionado e sua atuação na produção de sentidos e no posicionamento dos sujeitos.

⁸ Tendo em vista a variedade de grafias que encontramos para o nome de Iúri Lótman, elegemos, para o presente trabalho, a mesma grafia escolhida por Machado (2003).

Como metodologia, usaremos a *análise dialético-dialógica do discurso* (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020), tendo em vista que o nosso intuito é analisar o *fanfilme* como um enunciado concreto, isto é, em relação com os outros enunciados que travam diálogos com essa produção na corrente enunciativa. É apenas a partir da análise dessa produção como um enunciado concreto e como um elo na corrente enunciativa que poderemos pensar na constituição verbivocovisual do *fanfilme*, a fim de percebemos a *entonação* ou o *tom emotivo-volitivo* da equipe autoral, conforme nosso objetivo geral com o presente estudo.

Tendo em vista todo esse percurso, o presente trabalho se divide em duas partes. Na primeira delas, discutiremos abordagens teóricas que nos auxiliam a pensar o *fanfilme* como um gênero discursivo e como um enunciado, tendo em vista as questões dialógicas e dialéticas que essa abordagem pressupõe. Nesse sentido, tomaremos como ponto de início o conceito de gênero discursivo a partir do Círculo de Bakhtin, isto é, conjunto de enunciados que, embora únicos, irrepetíveis e singulares, adquirem características relativamente estáveis em conformidade com os campos da atividade humana em que são produzidos, circulam e são recepcionados.

Nessa parte do trabalho, daremos início às nossas discussões a partir do campo de atividade humana em que o *fanfilme* selecionado nasceu, vive e é constantemente ressignificado: o *fandom* de *Star Wars*. É esse contexto, com todos os seus elementos constitutivos (sujeitos, sentidos, acontecimentos), que dá ao nosso *corpus* de análise o *estilo*, a *construção composicional* e o *conteúdo temático*, tripé que configura os *gêneros do discurso* a partir de uma concepção bakhtiniana (BAKHTIN, 2016 [1979]).

Além disso, é inserido no *fandom* e como parte constitutiva dele que o *fanfilme* estabelece com outros enunciados as mais diversas relações, em um embate contínuo que envolve diálogos com a franquia *Star Wars*, com as expectativas dos fãs, com outras produções desse universo e com as demais representações que compõem essa complexa cultura. Esse diálogo se concretiza não apenas a partir da atuação dos fãs, que têm contato com o *fanfilme* no momento de sua recepção, mas, sobretudo, pelas escolhas feitas pela equipe autoral do *fanfilme*, escolhas essas que demarcam o estilo e revelam o tom autoral.

Além da apresentação do universo que compõe o *fandom* de *Star Wars* e de todas as suas peculiaridades desde o primeiro filme da franquia até os dias atuais, ainda na primeira parte do trabalho, abordaremos a teoria da Cultura da Convergência (JENKINS, 2009), a fim de que possamos discutir as facetas sociológica e antropológica desse universo. Nesse ponto, trataremos para discussão o conceito de *Cultura* ou *Semiosfera* da Escola de Tártu-Moscou

(LÓTMAN, 2019[1999]; VÓLKOVÁ AMÉRICO, 2012; 2014; MACHADO, 2003), tendo em vista que a concepção de cultura como um texto complexo formado de outros textos descreve a forma como o *fandom* se constitui cronotopicamente.

Compreender essa cultura de fãs a partir do ponto de vista sociológico e antropológico nos ajudará a entender o estilo da equipe autoral do *fanfilme*, uma vez que as escolhas feitas no momento da produção demarcam o *tom* da equipe autoral e a sua intenção discursiva em fazer um *fanfilme* que, ao mesmo tempo em que agrada os outros fãs ao trazer elementos que não foram abordados diretamente nos filmes que compõem a franquia, mantém certa canonicidade em relação à construção do herói e à manutenção de princípios basilares que constituem o *fandom* de *Star Wars*.

Na segunda parte dessa pesquisa, pretendemos fazer a *análise dialético-dialógica* (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020) do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), a fim de que a constituição verbivocovisual desse enunciado concreto seja investigada, de modo que as escolhas feitas pela equipe autoral apontem para a/o *entonação/tom emotivo-volitivo* que revela o projeto de sentido desse enunciado, em relação aos filmes que compõem a franquia *Star Wars* e em relação ao *fandom* como um todo.

A análise da constituição verbivocovisual do *fanfilme* será feita a partir do diálogo entre as discussões teóricas feitas na primeira parte do trabalho e as teorias aplicadas ao estudo do cinema, a fim de que as escolhas autorais que dizem respeito à composição fílmica do *fanfilme* possam ser investigadas a partir da sua relação com os filmes da franquia e com a Cultura dos fãs.

Nesse sentido, o nosso enfoque analítico (recorte de análise) em relação ao *corpus* se concentrará em duas questões, as quais, a nosso ver, têm o potencial de servir de material de análise sobre o/a *tom/entonação* da equipe autoral do *fanfilme* e sua relação com o *fandom*: 1) nas escolhas autorais utilizadas para abordar um ponto que ainda não foi explorado pelos filmes que compõem a franquia, qual seja, a construção do sabre de luz pela personagem principal do *fanfilme*, a mestre Ko Hoshino, situação que, por mais que tenha sido mencionada em alguns filmes da franquia, fazendo, portanto, parte da cultura *Star Wars*, ainda não havia sido retratada explicitamente nas produções cinematográficas; 2) os elementos trazidos pelo *fanfilme* que reforçam certos aspectos do *fandom*, como a construção da heroína, a Hoshino, e os métodos utilizados durante o seu treinamento para se tornar uma mestra *Jedi*, elementos que refletem e refratam os que se fazem presentes nas diversas gerações de heróis da franquia.

Tais aspectos, sobre os quais nos deteremos durante a análise, se relacionam com as escolhas feitas pela equipe autoral do *fanfilme* que revelam o seu *tom emotivo-volitivo*/sua *entonação* e o projeto de sentido do curta, o qual está indissociavelmente ligado ao *fandom* e ao que a equipe autoral imagina que vai agradar aos fãs e, conseqüentemente, promover e tornar lucrativo o *fanfilme*.

Esperamos, dessa forma, que o presente trabalho contribua com as pesquisas de estudiosos contemporâneos que se debruçam sobre a temática da verbivocovisualidade a partir dos estudos do Círculo de Bakhtin sobre a linguagem, os sentidos e os sujeitos, com ênfase nas questões de *entonação/tom emotivo-volitivo* que são suscitadas por meio dos enunciados, em diálogo com teorias sobre cinema. Além disso, desejamos que esta pesquisa seja uma investigação a mais que privilegie o estudo valorativo dos enunciados concretos em suas várias materializações sógnicas, mormente nas que circulam amplamente nos meios digitais, as quais colaboram para a nossa percepção sobre os sujeitos socio-historicamente posicionados.

2 O FANFILME COMO GÊNERO DO DISCURSO E COMO ENUNCIADO

Com o intuito de pensarmos na produção de fã objeto do presente trabalho como um enunciado concreto pertencente ao gênero discursivo *fanfilme*, nesse capítulo inicial da discussão teórica abordaremos os conceitos de *gênero do discurso* e de *enunciado* para o Círculo de Bakhtin, principalmente a partir de Bakhtin (2016).

Além disso, apresentaremos as produções cinematográficas que compõem o universo *Star Wars* tendo em vista, principalmente, os leitores que não conhecem ou não se recordam das produções que fazem parte da franquia. Em seguida, falaremos sobre as complexas relações dialético-dialógicas que constituem a cultura dos fãs de *Star Wars*, considerando os diálogos entre os fãs e destes com a franquia.

A fim de discutirmos mais detidamente a cultura dos fãs do universo que o *fanfilme* que analisaremos faz parte, traremos para o debate, além da teoria bakhtiniana, conceitos e sistematizações da Escola de Tártu-Moscou, com ênfase para os estudos de Iúri Lótman sobre a Semiótica da Cultura e a Semiosfera.

Feito esse percurso para a compreensão do campo de atividade humana do qual o enunciado que analisaremos faz parte, o *fandom* de *Star Wars*, abordaremos, enfim, a construção composicional, o conteúdo temático e o estilo, tripé constitutivo dos gêneros discursivos e dos enunciados, e sua relação com o conceito de tom valorativo. Entendemos que essas discussões atendem ao propósito de preparar o terreno para que possamos fazer a análise a que nos propomos.

2.1 Considerações iniciais sobre os conceitos bakhtinianos de *gênero do discurso* e *enunciado*

Conforme temos dito, a presente pesquisa busca privilegiar uma *análise dialético-dialógica* do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) enquanto gênero discursivo e enunciado, com o fim de investigar a sua constituição verbivocovisual e, por meio dela, perceber as escolhas da equipe autoral que demarcam o *tom emotivo-volitivo* (ou a *entonação*) que dá mostras do projeto de sentido desse enunciado, o qual está inserido na corrente enunciativa constituída, principalmente, de enunciados da franquia em constantes embates com os enunciados dos fãs e vice-versa.

Compreendemos os *fanfilmes* como gênero discursivo uma vez que são enunciados produzidos, recepcionados e que circulam em um campo específico de atividade humana, qual

seja, o universo de fãs. Inseridos nesse campo, os *fanfilmes* adquirem estrutura, estilo e tema relacionados indissociavelmente ao universo de fãs e estão continuamente em ressignificação na corrente enunciativa, respondendo enunciados anteriores e suscitando posteriores, constituindo-se enquanto constituem esse campo discursivo.

Por mais que faça parte de um conjunto maior, o das *fanfics*, o *fanfilme* possui peculiaridades e características que fazem com que compartilhe semelhanças com outras *fanfics*, ao mesmo tempo em que possui suas próprias especificidades, pois circula em ambientes propícios principalmente para a recepção e o compartilhamento de vídeos, materialidade cuja singularidade é constituída por linguagens de natureza complexa (sons, cores, movimentos, enquadramentos, posições de câmera, efeitos sonoros e especiais, personagens, cenários, entre outras) e cujo enredo é composto por narrativas multifacetadas.

Assim, por mais que possa estar incluído no gênero discursivo *fanfiction*, o *fanfilme* é um gênero discursivo singular, composto por enunciados que compartilham características relativamente estáveis, mas que são únicos e diversos de produções de fãs de materialidades outras, como os textos verbais, as imagens estáticas etc. Na realidade, os *fanfilmes* se materializam em um formato que geralmente inclui as materialidades das outras *fanfics* e constituem um grupo complexo e múltiplo de enunciados, o qual merece ser investigado a partir de suas peculiaridades relativamente estáveis e, ao mesmo tempo, variadas e plurais. Ademais, é sabido que a teoria do Círculo de Bakhtin compreende os enunciados como singulares e heterogêneos, cuja realização se dá concretamente nas práticas sociais, motivo pelo qual nosso propósito aqui não é fazer uma classificação hermética do *fanfilme*, mas investigar esse gênero em sua multiplicidade de sentidos e significações possíveis e em sua realização concreta.

Outra questão que merece destaque desde o início é o que faz com que o enunciado eleito como *corpus*, “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), seja considerado um *fanfilme*. Como veremos mais adiante, o *fanfilme* objeto de análise se caracteriza por uma qualidade fílmica e técnica rara em produções de fãs. Dessa forma, vale fazermos o seguinte questionamento: o que faz com que Hoshino seja considerado um *fanfilme* e não uma produção cinematográfica mais próxima de produções de grandes empresas da indústria fílmica?

A resposta para essa questão se relaciona com a aceitação dessa produção pelos fãs como um enunciado que faz parte do gênero discursivo *fanfilme*. Dito de outro modo, o que faz “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) ser um *fanfilme* diz mais a respeito ao posicionamento dos fãs do que à composição formal do enunciado que, como

dissemos, parece-se mais com produções cinematográficas de grandes estúdios do que com filmes caseiros feitos por fãs, caso da maioria dos *fanfilmes* que circulam atualmente.

A relevância dessa questão se manifesta no momento em que refletimos sobre qual a natureza desse enunciado, o que faz com que ele seja pertencente ao gênero *fanfilme* e o que o diferencia de outras produções cinematográficas que possuem a mesma qualidade técnica. Ora, um *fanfilme* é reconhecido como tal porque versa sobre o enredo, o cenário, os personagens etc. de produções que são idolatradas pelos fãs, preenchendo lacunas e produzindo conteúdos que não foram abordados nas produções originárias, mas que despertam o interesse dos fãs e suprem a necessidade destes por conteúdos sobre o universo que idolatram, necessidade esta nem sempre suprida pelo estúdio responsável pela produção originária.

“Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) apresenta essas características, posto que aborda com detalhamento um fato que não é explorado pela franquia Star Wars: a construção do sabre de luz pela personagem principal Ko Hoshino. Fato este que é expressamente reconhecido pelos fãs, conforme comentários que compõem a nossa análise. Dessa forma, ainda que “Hoshino” tenha uma qualidade técnica que não é comum a outros *fanfilmes*; ainda que a equipe responsável pela produção do curta tenha tido como objetivo promover/vender seu trabalho; ainda que uma atriz que já participou de produções hollywoodianas tenha sido contratada; entre outras questões que serão melhor detalhadas e que podem aproximar essa produção de filmes de grandes empresas cinematográficas, os fãs recepcionaram “Hoshino” como uma produção de fã por, entre outros motivos, ter abordado uma questão não explorada nos filmes, apesar de muito desejada pelos fãs. É por isso que “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) é um enunciado que faz parte do gênero discursivo *fanfilme*.

Outro ponto que gostaríamos de abordar desde o início é o fato de gêneros do discurso serem enunciados. Os *fanfilmes* são *gêneros do discurso*, mas são também *enunciados*, já que “o gênero é um enunciado” (BEZERRA, 2016, p. 159). O conhecido trecho em que Bakhtin conceitua os *gêneros do discurso* menciona que gêneros são tipos de enunciados, vejamos:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais ou escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua

construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional - estão indissoluvelmente ligados *no conjunto* do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2016[1979], p. 11-2, *italicos originais*).

Nesse sentido, *gêneros do discurso* são *tipos relativamente estáveis de enunciados* (idem, p. 11-12), ou seja, gêneros são enunciados que compartilham características em comum e que, por isso, fazem parte de um mesmo tipo. Um pouco mais à frente do trecho que mencionamos, Bakhtin fala que “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (ibidem, p. 20), mencionando, mais uma vez, que gêneros são tipos de enunciados.

Assim, gêneros são tipo de enunciados, e isso demonstra a indissociável relação entre individual e coletivo no fazer humano, posto que, “verifica-se, portanto, uma pertença do individual ao social ou coletivo, pois cada enunciado é individual, mas todo indivíduo pertence a um campo do emprego da língua, que possui seu próprio gênero discursivo” (BEZERRA, 2016, p. 159).

Dessa forma, os enunciados e seus tipos, os gêneros discursivos, compartilham as mesmas características, com a diferença que o enunciado se realiza no concreto a partir das escolhas e do tom dos sujeitos; é isso o que singulariza os enunciados e é por isso que falamos em enunciados concretos e vivos. Ao lançarmos aos enunciados o nosso olhar de pesquisadores e ao analisá-los e conceituá-los, agrupamo-los em tipos de enunciados, ou seja, em gêneros do discurso, a partir da observação do fazer coletivo das pessoas em dado campo da atividade humana. Isto posto, podemos falar em singularidade, ao nos referirmos aos enunciados, e em coletividade, ao nos referirmos aos gêneros do discurso.

No entanto, essa concepção de gêneros como tipos de enunciados, isto é, o fato de gêneros serem grupos de enunciados, traz para o nosso trabalho duas consequências fundamentais e intimamente relacionadas: por um lado, temos que analisar o enunciado a partir do tripé que constitui os gêneros (construção composicional, conteúdo temático e estilo), peculiaridades que, conseqüentemente, também constituem os enunciados; por outro lado, temos que pensar em gêneros discursivos como um contínuo enunciativo que responde ao que antecede e que suscita outros enunciados na corrente enunciativa, já que gêneros são tipos de enunciados e o dialogismo é o que caracteriza esses últimos.

Desse modo, será possível perceber, durante as nossas discussões, uma relação íntima e indissociável entre a forma como conceituamos os enunciados e a forma como conceituamos os seus tipos, ou seja, os gêneros discursivos. Pensando nessas implicações, como uma forma de darmos início às nossas discussões, nesse primeiro momento, buscamos pensar nos *fanfilmes* em geral enquanto gênero discursivo e enunciados, ou melhor, enquanto enunciados que, ao adquirirem características afins por estarem inseridos em um campo específico de atividade humana, o *fandom*, e por serem considerados como tais pelos fãs, fazem parte de um mesmo gênero discursivo. Somente após falarmos dos *fanfilmes* de *Star Wars* e, ainda mais especificamente, do *fanfilme* que compõe o nosso *corpus* de análise.

Bakhtin (2016 [1979]), ao abordar o conceito de *gêneros discursivos*, afirma que os falantes empregam a língua, nos diversos campos de atividade humana de que participam, por meio de enunciados “orais ou escritos”, “concretos e únicos”, que refletem e refratam as condições e as finalidades desses campos de atuação humana por meio do conteúdo temático, do estilo de linguagem e da construção composicional (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 11-2).

O filósofo russo da linguagem ainda defende que esses três elementos constituintes (conteúdo temático, estilo de linguagem e construção composicional), sobre os quais falaremos em um tópico específico, relacionam-se indissolivelmente ao todo do enunciado e são determinados pelos campos de atividade humana em que esses enunciados circulam. Por meio desse processo, cada campo de atividade humana elabora “tipos relativamente estáveis de enunciados” (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 12), os *gêneros do discurso*.

Dessa forma, a relação entre o conceito de *gêneros do discurso* e o uso efetivo da linguagem pelos falantes em suas interações discursivas se revela como ponto primordial dessa concepção sistematizada pelos estudiosos do Círculo de Bakhtin. Isso ocorre diante do fato de que os falantes elaboram seus enunciados tendo em vista um projeto de dizer, isto é, de acordo com um objetivo enunciativo, e essa necessidade de interação se constitui dentro de um determinado campo de utilização da língua, cujas especificidades e finalidades conduzem a forma como os enunciados serão produzidos pelos sujeitos.

Dito isso, é possível perceber que são os campos de atividade humana que conduzem a elaboração do repertório de enunciados que ali circulam, os gêneros discursivos, o que faz com que os falantes, ao produzirem seus enunciados, não busquem por palavras do léxico constantes em dicionários ou gramáticas, mas procurem nos moldes fornecidos por enunciados anteriores que circulam no campo de atividade em que estão envolvidos durante a interação, movimento que ocorre por meio de uma corrente ininterrupta de enunciados que vão se modificando ao longo do tempo em conformidade com as mudanças que ocorrem nas

atividades humanas. Assim, ao mesmo tempo em que os sujeitos se baseiam nos enunciados anteriores, seus próprios enunciados se inserem e constituem a corrente enunciativa, em um processo contínuo, constitutivo e autofomentador.

Portanto, o sujeito se insere nessa corrente de enunciados que vai se formando historicamente e produz seus discursos de acordo com a posição social, histórica, ideológica e cultural que ocupa, ou seja, o sujeito enuncia em conformidade com o lugar sociocultural e com a época em que vive, e essas condições de espaço e de tempo o constituem, tendo em vista a relação indissociável entre linguagem, cultura, ideologia e visão de mundo (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 16).

Sobre o tema, Bakhtin discorre que

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade. Cabe salientar em especial a extrema *heterogeneidade* dos gêneros do discurso (orais e escritos). (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 12).

Assim, o emprego da língua pelos sujeitos ocorre por meio de um processo que envolve o individual e o coletivo, porque considera, de um lado, o projeto de dizer do sujeito, que produz os enunciados tendo em vista a sua intenção discursiva, a situação real da interação e os sujeitos envolvidos nela, e, de outro lado, os outros enunciados que já circulam nesse campo específico de atividade humana em que o sujeito participa no momento da interação. Tal fato faz com que as análises de enunciados específicos devam considerar não só a materialização semiótica desses enunciados, mas também os contextos de produção, circulação e recepção deles nos campos de atividades em que se inserem, o que pressupõe ter em conta os sujeitos e as práticas discursivas envolvidas nessas interações.

Já trazendo para o debate o nosso objeto de análise, investigar um *fanfilme* pressupõe se debruçar sobre a sua constituição sónica, sobre os signos que foram mobilizados pelos sujeitos no momento de sua produção, circulação e recepção. No entanto, esses aspectos interiores ao enunciado se relacionam indissociavelmente com os aspectos externos a ele, os quais, no caso dos *fanfilmes*, dialogam com o universo dos fãs, composto não só por produções que lhe deram origem – as séries, as franquias, os filmes etc. – mas também por outros enunciados de outros fãs que constituem esse universo.

Para elucidar o exposto, Bakhtin discorre que os estudos que investigam materiais linguísticos se debruçam sobre os enunciados concretos proferidos pelos sujeitos nos

diferentes campos de atividade humana, sendo que é desses campos que os pesquisadores extraem os fatos de que necessitam durante a análise, posto que:

O desconhecimento da natureza do enunciado e a relação indiferente com as peculiaridades das diversidades de gênero do discurso em qualquer campo de investigação linguística redundam em formalismo e em uma abstração exagerada, deformam a historicidade da investigação, debilitam as relações da língua com a vida. Ora, a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua. (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 16-7).

Logo, é interessante notarmos que Bakhtin, ao mesmo tempo em que conceitua e sistematiza as características dos *gêneros do discurso*, relaciona-os com o uso efetivo da língua pelos sujeitos e com os campos de atividade humana em que esse uso ocorre. De igual modo, o filósofo russo indica que as pesquisas em ciências humanas, principalmente as que se concentram nos estudos das linguagens, não podem ser feitas de modo apartado da utilização dessas linguagens na vida, nas interações discursivas entre os sujeitos. E esse direcionamento encontra respaldo na própria relação entre a linguagem e a vida, cuja existência faz com que as atividades humanas funcionem dessa forma, em um contínuo indissociável, de modo que as investigações e as pesquisas na área das linguagens também tenham que levar em conta essa relação.

No mesmo sentido, Volóchinov (2019 [1930], p. 267) já dizia que:

[...] A língua não é algo imóvel, dado de uma vez por todas e determinado de modo rigoroso em suas “regras” e “exceções” gramaticais. A língua não é, de modo algum, um produto morto e petrificado da vida social: ela movimenta-se ininterruptamente, seguindo em seu desenvolvimento a vida social. Esse movimento progressivo da língua realiza-se no processo da comunicação do homem com o homem, comunicação esta que não é só produtiva, mas também *discursiva*. É na comunicação discursiva (um dos aspectos da comunicação mais ampla: a social) que são elaborados os mais variados tipos de enunciados, correspondentes aos diferentes tipos de comunicação social.

Mesmo não utilizando a nomenclatura *gêneros do discurso*, no trecho acima, pertencente a um texto que antecede ao de Bakhtin, Volóchinov fala justamente desse conceito, que diz respeito ao uso da língua pelos sujeitos não como o simples emprego de regras gramaticais e do sistema da língua, mas com o fim de realizar um objetivo discursivo, isto é, para interagir com outros sujeitos e com o mundo ao redor. Por esse motivo, a língua não é estática, ao contrário, ela se desenvolve a partir das atividades humanas, e são essas

atividades humanas realizadas por sujeitos em interação que elaboram diferentes tipos de enunciados, ou *gêneros do discurso*.

E mais, ainda sobre a corrente enunciativa construída socio-histórica e culturalmente pelos sujeitos, Volóchinov já defendia que: “nunca poderemos compreender a construção de um enunciado (por mais autônomo e finalizado que ele nos pareça) sem considerar que ele é só um momento, uma gota no fluxo da comunicação discursiva, tão ininterrupto quanto a própria vida social e a própria história” (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 267). Esse aspecto será de fundamental importância no momento em que nos concentrarmos na investigação da comunidade de fãs, ou *fandom*, campo da comunicação discursiva em que os *fanfilmes* são produzidos, recepcionados e circulam que faz com que esses enunciados apresentem certas características relativamente estáveis.

Entretanto, referindo-nos ainda ao liame que associa a linguagem e a vida, é importante destacarmos que Volóchinov (2019 [1930]) compreende que os enunciados são constituídos por duas partes indissociáveis: uma parte *verbal expressa*, nos dizeres do estudioso em referência, que podemos entender como a parte material do enunciado, ou suas formas de materialização; e uma parte que Volóchinov chama de *extraverbal*, que se refere à *situação* e ao *auditório* em que o enunciado é construído, os quais são imprescindíveis para que esse enunciado possa ser produzido e compreendido.

É interessante fazermos um parêntese para discutirmos um pouco essa nomenclatura utilizada pelo estudioso: partes *verbal* e *extraverbal* dos enunciados. A teoria bakhtiniana concebe a linguagem de forma ampla, não se limitando aos enunciados verbais, ainda que seja perceptível por meio dos textos dos estudiosos do Círculo de Bakhtin uma predileção no que se refere aos enunciados com essa configuração semiótica. No entanto, tal inclinação pode ser tida como um recorte metodológico de análise, uma vez que as possibilidades de materialidades dos enunciados são inúmeras, sendo necessário fazer escolhas que elegem alguns *corpora* em detrimento de outros, dilema que deve ter sido enfrentado pelos componentes do Círculo e analisado em conformidade com as correntes teóricas em voga na época.

Isso não significa, entretanto, que os estudiosos do Círculo entendam pela preponderância dos enunciados verbais em relação aos de outras materialidades, tampouco que a teoria bakhtiniana se aplique apenas aos primeiros, ainda mais tendo em vista que esses estudiosos analisaram, também, enunciados de outras materialidades, como a música, para citar apenas um exemplo. Prova disso é a existência de vários trechos nos textos desses

autores em que eles mencionam enunciados formados por outros materiais s3gnicos, a exemplo do que segue:

A consci3ncia se forma e se realiza no material s3gnico criado no processo da comunica33o social de uma coletividade organizada. A consci3ncia individual se nutre de signos, cresce a partir deles, reflete em si a l3gica e as suas leis. A l3gica da consci3ncia 3 a l3gica da comunica33o ideol3gica, da intera33o s3gnica de uma coletividade. Se privarmos a consci3ncia do seu conte3do s3gnico ideol3gico, n3o sobrar3 absolutamente nada dela. A consci3ncia apenas pode alojar-se em uma imagem, palavra, gesto significante etc. Fora desse material resta um ato fisiol3gico puro, n3o iluminado pela consci3ncia, isto 3, n3o iluminado nem interpretado pelos signos. (VOL3CHINOV, 2017 [1929], p. 97-8).

Nota-se que, ao falar da constitui33o da consci3ncia individual por meio dos signos ideol3gicos constru3dos socio-hist3rica e culturalmente na sociedade, Vol3chinov descreve o material s3gnico como imagens, palavras, gestos significantes etc., de modo a n3o limitar a constitui33o da consci3ncia a partir de signos de materialidade verbal, tampouco a colocar os signos verbais em preponder3ncia em rela33o aos demais. Inclusive termina a senten3a com um “etc.”, ou seja, esclarecendo que o rol de constitui33o s3gnica apresentado nem 3 taxativo nem exaustivo.

E ainda, 3 poss3vel encontrar em v3rios outros trechos de textos desses autores a presen3a de an3lises profundas sobre os enunciados de outras materialidades, como nos trechos abaixo, nos quais, ao abordarem a responsividade como caracter3stica dos enunciados, Vol3chinov e Bakhtin, em diferentes 3pocas, discorrem sobre enunciados de outras constitui333es s3gnicas al3m da verbal, tais como: gestos, movimentos das m3os, sorrisos, sacudidas da cabe3a, a333es, sil3ncios, entre outras. Vejamos:

Habitualmente, respondemos a todo enunciado do interlocutor, se n3o com palavras, ao menos com gestos: o movimento das m3os, o sorriso, o balan3o da cabe3a etc. 3 poss3vel falar que toda comunica33o ou intera33o discursiva ocorre na forma de uma *troca de enunciados*, isto 3, na forma de um *di3logo*. (VOL3CHINOV, 2019 [1930], p. 272 – it3licos originais).

3 claro que nem sempre ocorre imediatamente a seguinte resposta em voz alta ao enunciado logo depois de pronunciado: a compreens3o ativamente responsiva do ouvido (por exemplo, de uma ordem militar) pode realizar-se imediatamente na a33o (o cumprimento da ordem ou comando entendidos e aceitos para execu33o), pode permanecer de quando em quando como compreens3o responsiva silenciosa (alguns g3neros discursivos foram concebidos apenas para tal compreens3o, por exemplo, os g3neros l3ricos), mas isto, por assim dizer, 3 uma compreens3o responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte. (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 25).

Ainda sobre o tema, pesquisadores que utilizam o viés teórico e metodológico do Círculo em seus estudos, como Brait (2013), Paula (2017) e Stafuzza (2014), apenas para citar alguns, mantêm um consenso no sentido de que a amplitude da teoria da linguagem proposta pelos estudiosos do Círculo contribui para a análise de enunciados de materialidades diversas, não se limitando aos de natureza verbal.

Dessa forma, a teoria da linguagem ampla e geral proposta pelos estudiosos do Círculo de Bakhtin se aplica aos enunciados de variadas materialidade, além da verbal, ainda que a ênfase dada aos enunciados verbais por esses estudiosos, em virtude de um recorte de análise feito tendo em vista as discussões em debate na época em que os textos foram escritos, às vezes transpareça em algumas nomenclaturas, tal qual ocorre com essas que estamos nos detendo no momento (*partes verbal e extraverbal* dos enunciados).

Feitas essas considerações, que entendemos de importância ímpar não só em virtude das controvérsias teóricas que possam surgir, mas, sobretudo, em vista do próprio *corpus* eleito para análise na presente pesquisa, qual seja: um enunciado sincrético (*fanfilme*), retomamos as discussões sobre as *partes verbal e extraverbal* dos enunciados.

Conforme discutimos anteriormente, Volóchinov (2019 [1930]) entende os enunciados como elementos constituintes de uma corrente sociológica, histórica e cultural ininterrupta formada de outros enunciados, de modo que, tanto a análise de um desses enunciados isoladamente, quanto a sua investigação tomando como base apenas a materialidade, não teriam como abranger toda a sua potencial significação. Diante de tal fato, deixando em suspenso, por enquanto, a questão do diálogo entre os enunciados, temos que o estudioso afirma que todo enunciado é formado por uma *parte verbal expressa*, ou seja, a sua materialização sígnica, e também por uma *parte subentendida e extraverbal*, composta pela *situação* e pelo *auditório*.

Como *situação*, Volóchinov (2019 [1930], p. 269) compreende “*a realização efetiva, na vida real, das diferentes formações ou variedades da comunicação social*”, isto é, são as práticas sociais efetivas, realizadas nos mais variados campos de atividade humana, em que os sujeitos elaboram os enunciados com o fim de interagir com outros sujeitos e com o mundo que os cerca. O que nos leva ao conceito de *auditório* justamente como a “*presença evidente e necessária dos participantes da situação*” (idem, p. 269), ou seja, a atuação dos sujeitos em interação durante a prática social. Os sujeitos interferem na constituição dos enunciados desde o início da sua produção, uma vez que, no momento em que produz enunciados, o falante

desde já considera o seu interlocutor, o grau de formalidade com que deve tratá-lo, entre outros fatores que influenciam no acontecimento concreto que os abarca.

Desse modo, o *auditório* e a *situação* são as circunstâncias que dão ao enunciado uma forma relativamente estável, interferindo em sua constituição material e, conseqüentemente, em sua convergência com o campo de atividade humana em que é produzido, de maneira que esse campo tanto dita os modelos de enunciados que são produzidos, recepcionados e que circulam em seu interior, quanto é modificado gradativa e continuamente por esses enunciados.

Assim, ao abordar as partes *verbal* e *extraverbal* dos enunciados, Volóchinov afirma que:

Esse enunciado, como unidade da comunicação discursiva e como um *todo* semântico, constitui-se e toma uma forma estável precisamente no processo de uma determinada interação discursiva gerada por um tipo de comunicação social. Cada um dos tipos dessa comunicação citados por nós organiza, constrói e finaliza, *a seu modo*, a forma gramatical e estilística do enunciado, sua *estrutura típica*, que chamaremos adiante de *gênero*. (VOLÓCHINOV, 2019 [1930], p. 269)

Corroborando com o que temos dito sobre gêneros serem tipos de enunciados, no trecho acima, Volóchinov fala em gêneros como estruturas típicas que organizam as particularidades gramaticais e estilísticas dos enunciados. Dessa forma, a partir do diálogo entre esse trecho acima e os que trouxemos de Bakhtin (2016[1979]) sobre o conceito de *gêneros do discurso*, podemos pensar em gêneros como tipos ou formas típicas de enunciados.

Diante do que discutimos até o momento, já possuímos algumas indicações no sentido de que investigar um enunciado, no nosso caso o *fanfilme* “*Hoshino - Star Wars Fan Film*” (VITALE; CARRASCO, 2016), a partir do constructo teórico dos estudos do Círculo de Bakhtin, pressupõe considerar esse enunciado não apenas em sua constituição material, mas, sobretudo, compreendê-lo em sua relação indissociável com a vida.

Em virtude disso, o enunciado é visto como um dos elementos de uma corrente enunciativa construída historicamente e se insere em um campo de atividade humana a partir do qual os sujeitos interagem e usam a linguagem para atingirem determinados projetos de dizer, embasando-se em modelos relativamente estáveis de enunciados que já circulam nesse campo. Logo, os enunciados possuem uma parte *verbal*, sua materialização sígnica, e uma parte *extraverbal*, sua *situação* e seu *auditório*, e é essa parte *extraverbal* que interfere e

conduz a forma como esse enunciado se materializa, de modo que, a partir dessas duas partes indissociáveis, o enunciado se constitui como um todo por meio do qual os sujeitos produzem sentidos.

É nesse sentido que Volóchinov vai dizer que:

A realidade efetiva da linguagem não é o sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social de interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados. Desse modo, a interação discursiva é a realidade fundamental da língua. (VOLÓCHINOV, 2017 [1929], p. 218-9 – itálico original).

Como se pode depreender do exposto acima, no momento em que analisamos um enunciado temos que considerar não só a sua materialização e formas composicionais, mas também o acontecimento concreto de interação entre sujeitos em que esse enunciado se insere. Dessa forma, mencionamos que os enunciados são formados tanto de uma parte material, quanto de uma parte externa, a prática social e os sujeitos envolvidos na interação, que juntas, formando um todo indissolúvel, constituem esse enunciado.

Falando, agora, sobre o diálogo entre enunciados, destacamos que estes não existem de modo isolado, mas integram uma corrente contínua de outros enunciados, que circulam nos mais variados campos da atividade humana e constituem o fazer humano social, histórico e cultural. Assim, “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 26), cuja constante formação se dá em um contínuo de resposta aos enunciados antecedentes e de provocação aos enunciados futuros, não podendo, portanto, ser tido isoladamente.

Sobre o tema, é importante trazermos para o debate o conceito de enunciado segundo Volóchinov (2017 [1929]), presente no glossário feito por Grillo & Vólkova Américo (2017) que acompanha a tradução que as estudiosas fizeram da obra *Marxismo de Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*:

Enunciado (*viskázivanie*, pp. 107-9, 132-7, 184-6, 193-7) – é um elo na cadeia da comunicação discursiva e um elemento indissociável das diversas esferas ideológicas (literária, científica etc.). O enunciado sempre responde a algo e orienta-se para uma resposta. A análise do enunciado não pode ser feita dentro dos limites da linguística do sistema: aquela tendência de pensamento linguístico que, por meio de uma abstração, isola a forma linguística do enunciado (“objetivismo abstrato”). “Discurso verbal” (*rietchevóie vistupliénie*, pp. 111, 194) e “ato discursivo” (*retchievói akt*, p. 200) são empregados como sinônimo de enunciado. (GRILLO; VÓLKOVA AMÉRICO, 2017, p. 357-8)

Por consequência, qualquer pesquisa que tenha como pretensão analisar um enunciado concreto, tal qual pretendemos fazer no presente trabalho a partir da investigação do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), não pode deixar de considerar alguns pontos, dentre os quais o fato de que além de possuir uma parte material, o enunciado se relaciona com a prática social e com os participantes dessa prática, elementos que o constituem de modo indissociável, de maneira que, a constituição dos enunciados se inter-relaciona com os campos de atividade humana em que são produzidos, são recepcionados e circulam. Dentro desses campos, o enunciado se liga a outros enunciados, tanto aos que o precedem, quanto aos que o sucedem, contínua e constitutivamente, não podendo, em virtude disso, ser considerado de modo apartado.

Tais pressupostos, que são consequência das concepções de *gêneros do discurso* e *enunciados*, conforme discutimos até o momento, possuem implicações inclusive metodológicas⁹ e conduzem a análise do *corpus* eleito para investigação na presente pesquisa, o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), a partir da sua constituição sónica em relação indissociável com o campo de atividade humana em que foi produzido, é recepcionado e circula, a comunidade de fãs ou *fandom*. Dentro desse campo, o *fanfilme* mantém diálogos contínuos e constitutivos com outros enunciados, principalmente os da franquia *Star Wars* e os de outros fãs, tanto os anteriores, quanto os posteriores, os quais constituem a *Cultura de fãs* e o próprio *fandom*. E mais, é a partir dessas condições que a equipe produtora do *fanfilme* fez escolhas que, além de determinarem o conteúdo temático, a construção composicional e, principalmente, o estilo desse enunciado, demarcam o posicionamento e o tom emotivo-volitivo dessa equipe.

Em vista de todas essas questões e antes mesmo de discutirmos os três elementos que constituem o gênero, quais sejam: o estilo da linguagem, o conteúdo temático e a construção composicional, temos que abordar o campo da atividade humana em que esse gênero discursivo tem vida, a comunidade de fãs ou *fandom*, em virtude de ser justamente esse universo, com suas finalidades e suas especificidades, que constitui o *fanfilme*, determinando os seus elementos constitutivos.

⁹ Tais implicações metodológicas serão exploradas no item 3.1 deste trabalho: A metodologia dialético-dialógica de análise.

2.2 O universo *Star Wars*: produções cinematográficas que compõem a franquia

A franquia *Star Wars* é composta atualmente por três trilologias de filmes e dois *spin-off* – filmes sobre histórias paralelas às das trilologias produzidos pelo próprio estúdio detentor dos direitos autorais –, além de livros, animações, brinquedos, séries, quadrinhos e jogos. Foi originalmente criada pela empresa Lucasfilm, fundada pelo produtor cinematográfico, roteirista e cineasta George Lucas, e hoje pertence aos estúdios Disney (*The Walt Disney Company*), que comprou a Lucasfilm em 2012 e adquiriu os direitos autorais sobre os produtos da franquia.

Por mais que o universo *Star Wars* tenha se tornado mais conhecido ao público em 1977, com a estreia do primeiro filme nos cinemas, é interessante ressaltarmos que desde o início essa franquia foi pensada para ser transmídia, ou seja, para extrapolar o mundo cinematográfico (TAYLOR, 2015, p. 10). Concomitantemente à produção do primeiro filme, o romance intitulado *Star Wars: From the Adventures of Luke Skywalker* foi escrito com base no roteiro cinematográfico e foi lançado pela Ballantine Books em dezembro de 1976. Tal livro foi escrito pelo *ghost-writer* Alan Dean Foster, sob encomenda de George Lucas, e, por mais que tenha tido um lançamento modesto, já que o universo ainda não era conhecido pelo público, passou a vender milhões de exemplares depois da estreia do primeiro filme (LUCAS, 2014, p. 11). Esse sucesso de vendas se repete, a partir de então, em relação aos filmes e demais produtos da franquia. Desse modo, desde o início, George Lucas “se esforçou para levar sua vasta visão de grandes batalhas dos séculos 20 e 21 não apenas ao cinema, mas a livros, quadrinhos, programas de TV, videogames, navegadores de internet e telefones” (TAYLOR, 2015, p. 10).

É importante tecermos breves comentários sobre o conceito de transmídia. Segundo Jenkins (2009), a narrativa transmídia possui uma amplitude tal que não se limita a uma única mídia, de modo que os responsáveis pela produção dessas histórias lançam ao mercado uma variedade de produtos, serviços e produções, tais como filmes derivados, animações, quadrinhos, jogos virtuais, brinquedos, produtos de papelaria, entre outros, que os fãs consomem como uma forma de estarem próximos das narrativas que idolatram. Geralmente, essas mídias se complementam, mas de forma que os fãs que acompanham apenas uma modalidade, a exemplo dos que apenas assistem aos filmes da franquia *Star Wars*, não fiquem alheios ao todo do enredo. Em contrapartida, os fãs que consomem todas as mídias possuem

mais conhecimento e detalhes sobre o universo que admiram. Para ilustrar essa questão, trazemos o comentário de Jenkins sobre a trilogia *Matrix*¹⁰:

Matrix é entretenimento para a era da convergência, integrando múltiplos textos para criar uma narrativa tão ampla que não pode ser contida em uma única mídia. Os irmãos Wachowski jogaram o jogo transmídia muito bem, exibindo primeiro o filme original, para estimular o interesse, oferecendo alguns quadrinhos na web para sustentar a fome de informações dos fãs mais exaltados, publicando o anime antes do segundo filme, lançando o game para computador junto com o filme, para surfar na onda da publicidade, levando o ciclo todo a uma conclusão com *Matrix Revolutions*, e então transferindo toda a mitologia para um jogo on-line para múltiplos jogadores em massa (MMOG – Massively Multiplayer Online Game). Cada passo fundado no que veio antes, enquanto novos pontos de acesso eram oferecidos. (JENKINS, 2009, p. 137)

Star Wars foi pensado para ir além das produções cinematográficas, de modo que hoje esse universo é formado não apenas pelos filmes, mas inclusive por jogos, livros, brinquedos, animações, entre outras mídias que são consumidas pelos fãs e fomentam o universo dessa franquia (TAYLOR, 2015), exemplo que foi seguido pelos produtores de *Matrix*.

Feitas essas considerações introdutórias, falaremos agora brevemente sobre cada uma das produções cinematográficas que fazem parte desse universo, com o intuito de abordarmos o campo de atividade humana em que o *fanfilme* que compõe nosso *corpus* de análise tem vida. Desse modo, apresentaremos os nove filmes que integram a franquia em ordem cronológica de lançamento e, em seguida, falaremos também sobre os dois *spin-off* que completam os longa-metragem cinematográficos lançados até o momento.

¹⁰ *Matrix* é o nome dado a um filme australo-estadunidense de ação e ficção científica lançado em 1999 e sucesso de bilheteria no mundo todo. Foi dirigido por Lilly e Lana Wachowski e protagonizado por Keanu Reeves, Laurence Fishburne e Carrie-Anne Moss. *Matrix* foi escrito como uma trilogia, de forma que o primeiro filme foi seguido de *Matrix Reloaded* e *Matrix Revolutions*, ambos lançados em 2003. Na citação que trouxemos de Jenkins, consta que “[...] Os irmãos Wachowski jogaram o jogo transmídia muito bem [...]”, na época do primeiro filme, as irmãs Wachowski ainda eram conhecidas pelos nomes de nascimento Andrew Paul "Andy" Wachowski e Laurence "Larry" Wachowski. Recentemente, a Warner Brothers confirmou a produção de *Matrix 4* (*The Matrix Resurrections*), que deve chegar aos cinemas em dezembro de 2021.

Figura 1 – Cartaz oficial do primeiro filme produzido pela franquia em 1977



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 14 junho 2020.

Na época da sua estreia, o primeiro filme, responsável pelo sucesso dos demais produtos da franquia, foi intitulado simplesmente *Star Wars* e deu início ao universo dessa história que correu mundo e ganhou milhões de fãs, seduzidos pela luta do bem – representado pelos cavaleiros *Jedi*, guardiões da paz, da harmonia e da justiça do universo –, contra o mal – representado, por sua vez, pelos *Sith* e demais usuários do lado sombrio¹¹ da *Força*. A *Força* pode ser compreendida, no universo *Star Wars*, como um campo místico responsável pela vida no universo que, para estar em equilíbrio, depende da atuação em pé de igualdade dos seus dois lados: o lado da luz (simbolizado pelos cavaleiros *Jedi*) e o lado sombrio (simbolizado pelos *Sith*).

Uma das principais características desses personagens é a arma que eles usam em suas batalhas, os sabres de luz, que são empunhados tanto pelos *Jedi* quanto pelos *Sith*, guardadas as devidas diferenças no que se refere à cor e ao estilo da lâmina de luz. É uma arma que identifica o universo *Star Wars* e que pode ser reconhecida até mesmo por quem ainda não assistiu aos filmes, de forma que praticamente todas as produções de fãs trazem os sabres de luz, que podem ser ou adquiridos prontos em variadas lojas físicas e virtuais, ou construídos com baterias, por exemplo, como já foi feito por alguns fãs.

Segundo informações constantes no site oficial da franquia, os sabres de luz são armas empunhadas pelos *Jedi* que podem cortar desde portas de segurança até inimigos, além

¹¹ Por uma questão de tradução dos filmes para o português, o lado sombrio da *Força* é mais conhecido como o lado “negro” da *Força*. No entanto, entendemos que *the dark side of the Force* refere-se ao lado sombrio/obscuro, em contraposição ao lado da luz (representado pelos *Jedi*), e não possui qualquer relação com cor. Assim, optamos, nesse trabalho, por nos referirmos ao *dark side of the Force* como o lado sombrio da *Força*.

de poderem ser usadas para desviar os raios laser das armas inimigas. Utilizando-se da *Força*, um *Jedi* pode antecipar e desviar os ataques dos inimigos com o sabre de luz.

Nesse sentido, os sabres de luz são uma marca registrada dos *Jedi* e dos *Sith*. Há, entretanto, uma diferenciação marcante no que se refere à cor da lâmina de luz: enquanto os sabres de luz dos *Jedi* possuem geralmente lâminas verdes, azuis ou, mais raramente, roxas (figuras 2, 3 e 5), as lâminas dos sabres utilizados pelos *Sith* são sempre vermelhas (figura 4 e 5), cor que possui uma relação direta com agressividade, intensidade, ódio e sangue.

Figuras 2 a 5 – imagens de personagens utilizando os sabres de luz



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 02 set. 2020.

Quando estão finalizando o treinamento, os jovens aspirantes a *Jedi* possuem como última tarefa para se tornarem mestres a construção do próprio sabre de luz. Considerado um rito de passagem ou de iniciação, esse momento do treinamento chamado “Encontro” consiste na construção por meio do uso da *Força* da própria arma que os aprendizes utilizarão a partir de então. Por mais que seja uma atividade importante ao universo *Star Wars*, a construção do sabre de luz não foi retratada diretamente em nenhum dos filmes da franquia, informação que será relevante e mais bem abordada no momento em que discutirmos o nosso *corpus*, posto que, conforme veremos, o *fanfilme* traz essa cena de forma detalhada, para a grande felicidade dos fãs.

Voltando à apresentação do primeiro filme da franquia, é interessante destacarmos que foi esse filme estreado em 1977 que introduziu os principais personagens, os quais são mundialmente conhecidos até mesmo pelas pessoas que não assistiram aos filmes propriamente ditos, tendo em vista que suas imagens foram difundidas por meio de programas de TV, embalagens e propagandas de produtos, brinquedos e jogos etc. Nesse sentido, é muito

difícil haver alguma pessoa que não conheça esses personagens ou que ainda não os tenha visto, mesmo que indiretamente, por meio de toda a publicidade cuja inspiração veio desse universo, em consonância com o que comentamos a respeito da transmídia. É muito comum, por exemplo, que programas de TV (séries, filmes, animações, entre outras) ou façam referências ao universo *Star Wars*, ou até mesmo criem episódios e tramas com base nas cenas e filmes dessa franquia, o que contribui para a sua popularidade (TAYLOR, 2015, p. 17).

Do lado dos “mocinhos”, o primeiro filme nos apresenta o aspirante a *Jedi* Luke Skywalker (representado pelo ator Mark Hamill), a princesa Leia (representada pela atriz Carrie Fisher) e o aventureiro Han Solo (representado por Harrison Ford), que se envolvem em lutas com armas de raio laser e sabres de luz e fazem viagens em naves espaciais rumo a planetas povoados por seres diferentes dos humanos. O objetivo desses personagens é fazer com que uma mensagem chegue até a base da Aliança Rebelde (movimento contrário ao regime imperial – e tirânico – vigente no universo), a fim de que uma arma capaz de dizimar planetas inteiros (chamada Estrela da Morte) seja destruída.

No contexto desse primeiro filme, os cavaleiros *Jedi* foram praticamente extintos há muito tempo, de modo que restam apenas alguns boatos que fazem com que a *Força* e os seus usuários sejam considerados ou parte de algum conto de fadas ou como uma religião que perdeu aos poucos os seus adeptos. Os únicos *Jedi* que restaram foram os mestres Obi-Wan Kenobi e Yoda, os quais iniciaram o treinamento de Luke para se tornar um *Jedi* e poder derrotar os representantes do lado sombrio.

Do lado dos vilões, os espectadores foram apresentados ao icônico personagem Darth Vader, um *Jedi* que sucumbiu ao lado do mal (lado sombrio da *Força*) e se tornou um aprendiz dos *Sith*. Darth Vader veste uma armadura preta, capacete de samurai com olhos tapados e respira por uma máscara de gás; sua figura se tornou mundialmente conhecida até mesmo por quem não conhece os filmes ou o universo *Star Wars*, ganhando vida própria, independente desse universo.

Figura 6 – personagem Luke Skywalker, interpretado por Mark Hamill



Figura 7 – personagem princesa Leia, interpretada por Carrie Fisher



Figura 8 – personagem Han Solo, interpretado por Harrison Ford



Figura 9 – personagem Darth Vader, interpretado por David Prowse



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 14 junho 2020.

A fim de ilustrar o sucesso da franquia desde o seu início, cumpre-nos destacar que apenas na cidade de São Francisco, no estado da Califórnia/EUA, até o final do ano de 1977 (ano da estreia), o número de ingressos do primeiro filme vendidos ultrapassou a quantidade de moradores da cidade, que era de 750 mil habitantes (TAYLOR, 2015, p. 19). Foi por intermédio desse sucesso de vendas que o primeiro filme da franquia instituiu os personagens, os ambientes e as ideias canônicas que movem o universo *Star Wars* e que conquistam até hoje um número crescente de fãs.

O filme *Star Wars* pode ser considerado também um marco no ramo cinematográfico tendo em vista que serviu de modelo para vários outros filmes de fantasia espacial. Sobre o tema, Taylor (2015, p. 18) afirma que:

Todos os filmes de efeitos especiais de grande orçamento desde *Star Wars* usaram elementos do filme original – tanto que todos agora são clichês reconhecíveis. (Por exemplo, o “universo usado” – aquele estilo em que a tecnologia e roupas futuristas parecem reais, usadas e acolhedoras – foi uma inovação de *Star Wars*. Praticamente todo filme de ficção científica desde o início dos anos 1980 pegou esse elemento emprestado, de *Blade Runner* e *Mad Max* em diante).

Tais aspectos – tecnologia (robôs e andróides), roupas futuristas, naves espaciais, povos alienígenas, lutas com sabres de luz – aliados ao mote do filme, luta entre o lado bom/luminoso da *Força* (representado pelos cavaleiros *Jedi* e pela aliança Rebelde) e o lado

sombrio da *Força* (representado pelo império e pelos vilões, os *Sith* e Darth Vader), a partir de um forte jogo de *marketing* que desde o início envolvia outros produtos (livros, jogos, brinquedos etc.), garantiram o sucesso da franquia.

Taylor (2015) argumenta que os criadores de *Star Wars* conseguiram não só descobrir o que os jovens da década de 1970 queriam assistir, mas também criar um universo que até hoje ganha novos filmes e produtos e, com eles, novas gerações de fãs:

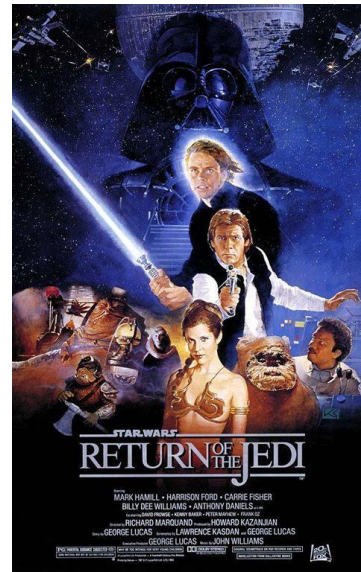
George Lucas achou [o] que a juventude dos anos 1970 precisava: aventura, emoção, o bem contra o mal, um conto de fadas completamente afastado no espaço e no tempo do aqui e agora, mas simultaneamente baseado em temas e mitos conhecidos. A história em que Lucas trabalhou por anos era, sob vários aspectos, um produto do seu tempo e das eras que o precederam, mas o sonho que ele capturou em celuloide revelou-se completamente maleável e exportável. (TAYLOR, 2015, p. 15).

Desse modo, após o sucesso do filme que deu popularidade à franquia, foram produzidos até o momento outros dez, que acompanharam o sucesso de vendas de ingressos do primeiro. Os dois outros filmes que completam a primeira trilogia produzida, *O império contra ataca* e *O retorno do Jedi*, cujas estreias ocorreram respectivamente em 1980 e 1983, continuam a história de Luke Skywalker, que, ao mesmo tempo em que se prepara para se tornar um cavaleiro *Jedi*, luta contra o império e o seu mais cruel representante, Darth Vader, tendo como aliados princesa Leia, Han Solo e os demais membros da Aliança Rebelde. Ao final dessa trilogia, conhecemos a verdadeira história que une esses personagens (que imaginamos não ser *spoiler* para ninguém mais no mundo): Luke e Leia são irmãos e são filhos de Darth Vader. O vilão mostra que ainda conserva um pouco do lado bom da *Força* em seu coração e mata seu próprio mestre *Sith*, salvando seu filho Luke.

Figura 10 – cartaz do segundo filme da primeira trilogia *O império contra ataca*



Figura 11 – cartaz do terceiro filme da primeira trilogia *O retorno do Jedi*



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 15 junho 2020.

O personagem Darth Vader fez tanto sucesso que ganhou uma trilogia própria que conta a sua história desde quando ainda era Anakin Skywalker, criança prodígio escrava, que foi libertada por um cavaleiro *Jedi*. No instante em que conheceu o pequeno Anakin, o mestre Knight Jedi Qui-Gon Jinn percebeu nele uma grande presença da *Força*, por isso resolveu libertá-lo e treiná-lo para ser um cavaleiro *Jedi*. Mesmo com a morte do mestre Knight Qui-Gon Jinn em uma batalha contra um aprendiz dos *Sith* logo no primeiro filme da trilogia, seu *padawan* (pupilo ou discípulo) Obi-Wan Kenobi continuou o treinamento de Anakin, tornando-se seu mestre.

Os três filmes que compõem essa trilogia, conhecidos como prequels, prólogos ou prequência por narrarem uma história que cronologicamente ocorreu antes da primeira trilogia, são *A ameaça fantasma*, *Ataque dos clones* e *A vingança dos Sith*, cujas estreias ocorreram respectivamente em 1999, 2002 e 2005.

Figura 12 – cartaz do primeiro filme da prequência *A ameaça fantasma*

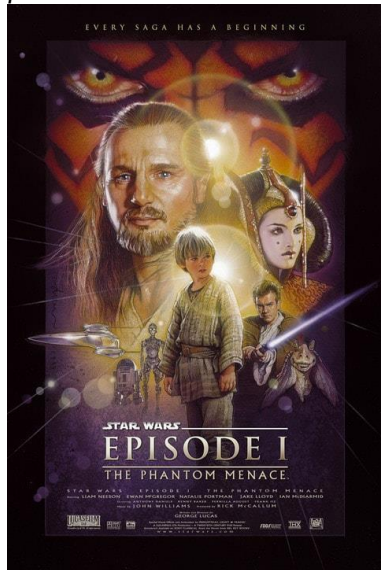


Figura 13 – cartaz do segundo filme da prequência *Ataque dos clones*

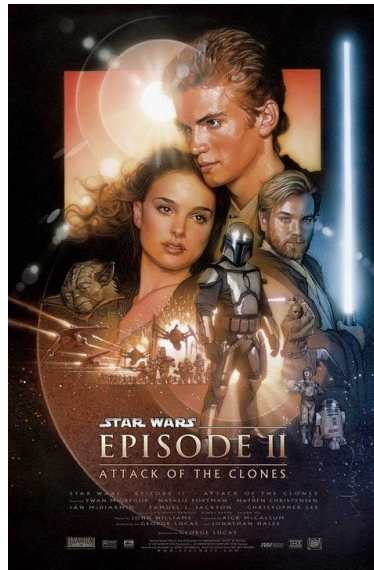


Figura 14 – cartaz do terceiro filme da prequência *A vingança dos Sith*



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 15 junho 2020.

A história contada nas prequências, que, conforme mencionamos, acontece antes da história narrada nos três primeiros filmes (os de 1977, 1980 e 1983), ocorre quando o universo ainda era governado por uma república e os cavaleiros *Jedi* possuíam grande poder e influência. Ao apaixonar-se por uma rainha que posteriormente virou senadora (a personagem Padmé Amidala), Anakin foi seduzido aos poucos pelas promessas do mestre dos *Sith* no sentido de torná-lo mais poderoso do que as próprias regras *Jedi* (que proibiam envolvimento amoroso, por exemplo) e acabou por sucumbir ao poder prometido e mudar para o lado sombrio da *Força*, momento em que se tornou Darth Vader.

Figura 15 – Anakin Skywalker criança com o jovem Obi-Wan Kenobi (interpretados, respectivamente, por Jake Lloyd e Ewan McGregor).



Figura 16 – Obi-Wan Kenobi e Anakin Skywalker mais velhos (interpretados, respectivamente, por Ewan McGregor e Hayden Christensen).



Figura 17 - mestre Knight Qui-Gon Jinn (interpretado pelo ator Liam Neeson)



Figura 18 – Rainha/senadora Padmé Amidala (interpretada pela atriz Natalie Portman)



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 30 junho 2020.

Já a terceira trilogia, cuja cronologia do enredo ocorre após as duas primeiras, foi produzida pela Disney, que, conforme mencionamos, comprou a Lucasfilm em 2012. Essa terceira e última trilogia é composta pelos filmes *O Despertar da Força*, cuja estreia ocorreu em 2015, *Os últimos Jedi*, lançado em 2017, e *A ascensão Skywalker*, estreado nos cinemas em 2019 e até então o último filme da franquia.

Figura 19 – cartaz do primeiro filme da última trilogia, *O Despertar da Força*

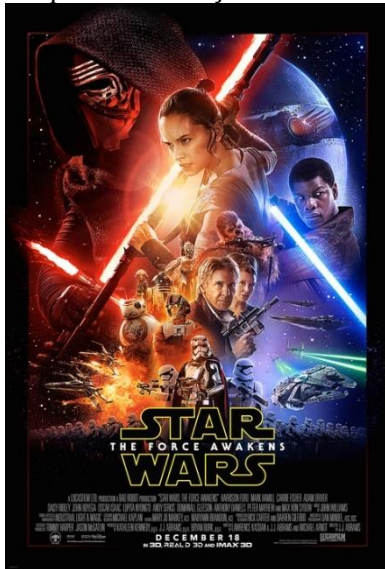


Figura 20 – cartaz do segundo filme da última trilogia, *Os últimos Jedi*



Figura 21 – cartaz do terceiro filme da última trilogia, *A ascensão Skywalker*



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 30 junho 2020.

Essa última trilogia conta a história da catadora de sucatas Rey, que é surpreendida ao descobrir que possui grande diálogo com a *Força* e, por isso, grandes poderes. Ela se junta aos rebeldes liderados pela Princesa Leia na luta contra a chamada Primeira Ordem, organização que tomou o poder depois da queda do Império e que tem como líder o vilão

Kylo Ren (filho da princesa Leia e de Han Solo). Ambientada em uma linha temporal que ocorre trinta anos após a destruição da Estrela da Morte e da queda de Darth Vader e dos *Sith* (mote dos três filmes mais antigos), essa trilogia contou com o retorno dos principais personagens, e atores, que figuraram na primeira trilogia lançada, os irmãos Princesa Leia e Luke Skywalker e Han Solo.

Figura 22 – Personagem Rey, interpretada pela atriz Daisy Ridley



Figura 23 – Personagem Kylo Ren, interpretado pelo ator Adam Driver



Figura 24 – ator Mark Hamill, novamente como Luke Skywalker



Figura 25 – atriz Carrie Fisher, novamente como Princesa Leia



Figura 26 – ator Harrison Ford, novamente como Han Solo



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 30 junho 2020.

Com essa terceira e última trilogia, a saga dos Skywalker supostamente chegou ao fim. Como vimos, se colocarmos os filmes em ordem cronológica do enredo, a história dos Skywalker se iniciou com os prequels (lançados em 1999, 2002 e 2005), que narraram o percurso de Anakin Skywalker desde o seu descobrimento como uma criança escrava prodígio, o seu treinamento, até a sua traição à ordem *Jedi*, quando sucumbiu ao lado sombrio da *Força* e se tornou Darth Vader. Em seguida (primeiros filmes da franquia, lançados em 1977, 1980 e 1983), passou pela história de Luke e Leia Skywalker, filhos de Anakin e da Princesa/Senadora Padmé Amidala. Nessa trilogia, Luke e Leia, em companhia de Han Solo e

da força Rebelde, lutaram contra o Império, Darth Vader e o Lorde *Sith*, ao mesmo tempo em que Luke se preparava para se tornar um *Jedi*. Por fim, essa saga terminou com a trilogia que narra a história de Rey (filmes lançados em 2015, 2017 e 2019), que, embora não tenha tido uma descendência conhecida e clara, foi autorizada por Leia e passou também a utilizar o sobrenome Skywalker.

Entre os lançamentos dos filmes que compuseram as três trilogias, outras duas produções cinematográficas longa-metragem surgiram: os *spin-off* *Rogue One* e *Han Solo*. Como dissemos anteriormente, os *spin-off* geralmente são histórias paralelas, mas que surgem a partir de um ponto do enredo principal da trilogia.

Rogue One: uma história de Star Wars, que estreou nos cinemas em 2016, tem como mote a descoberta e captura pela Aliança Rebelde dos planos do Império para a construção da Estrela da Morte, arma capaz de destruir planetas inteiros. Esse enredo aconteceu cronologicamente antes da história do filme lançado em 1977, em que a princesa Leia, Luke Skywalker e Han Solo lutam contra Darth Vader, justamente para entregarem para a Aliança Rebelde esses planos de construção da arma, a fim de que pudessem descobrir uma forma de destruí-la. Dessa forma, no primeiro *spin-off* da franquia, guerreiros contratados pela Aliança Rebelde têm como missão capturar os planos de construção da Estrela da Morte.

Figura 27 – cartaz oficial de *Rogue One: uma história de Star Wars* (2016)



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 02 set. 2020.

Os personagens mais conhecidos da franquia, princesa Leia, Luke e Han Solo, não aparecem diretamente em *Rogue One*, mas outros personagens marcantes tomam conta desse enredo que muito agradou aos fãs. Além disso, os cavaleiros *Jedi* também não têm lugar

central nesse filme, que elegeu como heróis alguns integrantes da força Rebelde que não possuíam poderes especiais além das habilidades em lutas armadas e na direção de naves espaciais.

Um desses personagens é especialmente caro ao nosso estudo, tendo em vista que vimos nele a inspiração para a criação da personagem principal do *fanfilme* que analisaremos, ainda que em *Rogue One* ele tenha exercido um papel coadjuvante. Chirrut Îmwe é um personagem cego que tem uma ligação espiritual muito forte com a *Força*, o que faz com que a cegueira não o impeça de “ver” as coisas do mundo. Ele vê não pelos olhos, mas por meio da *Força*.

Figura 28 – personagem Chirrut Îmwe, interpretado por Donnie Yen Ji-Dan



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 02 set. 2020.

Chirrut Îmwe é um personagem cego que possui traços orientais, características que o aproximam da personagem Hoshino, protagonista do *fanfilme* que analisaremos. Ainda que nossa intenção seja discorrer sobre essa relação que acreditamos existir entre os personagens apenas no momento da análise, aqui, cumpre-nos falar um pouco sobre Chirrut Îmwe e sua participação no *spin-off Rogue One*.

Por mais que não seja um *Jedi*, Chirrut Îmwe é uma pessoa cuja espiritualidade é marcante e forte, o que faz com que consiga dialogar intimamente com a *Força*. Ele acredita que a *Força* conecta as coisas vivas do mundo e essa crença o provocou a manter uma disciplina intensa tanto física, como mental, e o resultado de sua estreita relação com a *Força* lhe conferiu habilidades de um guerreiro extremamente qualificado, de modo que a cegueira não interfere ou prejudica seus atos. Mesmo sendo coadjuvante em *Rogue One*, esse personagem teve uma participação importante no desfecho desse filme, sem a qual os planos que poderiam destruir a Estrela da Morte não chegariam às mãos da Aliança Rebelde e da princesa Leia.

Para terminar essa parte de apresentação dos filmes que compõem a franquia *Star Wars*, falaremos agora brevemente sobre o *spin-off Han Solo: uma história Star Wars*. Esse filme, cuja estreia nos cinemas ocorreu em 2018, tem como objetivo principal dar detalhes da

vida do personagem Han Solo antes de seu envolvimento com a princesa Leia e Luke Skywalker.

Figura 29 – cartaz do filme *Han Solo: uma história Star Wars* (2018)



Fonte: site oficial Star Wars. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 02 set. 2020.

Tal como ocorre em *Rogue One*, o *spin-off* *Han Solo* não aborda diretamente a atuação da ordem *Jedi* e tem como foco dar detalhes de como o personagem Han Solo se tornou um dos heróis da saga *Star Wars*. Não nos alongaremos nessa produção uma vez que acreditamos que não possui relação direta com o nosso *corpus* de análise.

Feita essa breve apresentação das produções cinematográficas que compõem a franquia *Star Wars*, que como temos dito é uma pequena parte do Universo construído não só pelos filmes, mas também pelos romances, gibis, games, animações, entre outras mídias, que formam, por sua vez o Universo Expandido¹² de *Star Wars*, falaremos a partir de agora da relação dos fãs com esse universo. É importante ressaltarmos que não descrevemos as demais produções que compõem o Universo Expandido *Star Wars* tendo em vista que, por um recorte metodológico, nosso enfoque se concentra exclusivamente nas produções cinematográficas e no *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016).

¹² Segundo Taylor (2015), Universo Expandido é “o nome coletivo para as centenas de romances de *Star Wars*, milhares de gibis de *Star Wars*, e inúmeros videogames e outras mídias que têm personagens e narrativas desenvolvidas fora dos filmes de *Star Wars*” (idem, p. 23). Quando a Lucasfilm foi vendida à Disney, houve uma reestruturação do Universo, de forma que as produções cinematográficas da franquia passaram a ser chamadas de *Star Wars Cânon* (Cânone de Star Wars) e as demais mídias e produtos do Universo passaram a se chamar *Star Wars Legends* (Lendas de Star Wars). Nesse sentido, a designação *Legends* passou a constar em pôsteres e demais materiais de divulgação da franquia, com exceção das produções cinematográficas principais (*Cânon*).

2.3 A Cultura de fãs: o *fandom Star Wars* e suas relações dialético-dialógicas

O universo bilionário de *Star Wars* iniciou-se como um rascunho do criador dessa história, George Lucas, do que era para ser uma produção de fã (*fanfiction*) sobre o seriado *Flash Gordon* (TAYLOR, 2015). Ainda segundo Taylor (2015), *Flash Gordon* é uma fantasia espacial que surgiu na forma de tira em quadrinhos e estreou, posteriormente, como seriado, no início de 1934. O criador de *Star Wars* era fã do protagonista de *Flash Gordon*, considerado o primeiro homem a conquistar o universo na ficção, além disso, esse seriado “criou o modelo de excelência para a fantasia espacial visual” (TAYLOR, 2015, p. 37) e marcou a geração de George Lucas.

Desse modo, a partir do que seria uma *fanfiction*, *Star Wars* se transformou em uma franquia que vende, desde 1977, bilhões de dólares em produtos, ingressos, entre outros, valor que só aumenta com a estreia dos novos filmes, que não têm previsão de deixar de serem produzidos, principalmente a partir do momento em que foram adquiridos pela Disney. Todo esse êxito, no entanto, não é devido apenas ao idealizador do universo, George Lucas, ou às equipes responsáveis pela produção dos filmes tanto na Lucasfilme quanto na Disney, mas contou, também, com a participação ativa dos próprios fãs. Sobre o assunto, Taylor afirma que:

Muito desse sucesso tem a ver com o trabalho árduo de um pequeno grupo de dedicados fiéis cujos nomes não são George Lucas. Mas *Star Wars* tem milhões de acólitos extremamente devotados que vão muito além dessa panelinha inicial: colecionadores, coletivos de cosplay, construtores de droides, fãs de sabres de luz, satiristas e comediantes – e a maioria desses grupos tornou-se, de maneiras inesperadas, parte da série em si. (TAYLOR, 2015, p. 22).

O próprio George Lucas já assumiu algumas vezes que foi responsável por apenas um terço do sucesso de *Star Wars*, de forma que a maior parte foi resultado da participação dos grupos responsáveis pelo Universo Expandido (jogos, brinquedos, gibis, animações etc.) e, principalmente, da ativa interferência dos fãs, os quais não apenas consomem os produtos e as produções *Star Wars*, movimentando esse bilionário mercado, mas, também, produzem eles mesmos conteúdos, por meio dos quais participam desse universo e contribuem para a divulgação dessa ideia.

No entanto, a relação dos fãs com *Star Wars* é, no mínimo, contraditória. Um verdadeiro relacionamento de amor e ódio. Por um lado, alguns fãs parecem mais

apaixonados pelo universo *Star Wars*, com seus personagens, seus mundos, seus objetos, sua história, do que pelas produções cinematográficas propriamente ditas. Já que: “parece que, quanto mais a pessoa se apaixona pela série, mais percebe a fragilidade das fundações de fantasia espacial. Os maiores fãs do Universo Expandido [...] são os primeiros a admitir que muito daquele material se contradiz ou simplesmente é uma merda [sic]” (TAYLOR, 2015, p. 23). Esses fãs criticam desde a atuação de alguns atores, até os equívocos ocorridos nos cenários e nos efeitos especiais, e colocam em questão a qualidade das produções cinematográficas que deram origem ao Universo *Star Wars*.

Por outro lado, muitos fãs defendem com fervor os filmes, inclusive não gostaram quando George Lucas regravou a primeira trilogia (filmes lançados entre 1977 e 1983) e a relançou várias vezes com modificações (em 1997, 2004, 2006 e 2011). Para esses fãs o que importa é a fidelidade com o que foi produzido originalmente, ou seja, eles privilegiam o que é chamado de cânone e costumam tecer duras críticas tanto às produções da própria franquia que, segundo eles, afastam-se desse lugar canônico, quanto aos demais produtos e criações do Universo Expandido e dos outros fãs. Como exemplo, podemos citar a última trilogia, aquela produzida pela Disney, que foi muito criticada e fez com que o Universo perdesse muitos dos fãs que privilegiam a canonicidade.

Dessa forma, *Star Wars* só repetiu o tradicional sucesso de bilheteria com essa última trilogia, porque a comunidade de fãs não é fixa e, ao mesmo tempo em que muitos fãs mais conservadores podem ter abandonado o barco, outros fãs mais novos se integraram ao grupo, seduzidos pela fama do Universo que corre gerações, fomentada inclusive pelas ações dos fãs, e pelas outras características que constituem essas produções (naves espaciais, andróides, lutas com sabres de luz, lenda dos cavaleiros *Jedi*, a *Força* etc.).

Ao abordar essa questão da contradição que constitui a comunidade de fãs de *Star Wars*, Taylor (2015) comenta o caso de um jovem canadense chamado Andrey Summers, que escreveu uma coluna para a extinta revista *Jive* em que argumenta que os fãs de *Star Wars* na verdade odeiam *Star Wars* e lista diversos motivos que o fizeram chegar a essa conclusão. Tal coluna, que recebeu o emblemático título de “*The Complex and Terrifying Reality of Star Wars Fandom*” (“A realidade complexa e aterrorizante do *Fandom* de *Star Wars*”, tradução dos autores), foi publicada em 31/05/2005, após a estreia do terceiro filme da prequência, *A vingança dos Sith* (2005), momento em que a franquia contava com seis filmes. Ao final da coluna, Summers (2005) afirma que: “We hate everything about *Star Wars*. But the *idea* of

Star Wars...the *idea* we love¹³” (“Nós odiamos tudo *sobre* Star Wars. Mas a *ideia* de Star Wars... a *ideia* nós amamos”, tradução dos autores).

Nesse viés, podemos afirmar que a contradição é forte constituinte da cultura dos fãs de *Star Wars*, de modo que, ainda que não haja um consenso entre eles no que diz respeito à qualidade e à coerência dos filmes da franquia, uma coisa a maioria dos aficionados desse universo tem em comum: os fãs amam a *ideia Star Wars*, para usar as palavras de Summers (2005).

O amor dos fãs por *Star Wars* é tão grande que existem, por exemplo, fãs que se vestem de *stormtroopers* (designação dos soldados que, nos filmes, serviam ao Império e, posteriormente, à Primeira Ordem) e de outros personagens da franquia e se juntam com outros fãs em encontros e eventos. Um dos maiores fãs clubes de fantasiados de *Star Wars* é a chamada *501st Legion* (501ª Legião), que foi criada por Albin Johnson em 1997, nos EUA, e hoje possui mais de seis mil integrantes de variadas nacionalidades.

Essa organizada legião, que agrega fãs do mundo inteiro, ficou tão famosa que chegou ao conhecimento do criador de *Star Wars*, George Lucas, e participou de eventos oficiais e estreias dos filmes, além de ser incluída em um dos romances sobre o Universo e ser mencionada em um dos filmes da franquia, em um exemplo de como a produção de fãs dialoga com as criações oficiais. Hoje, a 501ª Legião promove eventos de caridade, participa de momentos de lançamento e de divulgação das produções e produtos da franquia, além de fazer eventos e encontros para seus próprios membros.

Figuras 30 a 32 – Membros da *501st Legion* em eventos de caridade e de divulgação das produções da franquia:



¹³ Nós tomamos conhecimento da coluna escrita por Andrey Summers por meio de Taylor (2005), no entanto, ainda que a revista *Jive*, em que a coluna foi publicada inicialmente, esteja extinta, nós encontramos uma versão integral do texto de Summers na internet, podendo ser acessado por meio do link: <http://www.jivemagazine.com/column.php?pid=3381>. Acesso em 03 set. 2020. O inteiro teor da coluna pode ser encontrado, também, no Anexo A do presente trabalho.



Fonte: site oficial da 501st Legion. Disponível em: <https://www.501st.com/appearances.php>. Acesso em: 07 set. 2020.

Aqui no Brasil, a divisão da 501ª Legião foi fundada em 2001, por Vinícius Aires, em São José dos Campos, e hoje reúne membros de São Paulo e da região sul do país. A 501ª Legião divisão Brasil participa de eventos e promove ações de caridade, como campanhas de doação de sangue, confecção e entrega de máscaras de acrílico durante a pandemia de coronavírus, participação em desfiles cívicos, entre outros.

Figura 33 – entrega de máscaras de acrílico personalizada para profissionais de saúde:



Figura 34 – um dos membros da divisão brasileira da 501ª Legião doando sangue em uma das campanhas promovida pelos fãs:



Fonte: página da 501st divisão Brasil na rede social *Facebook*. Disponível em: https://www.facebook.com/501stBrazilianGarrison/?ref=page_internal. Acesso em: 07 set. 2020.

A 501ª Legião é apenas um exemplo, dentre inúmeros outros, de organizações que reúnem fãs com o objetivo comum celebrar a mitologia de *Star Wars*. Nesse sentido, é possível notar que o Universo abrange muito mais do que as produções da franquia, de modo que os fãs ocupam um lugar importante tanto na divulgação dos produtos e das produções oficiais, quanto na criação e na transformação do próprio Universo *Star Wars*.

A relação entre os fãs e o Universo *Star Wars* faz com que haja um movimento contínuo e constitutivo que nasceu com as produções cinematográficas da franquia, mas que extrapolou o conjunto de produtos e produções oficiais, ganhando vida própria. Dessa forma, ao mesmo tempo em que as produções fílmicas oficiais deram ensejo ao Universo, hoje elas são apenas uma parte desse conjunto que é formado também pelos outros produtos e

produções que compõem o Universo Expandido (gibis, brinquedos, games, animações, *spin-offs*, entre outros) e, sobretudo, pela atuação dos fãs, tanto por meio da participação em fãs clubes, em eventos de *cosplay* e em outros tipos de encontros, quanto por meio das produções de fãs, como o *fanfilme* que vamos analisar.

É possível perceber, portanto, que as produções da franquia constituíram e constituem o fazer dos fãs e deram origem a essa *ideia Star Wars* que os movimenta e que eles idolatram, no entanto, as produções de fãs interferem e constituem os produtos e o fazer da franquia, a exemplo da participação da 501^a Legião em um dos filmes e em um dos romances oficiais. Assim, as manifestações de fãs, seja presencialmente nos encontros e eventos, seja virtualmente nas redes sociais e nos sites oficiais, sinalizam às equipes autorais das produções da franquia o que é mais vendível e o que vai fazer mais sucesso, posto que são principalmente os fãs que compram os ingressos, os produtos e que impulsionam a divulgação de *Star Wars*.

Essa discussão possui especial relevância diante do fato de que o *fanfilme* que vamos analisar foi produzido, circula e é recepcionado justamente nesse campo de atividade humana, o *fandom*, de modo que o nosso *corpus* é constituído e constitui esse campo e não pode ser analisado fora dele, em conformidade com a discussão que fizemos no item destinado ao *gênero do discurso* e *enunciado*, a partir da perspectiva de Bakhtin (2016). Ademais, é justamente a partir do *fandom*, como campo da atividade humana, que os sujeitos produzem enunciados, como o *fanfilme* que vamos analisar, e é justamente esse campo de atividade humana que direciona a construção composicional, o conteúdo temático e o estilo desse enunciado. Assim, para investigarmos o *fanfilme* como *unidade real da comunicação discursiva* (BAKHTIN, 2016[1979]) temos que investigar o campo de atividade humana em que ele tem vida. Só assim esse enunciado pode ser investigado como um enunciado concreto e vivo.

Portanto, a fim de compreendermos o *fandom* de *Star Wars*, é importante investigarmos mais a fundo essa complexa relação entre os fãs e o universo que idolatram. Sobre o tema, Jenkins discorre sobre a Cultura da Convergência para explicar como se dão esses diálogos que constituem os contextos midiáticos na contemporaneidade. Isso explica, inclusive, a identificação que os fãs têm com o Universo *Star Wars*, o que faz com que esta seja uma das franquias mais rentáveis desde a estreia de seu primeiro filme, em 1977, até os dias atuais, quando o último filme da terceira trilogia recentemente estreou nos cinemas e não há qualquer previsão das produções serem encerradas. Segundo Jenkins, a convergência diz respeito:

Ao fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando. (JENKINS, 2009, p. 29)

Nesse sentido, a convergência explica o movimento que acontece na contemporaneidade no que se refere à gestão das mídias, em que há uma complexa e tensa relação entre velhas e novas mídias, entre mídias corporativas e alternativas (aquelas produzidas por fãs, por exemplo), entre o poder dos produtores de mídia e o poder dos consumidores (estes cada vez mais ativos e participativos), cujo espaço de embate ocorre em diversas plataformas e de diversos modos, de forma que, mais do que uma transformação meramente tecnológica, a convergência diz respeito a uma profunda mudança em termos de mercado, de cultura e de sociedade (idem, p. 29).

Inserido nesse contexto, o consumidor é chamado a ter uma postura cada vez mais ativa e participativa, deslocando-se continuamente de uma mídia a outra a fim de satisfazer os seus desejos por entretenimento e por informações. Assim, “a convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros” (JENKINS, 2009, p. 30). Além disso, o autor chama a nossa atenção para o fato da convergência ser um processo, um contínuo, de forma que não é um ponto ao qual chegaremos em algum momento, mas é justamente esse processo de transformação ininterrupto que estamos vivendo e no qual praticamos nossos atos diários.

Essa situação promove significativas mudanças na sociedade. Falando especificamente sobre o nosso objeto de estudo, essas transformações ocorrem tanto do ponto de vista da produção de conteúdos e produtos midiáticos, quanto do ponto de vista do consumo destes:

Alimentar essa convergência tecnológica significa uma mudança nos padrões de propriedade dos meios de comunicação. Enquanto o foco da velha Hollywood era o cinema, os novos conglomerados têm interesse em controlar toda uma indústria de entretenimento. A Warner Bros. produz filmes, televisão, música popular, games, websites, brinquedos, parques de diversão, livros, jornais, revistas e quadrinhos. Por sua vez, a convergência dos meios de comunicação impacta o modo como consumimos esses meios. Um adolescente fazendo a lição de casa pode trabalhar ao mesmo tempo em quatro ou cinco janelas no computador: navegar na Internet, ouvir e baixar

arquivos MP3, bater papo com amigos, digitar um trabalho e responder e-mails, alternando rapidamente as tarefas. E fãs de um popular seriado de televisão podem capturar amostras de diálogos no vídeo, resumir episódios, discutir sobre roteiros, criar *fan fiction* (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela Internet. (JENKINS, 2009, p. 44 – *italico original*).

É por isso que o autor afirma que a convergência não diz respeito a uma mudança apenas no que se refere aos aparelhos eletrônicos, mas sim uma alteração no nosso modo de agir e interagir com as mídias, principalmente porque não presenciamos uma superação total de um equipamento em detrimento de outro. Basta pensarmos no rádio, que, embora não tenha o mesmo prestígio e a mesma demanda de anos atrás, não parou de ser produzido por mais que tenha cedido espaço aos smartphones, smart tvs e computadores, já que estes aparelhos acumulam, também, a função de transmissão de músicas, notícias e esportes. Nesse sentido, ocorreu uma acumulação de funções nos aparelhos e não na saída de linha de um deles.

Além disso, estamos vendo uma adaptação dos produtores ao novo contexto, de modo que até mesmo as franquias mais antigas, como a de *Star Wars*, estão conseguindo sobreviver e criar novos conteúdos em meio a essas transformações causadas pela Cultura da Convergência. E esse movimento é acompanhado pelos fãs, que se adaptam e se impõem, participando cada vez mais ativamente do fazer das franquias que idolatram, e assumindo o controle das mídias.

Sobre a participação ativa dos fãs/consumidores, Jenkins (2009) afirma que estes estão aprendendo a utilizar as novas tecnologias com o intuito de participar do fluxo das mídias e de interagir com outros fãs/consumidores. Isso faz com que o contato entre fãs/consumidores e corporações midiáticas se estreite, de maneira que os produtores de mídia têm tido que adequar seus produtos a esse contexto em que os fãs/consumidores vão à busca das informações e têm maior liberdade para se movimentar de uma mídia a outra, aprofundando naquelas que lhes despertam o interesse e se afastando das que promovem o sentimento contrário. Essa nova relação entre corporações e consumidores provoca não só processos de fortalecimento mútuo, mas, também, embates calorosos e contraditórios, principalmente em vista da maior conexão social que a convergência proporciona aos fãs/consumidores, que agora são mais públicos e atuantes.

É por esse motivo que o autor fala em uma cultura participativa, conceito de importância ímpar para as nossas discussões e que contrasta com as antigas noções sobre a passividade do consumidor das mídias:

O público, que ganhou poder com as novas tecnologias e vem ocupando um espaço na intersecção entre os velhos e os novos meios de comunicação, está exigindo o direito de participar intimamente da cultura. Produtores que não conseguirem fazer as pazes com a nova cultura participativa enfrentarão uma clientela declinante e a diminuição dos lucros. As contendas e as conciliações resultantes irão redefinir a cultura pública do futuro. (JENKINS, 2009, p. 53).

No item do presente trabalho em que descrevemos as produções cinematográficas que compõem a franquia *Star Wars* (item 2.2) mencionamos superficialmente o conceito de transmídia e dissemos que o Universo *Star Wars* foi pensado desde o início para extrapolar uma única mídia (as produções cinematográficas), possuindo vida também por intermédio dos games, dos romances, das animações, dos brinquedos etc. Esse tipo de narrativa transmídia dialoga intimamente com a Cultura da Convergência e com novo comportamento dos fãs/consumidores, os quais participam mais ativamente dos Universos que idolatram. Sobre o tema, Jenkins afirma que:

A narrativa transmídia refere-se a uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias – uma estética que faz novas exigências aos consumidores e depende da participação ativa de comunidades de conhecimento. A narrativa transmídia é a arte da criação de um universo. Para viver uma experiência plena num universo ficcional, os consumidores devem assumir o papel de caçadores e coletores, perseguindo pedaços da história pelos diferentes canais, comparando suas observações com as de outros fãs, em grupos de discussão on-line, e colaborando para assegurar que todos os que investiram tempo e energia tenham uma experiência de entretenimento mais rica. (JENKINS, 2009, p. 49).

Nesse ponto, é interessante ressaltarmos que optamos por voltar à questão da transmídia, que como dissemos já foi abordada no presente trabalho, por entendermos que agora, após a discussão sobre a Cultura da Convergência e sobre a Cultura Participativa que fizemos a partir das concepções de Jenkins (2009), o conceito de transmídia tem maior potencialidade de significação a partir do contexto em que ele ganha vida, pois é justamente a partir do momento em que os fãs participam mais ativamente das mídias que essa modalidade de narrativa possui importância e funcionalidade na cultura.

Nesse sentido, ao comentar sobre a Cultura Participativa, Jenkins (2009) usa o *fandom* de *Star Wars* como exemplo e afirma que os fãs atuam no sentido de remodelar o universo criado pela franquia, a fim de suprirem as suas próprias expectativas em relação ao mundo *Star Wars*. Tal movimento provoca um embate que corrobora com o que temos dito sobre a contradição que constitui essa comunidade de fãs, posto que, se, por um lado, a

franquia tem buscado promover a participação dos fãs no que diz respeito ao Universo Expandido, por outro lado, a equipe responsável pela produção dos filmes em especial faz um movimento contrário, de restrição da atuação dos fãs:

A LucasArts teve de repensar continuamente suas relações com os fãs de *Guerra nas Estrelas* nas últimas décadas, tentando encontrar o equilíbrio adequado entre incentivar o entusiasmo e proteger seus investimentos na série. Curiosamente, à medida que *Guerra nas Estrelas* se desloca para outras mídias, surgem diferentes expectativas a respeito da participação, com os produtores do game *Star Wars Galaxies* incentivando os consumidores a gerar grande parte do conteúdo, ao mesmo tempo em que os produtores dos filmes de *Guerra nas Estrelas* lançam diretrizes restringindo a participação dos fãs. (JENKINS, 2009, p. 50 – itálico original).

Dessa forma, o *fanfilme* que analisaremos tem suas condições de produção, de recepção e de circulação atreladas a esse campo do fazer humano em que há constantes embates, uns mais conciliatórios que outros, entre os projetos de dizer da franquia e os projetos de dizer dos fãs. Isso faz com que a construção composicional, o conteúdo temático e o estilo do *fanfilme* sofram interferências do campo de atividade humana em que esse enunciado tem vida, de forma que nossas análises não podem se desvincular da comunidade de fãs e do fazer desses sujeitos enquanto consumidores e, ao mesmo tempo, enquanto participantes ativos da Cultura da Convergência. É por esse motivo que o conceito de Jenkins (2009) é tão caro ao nosso trabalho e contribui para enriquecer a nossa compreensão sobre o enunciado concreto e vivo que nos propomos a analisar.

Conforme mencionamos, Jenkins (2009) investiga especificamente o comportamento dos fãs de *Star Wars* para falar sobre o conceito de Cultura Participativa. Nesse ponto, o autor afirma que os jovens que passaram a infância se fantasiando de Darth Vader ou brincando com sabres de luz de plástico agora criam, de suas próprias casas, vídeos, imagens, sons, enfim, todo o tipo de conteúdo sobre a franquia *Star Wars*. Esse comportamento dos fãs já ocorria há muito tempo, no entanto, a internet deu maior visibilidade para as suas produções, que acabam interferindo na própria ideia ou mitologia de *Star Wars*.

Jenkins (2009) fala, por exemplo, na existência de sites que hospedam filmes amadores, de forma que essas produções fílmicas possuem seus próprios pôsteres e campanhas de divulgação, circulando amplamente entre os fãs. Além disso, concursos de filmes amadores sobre *Star Wars*, como o promovido pela AtomFilms em que o próprio George Lucas escolhe o vencedor (JENKINS, 2009), movimentam a comunidade de fãs e incentivam as produções amadoras. Com as novas possibilidades tecnológicas de programas

de edição de áudio, vídeo, som etc., disponíveis às vezes nos próprios smartphones, as produções de fãs se tornam cada vez mais elaboradas e próximas das produções profissionais.

O *fanfilme* que vamos analisar é um exemplo de produção de fãs que está muito próxima das produções da franquia no que se refere aos efeitos especiais, figurino, coreografias de lutas, som, câmera, atuação, enredo etc. Isso ocorre, porque “os cineastas amadores, com mais legitimidade, consideram seu trabalho um ‘cartão de visita’ que pode ajudá-los a entrar para a indústria comercial” (JENKINS, 2009, p. 188). Nesse sentido, apenas para citar um exemplo de situação que achamos que cria uma relação entre a produção do *fanfilme* e a vontade de entrar para o mercado cinematográfico, a atriz que interpreta a personagem principal do *fanfilme* que compõem o *corpus* do presente trabalho já fez alguns papéis secundários em filmes hollywoodianos, de forma que sua atuação no *fanfilme* pode ter como objetivo servir de trampolim para trabalhos futuros.

Dessa forma, o agir dos fãs tem um duplo projeto enunciativo com essas produções fílmicas de alta qualidade. Se, por um lado, eles produzem pequenos filmes para dialogar com o *fandom*, em uma troca inserida no contexto da cultura da convergência e da coletividade da atuação dos fãs, por outro lado, os produtores dos *fanfilmes* se utilizam dos próprios fãs para impulsionarem o seu trabalho, que pode até mesmo chamar a atenção da grande indústria cinematográfica.

Isso aconteceu com uma das mais conhecidas paródias de *Star Wars*, “*George Lucas in Love*”, produzida por Joe Nussbaum, em 1999, que, segundo Taylor (2015), lançou a carreira de diretor de Nussbaum e foi aprovada pelo próprio George Lucas, personagem principal da paródia. Ao comentar sobre “*George Lucas in Love*”, Jenkins afirma que essa paródia vendeu mais DVDs, após a Amazon colocá-los a venda, “do que o DVD de Guerra nas Estrelas Episódio I: A Ameaça Fantasma (1999), na primeira semana” (JENKINS, 2009, p. 188).

Esse é um ótimo exemplo de atuação participativa dos fãs na Cultura da Convergência, posto que, como vimos, as mídias das grandes corporações cinematográficas e as das produtoras amadoras convivem em um mesmo espaço de circulação e dividem a atenção dos fãs e do próprio mercado midiático, uma vez que: “hoje, os fãs cineastas estão começando a abrir caminho para a indústria comercial, e ideias efervescentes dos amadores – como o uso de games como ferramentas de animação – estão começando a ser utilizadas pela mídia comercial” (idem, p. 189).

O *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), que vamos analisar, foi produzido, é recepcionado e circula nesse ambiente, participando do

embate existente entre diferentes mídias e seus produtores no campo de atuação humana relacionado ao entretenimento, em estreita ligação com a comunidade dos fãs. Esse fato é de importância ímpar para que possamos compreender as características composicionais, temáticas e estilísticas do *fanfilme*, conforme veremos no item específico sobre a análise do *corpus*.

Tal embate existente entre franquias e fãs, no entendimento de Jenkins (2009), divide a indústria midiática em dois grandes grupos: o primeiro deles é o grupo dos *proibicionistas*, formado pelas indústrias midiáticas mais tradicionais, como a televisão e o cinema, que buscam controlar e criminalizar a atuação dos fãs; o segundo grupo é o dos *cooperativistas*, o qual, ainda segundo Jenkins (2009), relaciona-se com as novas mídias, como a internet e os games, e utilizam a participação dos fãs como uma forma de promover as suas franquias. A franquia de *Star Wars* tem se movimentado de um extremo ao outro:

A franquia de *Guerra nas Estrelas* foi arrastada para o meio desses dois extremos, tanto ao longo do tempo (conforme reage às táticas cambiantes dos consumidores e aos recursos tecnológicos) quanto nas mídias (à medida que seu conteúdo se divide entre velhas e novas mídias). Na franquia de *Guerra nas Estrelas*, Hollywood procurou, mais tarde, proibir a *fan fiction*, a fim de reafirmar sua propriedade intelectual, e, por fim, ignorar sua existência; promoveram trabalhos de fãs em vídeo, mas também limitaram o tipo de filme que eles podem fazer; e buscaram a colaboração de gamers no desenvolvimento de jogos para múltiplos jogadores em massa, a fim de satisfazer melhor as fantasias dos jogadores. (JENKINS, 2009, p. 191)

Dessa forma, o campo de atividade humana em que o *fanfilme* que vamos analisar tem vida é permeado por esses embates, motivo pelo qual, além de trazer no próprio nome a designação de filme produzido por fãs (*Hoshino – a Star Wars fanfilm*), há um letreiro ao final do vídeo informando que se trata de uma produção de fãs, sem fins lucrativos, que não faz parte das produções de empresas como LucasFilm ou Disney. O letreiro, localizado após os créditos do *fanfilme*, diz o seguinte: “Hoshino é um filme de fã sem fins lucrativos. Foi feito para diversão e para uso promocional apenas do cineasta. Não é de forma alguma afiliado à Lucasfilm, Disney ou Star Wars” – tradução dos autores¹⁴. Nota-se que o próprio produtor afirma que, além do *fanfilme* ter sido produzido para diversão entre os fãs, ele cumpre também o objetivo de divulgar o trabalho do cineasta/equipe autoral.

Ao discorrer sobre a relação entre as criações de amadores e a indústria cinematográfica, Jenkins (2009) afirma que até a popularização da web as produções de fãs

¹⁴ “Hoshino is a non-profit fan film. It was made for fun and for the promotional use of the filmmaker only. It is in no way affiliated with Lucasfilm, Disney, or Star Wars” (texto original em inglês).

não ameaçavam Hollywood, mas que agora os fãs possuem ferramentas e programas que fazem com que boa parte de suas produções chame a atenção dos conglomerados cinematográficos. O autor menciona, por um lado, que a maior fração das produções de fãs é ruim, entretanto, que faz parte da construção cultural do momento que as pessoas tenham espaços para produzir e compartilhar coisas não tão boas e possam aprender e aprimorar as suas criações a partir de críticas e do diálogo mais próximo com outros produtores/fãs. Por outro lado, o estudioso afirma que uma boa parte das produções é considerada boa e seus produtores/fãs são convidados a fazerem parte do entretenimento artístico ou comercial. Além disso, grande parte dessas boas produções, segundo Jenkins, é “boa o suficiente para atrair o interesse de um público modesto, para inspirar a criação de outros artistas, ou para fornecer novos conteúdos que, quando refinados por muitas mãos, talvez se transformem em algo mais valioso no futuro” (JENKINS, 2009, p. 193-194).

É a partir dessa possibilidade que muitos dos fãs produzem seus vídeos pensando não apenas em dialogar com a comunidade de fãs a fim de celebrarem o universo ou a franquia que idolatram, mas, sobretudo, para terem uma avaliação sobre a qualidade do seu trabalho e, quem sabe, chamarem a atenção de um estúdio que tenha interesse em financiar os seus próximos projetos. E isso ocorre, inclusive, quando o fã possui uma pequena empresa do ramo cinematográfico que, embora ainda não tenha condições materiais e pessoais para produzir grandes filmes, possui uma estrutura suficiente para criar excelentes *fanfilmes* de curta duração, com alta qualidade de efeitos especiais, figurino, cenário, enredo, atuação etc. Entendemos que é esse o caso de “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), conforme discutiremos no momento das análises.

Nesse viés, Jenkins (2009) afirma que os produtores amadores fazem um trabalho tão bom quanto as produções comerciais, no entanto, utilizam um orçamento bem menor:

Cineastas amadores estão produzindo conteúdo de qualidade comercial – ou quase comercial – com orçamentos minúsculos. Continuam amadores, no sentido de que não lucram com seu trabalho (da mesma forma que poderíamos chamar os atletas olímpicos de amadores), mas estão reproduzindo efeitos especiais que custaram uma pequena fortuna há apenas uma década. (JENKINS, 2009, p. 201).

O problema começa quando essa produção amadora que atinge visibilidade na rede é feita a partir de uma história que já existe e que é protegida pela lei de direitos autorais. Antes da web, os grandes conglomerados sabiam que as produções amadoras com base em suas criações existiam, mas era muito difícil saber quem as fazia e onde elas circulavam, pois

geralmente ficavam restritas aos clubes de fãs. Com a maior visibilidade proporcionada pela internet, fica mais fácil identificar o fã que produziu um vídeo amador com base em uma propriedade intelectual já consolidada no mercado midiático. Nesse sentido, segundo Jenkins (2009), os tribunais estão cheios de processos sobre direitos autorais, no entanto, ainda hoje não há um consenso acerca de até que ponto a produção de fã está abrangida pela lei de uso aceitável.

Há, inclusive, um embate dentro dos próprios conglomerados, já que muitos dos profissionais que hoje estão consolidados no mercado midiático chegaram até lá por intermédio de produções amadoras ou alternativas. Nesse sentido, Jenkins afirma que:

Algumas pessoas do meio da indústria – por exemplo, Chris Albrecht, que dirige o concurso oficial de filmes de *Guerra nas Estrelas* na AtomFilms, ou Raph Koster, o ex-jogador de RPG que ajudou a desenvolver o game *Star Wars Galaxies* (2002) – vieram de comunidades alternativas e têm um respeito saudável pelo valor delas. Eles consideram os fãs como um potencial de revitalização de franquias estagnadas e um meio de baixo custo para geração de novos conteúdos de mídia. Muitas vezes, essas pessoas lutam pelo poder, dentro das próprias empresas, contra outros que querem proibir a criatividade alternativa. (JENKINS, 2009, p. 196).

Isso demonstra, conforme o entendimento de Jenkins (2009), que há no ramo de entretenimento uma luta entre pelo menos duas grandes forças, de um lado a que entende que os fãs contribuem gratuitamente para a divulgação das produções e demais produtos das franquias e, de outro lado, a que entende que os fãs são uma ameaça à propriedade intelectual das marcas.

No entanto, essas duas forças perdem sua delimitação e há um verdadeiro processo indissociável de mútua constituição no momento em que as produções de fãs se tornam mais bem produzidas e que, ao mesmo tempo em que os filmes amadores se inspiram nas produções comerciais, as produções comerciais ficam de olho nas novidades trazidas pelos produtores amadores.

Ao abordar o tema, Jenkins (2009) afirma que:

A web representa um lugar de experimentação e inovação, onde os amadores sondam o terreno, desenvolvendo novos métodos e temas e criando materiais que podem atrair seguidores, que criam suas próprias condições. Os métodos mais viáveis comercialmente são então absorvidos pela mídia comercial, seja diretamente, por meio da contratação de novos talentos e do desenvolvimento de trabalhos para televisão, vídeo e cinema com base nesses materiais, seja indiretamente, por meio da imitação da mesma qualidade estética e temática. Em compensação, a mídia comercial pode fornecer inspiração para empreendimentos amadores subsequentes, o que

impulsiona a cultura popular a novas direções. Num mundo assim, os trabalhos dos fãs não podem mais ser encarados como simples derivados de materiais comerciais, e sim como sendo eles próprios passíveis de apropriação e reformulação pelas indústrias midiáticas. (JENKINS, 2009, p. 207).

Dessa forma, por mais que os filmes e demais produções que compõem a franquia *Star Wars* tenham dado início a esse universo e a toda a ideia e o mito sobre os cavaleiros *Jedi* e os *Sith*, o uso da *Força*, a luta do bem contra o mal, o uso de sabres de luz etc., hoje, esse universo é composto não só pelas produções comerciais e pelo Universo Expandido (games, brinquedos, animações, entre outras), mas principalmente pelas produções de fãs, que tanto se inspiraram nas produções oficiais quanto as inspiram, além de movimentarem os outros fãs a divulgar os produtos oficiais e a exigir da equipe autoral dos filmes algumas características que eles viram nas produções de outros fãs, como veremos a partir da análise de “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016).

Assim, essa cultura popular movimentada e constituída pelo *fandom* de *Star Wars* se caracteriza por uma verdadeira postura ativa dos fãs, que não se contentam em consumir os produtos e as produções oficiais, mas aspiram a participar efetivamente da construção do universo.

Partindo dessas considerações, traremos para o nosso debate as contribuições da Semiótica da Cultura, por intermédio dos pressupostos do estudioso Iúri Lótman e dos seus colegas da Escola de Tártu-Moscou (LÓTMAN, 1996; MACHADO, 2003; VÓLKOVA AMÉRICO, 2012; 2014), tendo em vista que a concepção de cultura como um todo complexo e heterogêneo formado por textos, em diálogo com a teoria bakhtiniana sobre *gêneros discursivos* e *enunciados*, tem o potencial de explicar como se constitui a cultura popular a partir da comunidade de fãs de *Star Wars*.

Como temos afirmado, essas discussões são importantes para que possamos compreender e investigar o campo de atividade humana em que o *fanfilme* que analisaremos tem vida, interferindo, portanto, em suas condições de produção, circulação e recepção na vida em sociedade. Dessa forma, se temos como objetivo pensar na constituição verbivocovisual desse *fanfilme*, não podemos deixar de investigar o ambiente em que ele adquire as suas peculiaridades composicionais, temáticas e estilísticas de acordo com o gênero discursivo de que faz parte e com as características que possui como um enunciado concreto, singular, único, que é elo na corrente discursiva.

2.4 A compreensão do *fandom* como uma cultura a partir das sistematizações da Escola de Tártu-Moscou

O nosso viés teórico principal é formado pelas investigações e obras dos estudiosos que fizeram parte do Círculo de Bakhtin, mormente por meio das sistematizações desses pesquisadores no que se refere aos conceitos de *enunciado*, de *gênero do discurso* e de *tom/entonação*. Em que pese essa delimitação do arcabouço teórico principal, optamos por colacionar outras teorias que enriquecem o debate como referências bibliográficas auxiliares, uma vez que a relação dialógica entre textos e teorias suscita questionamentos que seriam impossíveis caso o objeto de análise fosse investigado a partir de uma única teoria.

De mais a mais, somos filiados à ideia de Iúri Lótman (1991 apud Torop, 2003) sobre a importância que a coexistência de entendimentos até mesmo controversos tem no fazer científico, uma vez que apenas onde há questionamentos pode haver novas e autênticas ideias. A pesquisa se desenvolve dessa forma, em meio a teses e antíteses, em um contínuo movimento de contraposição, superação momentânea, desenvolvimento, inovação e nova contraposição. Nesse sentido, Torop (2003) traz os dizeres de Lótman (1991) proferidos em uma reunião da cátedra de literatura russa, em que Lótman queria estimular os pesquisadores mais novos a darem continuidade à Escola Semiótica de Tártu-Moscou ainda que sem a sua liderança:

Queria terminar a presente resenha com a esperança de que as possibilidades científicas da escola de Tártu e Moscou ainda não fossem consideradas esgotadas e que ela ainda fosse capaz de gerar idéias inesperadas tanto para os adversários desta corrente, como para os seus próprios defensores. Idéias científicas acabam quando os seus portadores começam a concentrar todas as forças na conservação da pureza dos princípios. Símbolo de sabedoria, a serpente cresce tirando a pele. As idéias, da mesma forma, se desenvolvem ultrapassando a si mesmas (LÓTMAN, 1991 apud TOROP, 2003, p. 71).

Nesse viés, com o intuito de trazermos para o debate teorias auxiliares, tal qual fizemos com a teoria de Jenkins (2009) sobre a Cultura da Convergência e alguns de seus desdobramentos, discorreremos acerca de alguns dos pressupostos teóricos da Semiótica da Cultura desenvolvidos pelos pesquisadores da Escola de Tártu-Moscou, principalmente por Iúri Lótman, organizador e um dos principais membros dessa escola. Nosso estudo embasa-se, sobretudo, em Lótman (1996) e nas pesquisas de Machado (2003) e Vólkova Américo (2012; 2014).

É importante ressaltarmos que Bakhtin é considerado uma das referências de Lótman e da Escola de Tártu-Moscou (conforme Machado, 2003 e Vólkova Américo, 2012; 2014). Nessa direção, Vólkova Américo (2014, p. 115) afirma que é um fato que chama a atenção “a frequência com que Lotman cita e se refere aos conceitos de Bakhtin, o que permite a defini-lo como uma das fontes das acepções lotmanianas”.

Inclusive, um dos volumes da *Semiotiké*, nome dado às coletâneas dos textos resultantes das Escolas de Verão do grupo de Tártu-Moscou, publicado em 1973, foi dedicado a Bakhtin (FERREIRA, 1995, p. 116, citando trechos de uma notícia que saiu no jornal italiano *La Repubblica* em homenagem a Lótman, quando de sua morte). Em contrapartida, tudo isso aponta, segundo Vólkova Américo (2014, p. 121-2) para o fato dos estudiosos da Escola de Tártu-Moscou terem contribuído para a redescoberta dos textos de Bakhtin nos anos de 1960 a 1970, tornando a sua teoria mais conhecida e difundida.

Dessa forma, mesmo sabendo que entre as teorias bakhtiniana e lotmaniana há pontos divergentes, nosso objetivo, com esse diálogo, é lançar outro olhar sobre o *fandom* ou cultura dos fãs de *Star Wars*. Lembramos que compreender esse contexto é imprescindível para que possamos fazer uma análise dialético-dialógica do enunciado que elegemos como *corpus*, o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016).

E mais, os pressupostos sistematizados pelos estudiosos da Escola de Tártu-Moscou, principalmente os que se referem à necessidade de concebermos o texto como um todo formado por sistemas sógnicos que não podem ser tidos isoladamente, é muito caro ao nosso estudo. Isso, porque pretendemos analisar o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) como um todo valorativo que mantém diálogos internos, entre os sistemas sógnicos que o constituem, e externos, com os outros enunciados que dialogam entre si no campo de atividade humana em que têm vida, o *fandom*.

Nesse aspecto, Lótman (1979[1973], p. 131), ao falar sobre o cinema contemporâneo, afirma que essa arte congrega signos de variadas materialidades, verbais, musicais etc., os quais, mantendo também relações extratextuais, formam um todo único a partir do qual os sentidos são produzidos. Segundo o estudioso, “a complexidade dos vários sistemas semióticos, a codificação múltipla do texto e, conseqüentemente, a sua polissemia artística, fazem do filme contemporâneo uma espécie de organismo vivo, que é também uma concentração de informação complexamente organizada” (tradução dos autores)¹⁵. Tal

¹⁵ “La complejidad de los variados sistemas semióticos, la múltiple codificación del texto y, de ahí, su polisemia artística, convierten el film contemporáneo em uma especie de organismo vivo, que es además una concentración de información complejamente organizada” (original em espanhol).

sincretismo constitutivo dos enunciados verbivocovisuais e a impossibilidade de análise dos signos que os constituem de modo isolado são temas relevantes para a nossa discussão, e é um dos motivos pelos quais trazemos para o nosso debate a teoria da Semiótica da Cultura e os estudos dos pesquisadores de Tártu-Moscou, especialmente os de Lótman.

Dessa forma, ao presente estudo, traremos, de início, o conceito de Cultura, conforme sistematizações de Lótman e dos demais estudiosos da Escola de Tártu-Moscou, conceito que entendemos engrandecer o debate aqui proposto, que possui como centro o fazer dos fãs em indissociável relação com as produções da franquia e com as produções dos outros fãs, o que constitui uma rica e complexa cultura, o *fandom* ou cultura de fãs. É necessário destacar que a concepção de Cultura de Bakhtin, juntamente com outros referenciais teóricos, serviu de inspiração ao estudo da Cultura pelos teóricos de Tártu-Moscou, inclusive para os estudos de Lótman sobre a *Semiosfera*.

Mas antes, é interessante fazermos uma introdução sobre os estudos dos semiotistas russos. Ao abordar a Semiótica da Cultura enquanto uma disciplina teórica que foi sistematizada com o objetivo de investigar os sistemas de signos que formam a cultura, Machado (2003) explica que tal disciplina:

Constituiu-se no Departamento de Semiótica da Universidade de Tártu, Estônia, nos anos 60, em meio aos encontros da “Escola de verão sobre os sistemas modelizantes de segundo grau”, que reuniram professores da universidade local e também de Moscou. Explorando fronteiras com vários campos do conhecimento, deriva seus princípios da Lingüística, da Teoria da Informação e da Comunicação, da Cibernética e, evidentemente, da Semiótica (MACHADO, 2003, p. 164).

A autora segue dizendo que o que mobilizou esses estudiosos, dentre os quais se destaca Lótman, que pode ser tido, mesmo que informalmente, como o líder do grupo de semiotistas de Tártu-Moscou, foi a “necessidade de entender a comunicação como sistema semiótico e a cultura como um conjunto unificado de sistemas, ou, melhor, como um grande texto” (idem, p. 164-5). Nesse sentido, tal conceito de cultura como um “grande texto” constituído por textos menores ao mesmo tempo em que os constitui ilustra como a cultura dos fãs de *Star Wars* se constrói e se movimenta por meio de relações complexas entre enunciados de diversas naturezas, com destaque para os dos fãs e os da franquia, os quais são significados e ressignificados a partir de um constante embate entre esses enunciados e, conseqüentemente, entre os sujeitos que os elaboram e que produzem sentidos por intermédio deles.

Isso ocorre porque, se, por um lado, as produções da franquia *Star Wars* deram origem às manifestações dos fãs, por outro lado, as produções de fãs, além de revelarem o que é mais vendível, interferem nas produções que lhe deram origem, tendo em vista que, conforme discorreremos sobre a Cultura Participativa e da Convergência (JENKINS, 2009) os grandes estúdios estão de olho nas produções de pequenos estúdios e de fãs, prontos para adquirirem qualquer nova ideia que surgir dali.

Além disso, podemos citar como exemplo o caso da 501ª Legião, cujo entusiasmo e amor pelo universo *Star Wars* não passou despercebido por George Lucas e pelos demais profissionais envolvidos na produção dos filmes da franquia, a tal ponto dessa legião formada por fãs que se vestem de *stormtroopers* participar, ainda que indiretamente, de um dos filmes oficiais, dando o nome a uma das tropas de *stormtroopers* liderada por Darth Vader.

Isso ilustra bem o diálogo entre enunciados tanto dentro quanto fora de uma cultura específica e nos ajuda a compreender o conceito dos estudiosos de Tártu-Moscou da cultura como um grande texto, posto que são esses enunciados diferentes (no nosso exemplo, os da franquia e os dos fãs), em um diálogo tenso, complexo, contínuo e constitutivo, que formam a cultura *Star Wars*.

Ainda segundo Machado (2003, p. 157), a cultura, para a semiótica, “é um conjunto de informações não-hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestação da vida”. Dentro desses domínios, os grupos de sujeitos criam e compartilham informações com um padrão mais ou menos estável, o que, por um lado, assegura a inteireza desse domínio específico de manifestação social e, por outro lado, modifica-o ao longo do tempo a partir de trocas e diálogos com outras culturas. Dessa forma, “a compreensão de produção simbólica de uma sociedade se dá pela análise das trocas informacionais que ocorrem tanto no interior de uma dada organização, como entre diferentes estruturas” (idem, p. 157).

Logo, para compreendermos as sistematizações sobre a cultura dos estudiosos de Tártu-Moscou, imprescindível que tomemos como pressuposto as discussões de Bakhtin sobre o tema, posto que, como dissemos, Bakhtin foi inspiração e serviu de fonte para os estudos de Lótman e seus companheiros. Em um texto escrito ao final de sua vida e publicado na coletânea *Estética da criação verbal* (1979), Bakhtin discute a importância do diálogo para que, por meio de um enunciado, um sentido, uma cultura, os sujeitos possam se perceber e se compreender, tendo em vista que essa percepção só ocorre quando esse enunciado, esse sentido e essa cultura são colocados *em relação a* outro enunciado, outro sentido, outra cultura:

A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade [...] aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só revela suas profundezas encontrando e contatando o outro, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundezas do sentido. (BAKHTIN, 2017[1979], p. 19 – itálicos originais).

Somente a partir desse movimento alteritário, em que a minha cultura, os meus sentidos e os meus enunciados são contrapostos e colocados em relação à cultura, aos sentidos e aos enunciados do outro, é possível conhecer a minha própria cultura, tendo em vista que esse autoconhecimento só se dá a partir do conhecimento da cultura alheia.

Nesse (re)conhecimento da própria cultura por meio do diálogo com a cultura outra, os sujeitos se constituem e constituem o outro, a cultura do outro. Conhecem tanto a cultura do outro quanto a própria cultura, ao mesmo tempo em que, inseridos nesse encontro dialógico, dialético e constitutivo, transformam a si mesmos, a sua cultura e a cultura alheia, uma vez que desse encontro é impossível aos sujeitos saírem como chegaram. Operada essa transformação, há a necessidade de um novo encontro, para que, por meio da cultura do outro, eu possa visualizar novamente a minha própria cultura, já modificada.

Esse movimento se dá continuamente na corrente enunciativa, sempre a partir do olhar do outro, do olhar da outra cultura. Bakhtin aborda a questão com maestria ao falar sobre o excedente de visão (BAKHTIN, 2011), no entanto, não nos aprofundaremos mais no assunto, para não nos desviarmos dos nossos objetivos aqui no presente trabalho.

Para encerrar a questão do diálogo entre culturas, Bakhtin (2017 [1979], p. 19) afirma que “nesse encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade *aberta*, mas elas se enriquecem mutuamente”. Nesse ponto, o movimento alteritário e constitutivo resultante do encontro dialógico e dialético entre culturas, sujeitos, sentidos, enunciados é destacado por Bakhtin, que ressalta que a consequência é o enriquecimento mútuo, independentemente do nível de tensão desse encontro.

Machado (2003) afirma que as formulações de Bakhtin foram importantes para o desenvolvimento da abordagem semiótica da Escola de Tartu-Moscou. Segundo a pesquisadora:

Devemos a Bakhtin a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo. Para o teórico do dialogismo, o simples fato de toda cultura ser uma unidade aberta já é o indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar outra. (MACHADO, 2003, p. 28).

A partir da compreensão de que os estudos de Bakhtin serviram como referência aos estudos de Lótman e dos demais pesquisadores da Semiótica da Cultura, é possível perceber aproximações importantes entre as teorias desses estudiosos. Vólkova Américo (2014), em um texto em que discute os diálogos possíveis entre a teoria bakhtiniana e a lotmaniana, discorre sobre os precursores comuns aos dois teóricos, além das proximidades históricas e teóricas entre eles. Especificamente sobre as coincidências entre as obras no que se refere ao estudo da cultura, Vólkova Américo (2014, p. 131) afirma que tanto Bakhtin quanto Lótman foram atraídos pelo caráter aberto da cultura, tema que foi objeto de interesse de ambos os autores.

Sobre esse aspecto, a teoria mais madura de Lótman sobre a cultura chegou ao conceito de Semiosfera, entendida como o espaço semiótico formado e conhecido pelos sujeitos que interagem em determinado acontecimento. As mais diferentes linguagens são conhecidas e utilizadas pelos sujeitos participantes dessa semiosfera ou dessa cultura, posto que, apenas inseridos nesse contexto, podem produzir sentidos a partir dessas linguagens. Segundo o autor:

Todos os participantes do ato de comunicação devem ter alguma experiência, estar familiarizados com a semiose. Assim, paradoxalmente, a experiência semiótica precede o ato semiótico. Por analogia com a noção de biosfera (Vernadsky), podemos falar de semiosfera, termo que definimos como o espaço semiótico necessário à existência e ao funcionamento das diferentes linguagens, e não como a soma das linguagens existentes (LÓTMAN, 2019[1999], p. 10) (tradução dos autores)¹⁶.

Dentro da semiosfera, as linguagens são conhecidas e possuem determinada estabilidade. No entanto, o uso da linguagem pelos sujeitos opera transformações contínuas que interferem e modificam aos poucos a própria semiosfera. Daí decorre o paradoxo mencionado por Lótman, uma vez que ao mesmo tempo em que a linguagem está inserida em uma semiosfera e depende dela para se desenvolver, a semiosfera se alimenta e se modifica a

¹⁶ “Todos los participantes en el acto de comunicación deben tener alguna experiencia, estar familiarizados con la semiosis. Así, paradójicamente, la experiencia semiótica precede al acto semiótico. Por analogía con la noción de biosfera (Vernadsky), podemos hablar de semiosfera, término que definimos como espacio semiótico necesario para la existencia y funcionamiento de los diferentes lenguajes, y no en cuanto suma de los lenguajes existentes” (original em espanhol).

partir do uso da linguagem pelos sujeitos. É por isso que Lótman afirma que a semiosfera é, ao mesmo tempo, o resultado e a condição para o desenvolvimento de uma cultura (LÓTMAN, 2019[1999], p. 11).

Portanto, o entendimento de Lótman vai ao encontro do de Bakhtin no sentido de que a cultura tem esse caráter aberto, mutável, em constante constituição a partir do encontro com outras culturas. Sobre esse aspecto, é interessante pensarmos na noção lotmaniana de fronteira. Segundo o autor, alguns textos tidos como externos a uma determinada semiosfera aos poucos podem passar a fazer parte dela: “em todas as etapas do desenvolvimento de uma cultura, ocorrem contatos com textos que emanam de culturas que antes estavam fora das fronteiras da cultura em estudo” (LÓTMAN, 2019[1999], p. 13) (tradução dos autores)¹⁷. Isso acontece porque as fronteiras entre uma cultura e outra não são fixas e rígidas, elas são fluidas e estão em constante diálogo.

Essa fluidez e heterogeneidade é característica, também, do interior da semiosfera, tendo em vista que dentro de uma cultura circulam linguagens diferentes, de épocas diferentes, com diversos níveis de desenvolvimento se consideradas historicamente. Isso faz com que haja uma assimetria no interior de uma semiosfera que, segundo Lótman (2019[1999]), se intensifica se compararmos a parte central e a parte periférica de determinada cultura.

Em conformidade com o autor (idem), na parte central de uma semiosfera se concentram as linguagens mais desenvolvidas e estruturalmente organizadas. O ápice dessa estruturação e organização se dá no momento em que os sistemas semióticos concentrados no centro da semiosfera passam a se autodescreverem, situação em que gramáticas, leis e costumes ganham espaço a fim de garantir unidade e identidade a determinada língua ou cultura. No entanto, quanto mais organizada e estruturada uma linguagem, mais fixa e fechada ela se torna, o que resulta em poucos espaços para transformações (LÓTMAN, 2019[1999], p. 16).

Assim, essa parte mais estruturada e organizada da semiosfera passa a ditar os modos de ser dentro dessa cultura, de forma que tudo o que não está em conformidade com esse centro organizado, estruturado e normativo, ou seja, tudo o que está fora do domínio semiotizado dessa cultura é considerado inapropriado e inaceitável. E assim, segundo Lótman (idem), são criadas as regras e os comportamentos dentro de uma cultura, de forma que os

¹⁷ “En todas las etapas del desarrollo de una cultura, tienen lugar contactos con textos que emanan de culturas que antes se encontraban fuera de las fronteras de la cultura en estudio” (original em espanhol).

contemporâneos a esse modo de ser acreditam que é assim que as coisas funcionam e que essa é a “realidade”.

No entanto, essa realidade organizada, normativa e estruturada no centro de uma cultura é percebida apenas como uma realidade idealizada e, por isso, inalcançável pelos que ocupam um lugar periférico na semiosfera, aqueles que não se identificam com o centro enrijecido. E então surgem outras formas de ver e conceber a cultura, as quais entram em embates com as formas normativas e idealizadas. Isso faz com que haja heterogeneidades tanto quando comparamos uma cultura com outra, quanto no momento em que observamos os diálogos complexos que ocorrem no interior de uma mesma cultura. Assim:

A periferia é colorida e marcada, já o núcleo é “normal”, isto é: não possui nem cor, nem cheiro, ele “simplesmente existe”. Por conseguinte, a vitória de um ou outro sistema semiótico é a sua transferência para o centro e a inevitável “descoloração”. Esse processo pode ser comparado ao ciclo vital comum: com o passar do tempo, os jovens revoltados tornam-se senhores respeitáveis e “normais”, evoluindo, ao mesmo tempo, do “colorido” desafiante à “descoloração”. (LÓTMAN, 2016, p. 257).

Esse processo ocorre de forma contínua, de modo que, por mais que o núcleo de uma semiosfera possa parecer rígido e imutável, os diálogos e embates que acontecem entre esse núcleo e a periferia da semiosfera resultam sempre em transformação, e o que é fixo, normativo e estável dá lugar ao que é vibrante e vivo, que se torna, por sua vez, o núcleo normatizado e rígido, perdendo toda a sua coloração até ser destituído por outro sistema de signos.

E toda a vivacidade e cor da periferia de uma semiosfera é resultado da proximidade de outras culturas isso porque as zonas mais distantes do centro de uma cultura são as que fazem divisas com outras culturas. Dessa forma, o diálogo tenso e constitutivo se dá não apenas em relação ao núcleo e à periferia de uma semiosfera, mas, também, entre uma semiosfera e outra. Nesse sentido, Lótman afirma que:

As correntes semânticas não circulam apenas ao longo dos níveis horizontais da semiosfera, mas atuam no sentido vertical e favorecem diálogos complexos entre os diferentes níveis. No entanto, a unidade do espaço semiótico da semiosfera não é assegurada apenas por formações metaestruturais: o fator unificador da fronteira é ainda mais fundamental. Ele separa o espaço interno da semiosfera e seu espaço externo, sua interioridade

e sua exterioridade. (LÓTMAN, 2019[1999], p. 18, *itálicos originais*)
(tradução dos autores)¹⁸

A partir dessa discussão, ao abordarmos a interioridade e a exterioridade da semiosfera, entramos no conceito de fronteira para Lótmán, que é o que separa o interior de uma cultura do seu exterior, ou seja, aquilo que separa uma cultura de outra cultura diversa. Segundo o autor, a fronteira delimita uma periodicidade e define, portanto, a individualidade de uma cultura. Dessa forma, é a fronteira que separa o que é meu, próprio, conhecido, seguro, organizado, compreensível, ou seja, a minha cultura, do que é deles, alheio, desconhecido, perigoso, caótico, estranho, ou seja, a cultura do outro (LÓTMAN, 2016, p. 243).

O mais interessante é justamente o fato de a parte fronteira de uma cultura ser justamente a parte periférica, a qual vive em constantes embates com o centro normatizado, estruturado e rígido. É a periferia de uma cultura que está localizada em uma zona de fronteira e de diálogos com outras culturas. É a partir dela que o alheio, o outro, o diferente dialoga com o meu, o próprio, o igual, e desse contato resulta um lugar propício a transformações do exterior em interior que acabam refletindo, com o passar do tempo, no centro mais rígido da cultura.

Sobre o tema, Lótmán afirma que:

[...] os pontos mais “quentes” dos processos semióticos são as fronteiras da semiosfera. O conceito de fronteira é ambíguo. Por um lado, ele separa; por outro, une. Ela sempre é uma fronteira com algo mais e, por conseguinte, pertence a ambas as culturas fronteiriças, a ambas as semiosferas adjacentes. A fronteira é bilingual e polilingual. A fronteira é um mecanismo de tradução dos textos da semiótica alheia para a “nossa” linguagem, o lugar de transformação do “exterior” em “interior”, é uma membrana filtrante que transforma os textos alheios a tal ponto que eles integram a semiótica interna da semiosfera, permanecendo, no entanto, estranhos. (LÓTMAN, 2016, p. 250-251).

No entanto, o próprio Lótmán nos adverte sobre a complexidade e heterogeneidade da fronteira, que não pode ser tida como uma divisa fixa e delimitada. Isso decorre do fato de diálogos complexos e tensos entre as linguagens no interior e no exterior da semiosfera serem continuamente travados, o que leva à instabilidade e à abertura da cultura. O ápice desses embates ocorre com a criação de uma nova semiosfera, constituída a partir do diálogo entre

¹⁸ “*Las corrientes semánticas no circulan solamente a lo largo de los niveles horizontales de la semiosfera, sino que tienen efecto en la dirección vertical, y favorecen diálogos complejos entre los diferentes niveles. No obstante, la unidad del espacio semiótico de la semiosfera no está asegurada solamente por formaciones metaestructurales: el factor unificador de la frontera es más fundamental aún. Él separa el espacio interno de la semiosfera y su espacio externo, su interioridad y su exterioridad*” (original em espanhol).

uma cultura e outra. Nesse ponto, tornamos ao que defende Bakhtin, no sentido de que a partir do encontro entre culturas uma não anula ou se sobrepõe à outra, mas há o enriquecimento mútuo e, conseqüentemente, a transformação, já que não é possível sair desse diálogo tal qual entrou.

Dessa forma, por mais que haja diferenças entre as concepções de Lótman e de Bakhtin, principalmente tendo em vista que Lótman dá mais ênfase aos textos e à materialidade destes, enquanto Bakhtin privilegia os sujeitos e as situações discursivas, os pontos de contato entre as teorias são inegáveis. Temos que ambos veem a cultura como algo aberto e dinâmico, além de conceberem os diálogos internos e externos das culturas como diálogos tensos e enriquecedores.

Em seu texto “A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*)”, Bakhtin, depois de elogiar os trabalhos de Lótman e dos estudiosos de Tártu-Moscú sobre os *Sistemas de signos*, aborda a questão da reciprocidade e interdependência entre os campos da cultura. Nesse ponto, Bakhtin afirma que as fronteiras entre as culturas não são absolutas e que elas variam em decorrência das diferentes épocas. Além disso, ele afirma que “a vida mais intensa e produtiva da cultura transcorre precisamente nas fronteiras de seus campos particulares e não onde e quando essas fronteiras se fecham em sua especificidade” (BAKHTIN, 2017 [1979], p. 11-12). Dessa forma, é muito interessante notar certa similaridade entre o que foi dito por Bakhtin e o conceito lotmaniano de fronteira, principalmente no ponto em que Lótman afirma que a periferia da semiosfera é viva e colorida em relação ao centro normativo e rígido justamente por estar na fronteira com outras culturas.

E mais, podemos pensar em alguma semelhança se compararmos a concepção de semiosfera de Lótman e o conceito bakhtiniano de campos de atividade humana e da cultura, em que são elaborados tipos relativamente estáveis de enunciados, os gêneros do discurso. Isso porque, se pensarmos no *fandom* de *Star Wars* como o campo de atividade humana em que o *fanfilme* que iremos analisar tem vida, podemos pensar na cultura de fãs de *Star Wars* como uma semiosfera que possui um núcleo dotado de relativa rigidez, organização e normatividade, que são as produções da franquia.

Tais produções podem ser tidas como enunciados dotados de relativa estabilidade produzidos pelos detentores dos direitos autorais sobre o universo da franquia, mas que sofrem interferências constantes das produções e do fazer dos fãs que, afinal, são as pessoas que compram os produtos da franquia e ditam o que é vendível ou não. Com menor frequência, mas de modo igualmente considerável, as produções dos fãs servem de inspiração

aos produtores da franquia, em conformidade com o que temos discutido a respeito da Cultura da Participação ou da Convergência e do fazer dos fãs pequenos produtores que acabam produzindo grandes filmes, como é o caso de “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), *fanfilme* que iremos analisar.

A percepção de ambos, Bakhtin e Lótman, da cultura como uma unidade *aberta* faz com que seja possível para nós imaginarmos a semiosfera como um multiverso de delimitações vazadas e imprecisas, possibilitando o constante diálogo entre as culturas, como uma *corrente complexamente organizada de enunciados* (BAKHTIN, 2016, p. 26). O interior de cada multiverso, ou de cada semiosfera ou cultura, também é aberto e heterogêneo, formado por infinitos e constantes diálogos entre as linguagens e os enunciados que constituem essa cultura e que são elaborados por ela.

Em seu texto “Fragmentos dos anos de 1970-1971” (2017[1979], p. 26), Bakhtin fala da cultura como “uma unidade aberta, em formação, não resolvida nem previamente resolvida, capaz de morte e renovação, que transcende a si mesma (isto é, vai além de seus limites)”, de modo que é possível perceber aproximações entre a percepção de Bakhtin e de Lótman sobre a cultura, posto que, para ambos, o que tem maior relevância quanto ao tema é a característica da cultura como uma unidade *aberta*.

É importante, entretanto, lembrarmos sempre da natureza de embate tanto dos diálogos internos quanto dos externos a essa cultura. Tendo em vista que:

As complexas relações de reciprocidade com a palavra do outro em todos os campos da cultura e da atividade completam toda a vida do homem. [...] Para cada indivíduo, todas as palavras se dividem nas suas próprias palavras e nas do outro, mas as fronteiras entre elas podem confundir-se, e nessas fronteiras desenvolve-se uma tensa luta dialógica. (BAKHTIN, 2017 [1979], p. 38).

Dessa forma, a Semiótica da Cultura e, em especial, os estudos de Lótman, em diálogo com a teoria bakhtiniana de *gêneros do discurso*, contribuem para o nosso trabalho ao nos dar subsídios para compreendermos a cultura dos fãs de *Star Wars*, semiosfera ou campo da cultura em que o nosso *corpus* está inserido, como uma complexa e organizada corrente de enunciados. No centro dessa cultura, semiosfera ou campo de atividade humana estão as produções da franquia, as quais deram início ao universo *Star Wars*. Os enunciados produzidos pela franquia, os filmes, os games, os livros, as animações etc. organizam esse universo de modo canônico e relativamente rígido, mas esse centro organizado está em constantes embates e opera frequentes trocas com as produções e com as atitudes dos fãs. Essa tensa luta dialógica constitui todo o universo *Star Wars*.

Em contraposição a esse centro complexamente organizado formado pelas produções da franquia, temos a periferia formada por um universo de produções de fãs que dialogam entre si e com outros gêneros. Temos as *fanfics*, os memes, os *cosplay*, entre outros, produções que se contrapõem às que estão no centro da cultura ao mesmo tempo em que mantêm com esse centro organizado, canônico e rígido, diálogos constitutivos e transformadores.

Mas esse modo de perceber o *fandom* não é o único. Podemos ainda pensar nas produções da franquia como uma semiosfera e o fazer dos fãs como outra semiosfera, ambas em diálogo, o que também dá conta de explicar a mútua constituição entre o *fandom* e a franquia.

Toda essa discussão nos leva a uma importante consequência no que se refere ao estudo da cultura, o fato de que o enunciado não existe de forma isolada, mas deve ser tido em constante relação com outros enunciados que participam da complexa organização que forma a cultura, ou seja, “todo e qualquer sistema da cultura jamais poderá ser entendido como um sistema isolado e rigorosamente acabado” (MACHADO, 2003, p. 51). Essa peculiaridade diz respeito tanto aos textos que constituem a cultura internamente, quanto à própria cultura como um texto complexo (semiosfera; multiverso; campo da cultura) em relação a outras culturas.

Nesse sentido é o primeiro ponto das “Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos)” (IVÁNOV et. al., 1973 apud MACHADO, 2003, p. 99), formuladas pelos pesquisadores da Escola de Tártu-Moscou

Uma das premissas iniciais no estudo da cultura é o pressuposto de que toda atividade humana referente ao processamento, à troca e à conservação de informação possui uma certa unidade. Os sistemas individuais de signos, apesar de pressuporem uma certa imanência no que diz respeito à organização estrutural, funcionam somente em unidade; uns apóiam-se nos outros. Nenhum sistema de signos é dotado de mecanismo que lhe permita funcionar isoladamente.¹⁹

No momento em que pensamos que não existem sistemas de signos que funcionam isoladamente, temos em mente que a obrigatória relação entre signos se dá tanto quando consideramos as trocas entre uma cultura e outra, quanto no momento em que pensamos nos diálogos tensos entre diferentes enunciados no interior de uma cultura e também ao voltarmos

¹⁹ É nesse mesmo sentido o primeiro item das “Propostas em relação ao programa da IV Escola de verão sobre os sistemas secundários de modelação” que deram origem às “Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos)” (conforme VÓLKOVA AMÉRICO, 2012, p. 166), o qual aponta para a indissociabilidade dos sistemas sógnicos, que não podem ser tidos de modo isolado.

nossos olhos para a constituição dos enunciados elaborados no interior da cultura, cujos signos funcionam apoiados e em constante relação uns com os outros. Nesse ponto, a verbivocovisualidade, ou a natureza tridimensional da linguagem (verbal, vocal e visual), ganha ênfase, mormente quando pensamos no *fanfilme* e em outras produções audiovisuais, cuja constituição se dá a partir do diálogo entre signos de materialidades diferentes.

Diante de tudo o que discutimos até o momento, é importante destacarmos que para compreendermos o *fandom* de *Star Wars* é necessário pensar nessa cultura como constituída por variados enunciados que travam entre si relações dialógicas complexas, a partir das quais há embates ideológicos que envolvem não só, mas principalmente, valores dos fãs e das equipes autorais da franquia. Os enunciados que circulam nessa cultura, constituindo-a, demonstram, a partir de suas configurações sógnicas, os projetos de sentido dos sujeitos envolvidos, de modo que entender essa cultura pressupõe a análise desses enunciados em relação entre si, no interior da cultura, e em relação com outras culturas.

Fora desse contexto o enunciado perde todas as suas mais importantes características, uma vez que “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 16-17). Por isso a importância de se estudar os enunciados tendo em vista as suas condições reais de produção, de circulação e de recepção na vida em sociedade, ponto em que o método dialético-dialógico e a perspectiva da verbivocovisualidade nos favorece, conforme discorreremos no item próprio. Mas antes, já que falamos sobre o *fandom* e a cultura de fãs, campo da atividade humana em que o nosso objeto de análise tem vida, passaremos à análise das concepções de construção composicional, conteúdo temático e estilo, as quais são fundamentais para a compreensão do enunciado que estamos investigando.

2.5 Construção composicional, conteúdo temático e estilo: o tripé constitutivo dos gêneros do discurso e dos enunciados e a sua relação indissociável com o tom valorativo

As discussões que fizemos até o momento foram úteis para que compreendêssemos o *fandom* ou a comunidade dos fãs de *Star Wars* como uma cultura em que os mais variados enunciados são produzidos, circulam e são recepcionados pelos sujeitos. É nesse campo da atividade humana, no qual as produções da franquia dialogam constantemente com as produções dos fãs, em um embate contínuo, constitutivo e pouco pacífico, que o enunciado

que pretendemos analisar, o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), tem vida.

Fora desse contexto, que envolve tanto os sujeitos que dele participam quanto as demais situações concretas de produção, recepção e circulação de enunciados, o nosso objeto de análise não pode ser visto como um enunciado concreto, posto que, como temos dito, é esse campo de atividade humana, o *fandom*, com toda a sua complexidade, que define as condições de produção, de recepção e de circulação desse enunciado.

É preciso lembrar que, conforme Bakhtin (2016 [1979], p. 11-12), os:

enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados *no conjunto* do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*.

Assim, como nossa proposta é analisar o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) como um enunciado concreto, essa investigação não pode prescindir de um estudo profundo do campo de atividade humana em que esse enunciado é produzido, circula e é recepcionado, no qual mantêm com outros enunciados, com os que o antecedem e com os que o sucedem, constantes diálogos. Aprofundar o estudo do *fandom* foi o nosso objetivo ao trazermos para o debate tanto as considerações de Jenkins (2009) sobre a Cultura da Convergência e da participação quanto as investigações dos semióticos da Escola de Tártu-Moscou (LÓTMAN, 2019[1999]; MACHADO, 2003 e VÓLKOVÁ AMÉRICO, 2012; 2014) sobre a Semiótica da Cultura, posto que essas teorias auxiliares ao nosso referencial teórico principal, os estudos dos pesquisadores do Círculo de Bakhtin, nos ajudam a compreender como se dão as relações complexas e constitutivas que envolvem a cultura dos fãs, não só internamente, entre os enunciados que a constituem, mas também externamente, com outros enunciados e outras culturas.

Por um lado, compreender a comunidade de fãs de *Star Wars* torna possível a análise do nosso *corpus*, tendo em vista que é esse campo de atividade humana que confere ao *fanfilme* a *construção composicional*, o *conteúdo temático* e o *estilo*, por meio dos quais é possível analisar o *tom emotivo-volitivo* da equipe autoral. Por outro lado, a análise das peculiaridades desse enunciado faz com que possamos compreender o *fandom* como uma

importante esfera da atividade humana a partir da qual os sujeitos constroem seus enunciados, dialogam com outros sujeitos e produzem sentidos.

Dessa forma, a análise de “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) nos possibilitará compreender não só a constituição dessa produção como um enunciado concreto, a partir dos pressupostos bakhtinianos sobre os gêneros discursivos e sobre os enunciados, proporcionando-nos uma imersão nessa teoria tão importante para as ciências humanas e para a filosofia da linguagem, mas também tornará possível uma investigação sobre o fazer humano inserido na esfera de atividade humana relacionada com a cultura de fãs e com o campo cinematográfico e do entretenimento.

Assim, para a consecução do nosso objetivo de analisar dialética e dialogicamente a constituição verbivocovisual do *fanfilme*, com o fim de percebermos, por meio das escolhas feitas pela equipe autoral, a entonação ou o tom emotivo-volitivo que revela o projeto de sentido dos produtores desse enunciado, discorreremos, agora, sobre o tripé constitutivo dos *gêneros do discurso* a partir das sistematizações feitas por Bakhtin e pelos demais estudiosos do Círculo. Tal análise, portanto, busca possibilitar a investigação desse enunciado a partir da teoria bakhtiniana em diálogo com a teoria da verbivocovisualidade, que compreende os enunciados como um todo valorativo formado pelas dimensões verbal, sonora e visual (PAULA; SERNI, 2017).

Nota-se que analisar verbivocovisualmente os enunciados pressupõe não apenas pensar nessas dimensões (verbal, sonora e visual) como um todo, o que dialoga, inclusive com as concepções de Lótman sobre a impossibilidade da existência de sistemas de signos isolados, conforme discorreremos no item anterior, mas, sobretudo, analisar o projeto de dizer da equipe autoral por meio das escolhas feitas no momento da produção do enunciado. Essas escolhas, que se evidenciam não só, mas, principalmente, por meio do estilo, revelam o tom volitivo-emotivo da equipe autoral e o seu projeto de sentido, posto que são feitas em virtude de um objetivo. Sobre o tema, Bakhtin (2016 [1979], p. 73) afirma: “dois elementos que determinam o texto como enunciado: a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção. As inter-relações dinâmicas desses elementos, a luta entre eles, que determina a índole do texto. A divergência entre eles pode sugerir muita coisa”.

Dessa forma, esse jogo que ocorre entre o projeto de dizer da equipe autoral do *fanfilme* e as produções de sentidos possíveis a partir desse enunciado são de fundamental importância ao nosso trabalho. A nossa análise objetiva, portanto, pensar justamente nesse embate e em sua relação com os fãs e com os diálogos que o *fanfilme* mantém, do ponto de

vista interno (entre os sistemas de signos que o constituem) e externo (entre enunciados, sujeitos, campos de atividade humana e culturas diversos).

Nesse ponto, falar sobre escolhas e sobre estilo pressupõe a análise do tripé constitutivo dos gêneros, tendo em vista que *construção composicional*, *conteúdo temático* e *estilo* estão indissociavelmente ligados no interior dos enunciados e provocam ligações com o que lhes é externo. Assim, feito esse percurso a fim de dar ao leitor uma visão do que já fizemos e do pretendemos fazer a seguir no presente trabalho, nos concentraremos agora na conceituação dos elementos constitutivos dos gêneros discursivos, conceitos que são indispensáveis para discutirmos a constituição do *fanfilme* em análise.

Ao abordar a questão do *estilo*, ponto em que Bakhtin, em seu texto sobre os *gêneros do discurso* (2016 [1979]), detém-se mais se comparado com os outros dois elementos constitutivos dos gêneros discursivos, quais sejam, a *construção composicional* e o *conteúdo temático*, o filósofo russo afirma que as manifestações estilísticas se referem à escolha e à seleção feita pelos usuários da língua no que diz respeito aos “recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais” (idem, p. 12), as quais evidenciam a individualidade desses sujeitos.

Ainda sobre o *estilo*, Bakhtin o analisa a partir de duas perspectivas: o estilo individual do produtor de enunciados e o estilo genérico, ou seja, comum aos enunciados que fazem parte de um mesmo *gênero do discurso*. Nesse sentido

Todo estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva (*rietchevóie obschênie*) – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. Entretanto, nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual. [...] A própria definição de estilo em geral e de estilo individual em particular exige um estudo mais profundo tanto da natureza do enunciado quanto da diversidade de gêneros discursivos (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 17-8).

É nesse sentido que Bakhtin (2016 [1979]) fala em estilo individual e estilo geral (ou genérico), de forma que alguns gêneros discursivos, principalmente os do campo da criação literária, possibilitam a manifestação do estilo individual de forma mais aparente do que outros gêneros, os quais, em virtude de serem produzidos, recepcionados e circularem em ambientes mais formais, hierarquizados e/ou burocráticos, como os da esfera militar e administrativa do estado, por exemplo, não possibilitam a expressão da individualidade

estilística de modo mais aparente, o que faz com que o estilo do gênero sobressaia em relação ao estilo individual nesses casos.

Essa discussão faz com que seja possível analisar os enunciados a partir das características estilísticas tanto individuais e autênticas, quanto gerais e genéricas, tendo em vista cada caso concreto de manifestação dos enunciados. O *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), por estar inserido no campo de atividade humana do entretenimento e do *fandom*, possui como principal peculiaridade o fato de propiciar a expressão do estilo individual da equipe autoral de forma livre e autêntica, ainda que possua marcas do estilo genérico que fazem com que tal enunciado seja visto como uma produção de fãs de *Star Wars*.

São justamente essas escolhas autênticas, as quais demarcam a autoria do *fanfilme*, que revelam, também, o projeto de dizer e o tom emotivo-volitivo da equipe autoral da produção de fãs, ora se aproximando, ora inovando em relação ao cânone firmado pela franquia, conforme veremos no decorrer do presente trabalho.

Ao abordar mais detidamente a questão do estilo genérico, Bakhtin (2016 [1979]) afirma que há uma relação indissociável entre o estilo e o campo da atividade humana em que o enunciado tem vida, posto que os estilos de gêneros se ligam ao estilo de linguagem e à função dos enunciados, o que faz com que os gêneros do discurso correspondam às condições específicas da esfera de atuação humana e da cultura em que foram produzidos, circulam e são recepcionados pelos sujeitos. Isso ocorre porque:

Uma função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e certas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 18).

Bakhtin segue discorrendo sobre o estilo e sua relação intrínseca com os campos de atividade humana em que os enunciados são produzidos, recepcionados e circulam e chama a nossa atenção para o fato de estilo, construção composicional e tema serem elementos que constituem os enunciados e que não podem ser vistos isoladamente, tendo em vista que

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção de conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro,

etc. O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento (idem, p. 18).

Nesse sentido, Bakhtin afirma que, por mais que seja possível o estudo autônomo do estilo de certos enunciados, esse estudo somente será profícuo se considerar as peculiaridades do gênero do discurso em que esses enunciados se inserem (BAKHTIN, 2016 [1979]). Como consequência, a análise dos enunciados não pode estar alheia ao gênero discursivo do qual fazem parte, tampouco deixar de considerar que cada enunciado é um todo formado não só pelo estilo, mas também pela construção composicional e pelo conteúdo temático, de forma que esses três elementos constitutivos dos gêneros discursivos mantêm entre si uma relação indissociável e de mútua constituição e são determinados justamente pelo campo de atividade humana em que os enunciados são produzidos, circulam e são recepcionados. Decorre daí a importância da análise profunda do campo de atividade humana em que o enunciado eleito para compor o nosso *corpus* tem vida. Fora dessas condições, o *fanfilme* não pode ser visto como um enunciado concreto.

Ademais, as alterações que a sociedade sofre ao longo dos anos, a exemplo da que ocorreu em virtude da importância que os contextos digitais e tecnológicos passaram a exercer em nossas vidas, conforme abordamos no item sobre a Cultura da Convergência (a partir dos estudos de JENKINS, 2009), interferem de igual modo nas transformações dos gêneros discursivos e, conseqüentemente, nos estilos adotados pelos sujeitos, tendo em vista que “as mudanças históricas dos estilos de linguagem estão indissolúvelmente ligadas às mudanças dos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 20).

Nesse ponto, há um movimento de mútua constituição e de mútua alteração, posto que, ao mesmo tempo em que as mudanças dos campos de atividades humanas provocam alterações nos enunciados que neles têm vida, esses enunciados operam transformações contínuas nos campos do fazer humano, ainda que paulatinamente.

Isso se relaciona com a discussão que fizemos a partir de Lótman (2019[1999]) a respeito dos diálogos constitutivos e transformadores que se operam nas fronteiras entre as semiosferas. Dessa forma, ao mesmo tempo em que a cultura sofre interferências externas por meio do diálogo que trava com outras culturas, essas interferências refletem e refratam na linguagem interna dessa cultura, constituindo-a e transformando os textos que a constituem. Tal movimento de transformação e de mútua constituição ocorre, portanto, internamente (entre os sistemas sógnicos que compõem os enunciados e a cultura) e externamente (entre culturas diferentes), nos dois sentidos: de dentro para fora e de fora para dentro.

Pensando nessas relações indissociáveis entre gêneros discursivos e as transformações históricas que constituem o fazer humano de um determinado tempo e lugar, Bakhtin (2016[1979], p. 20) afirma que:

Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos.

A partir dessa afirmação, podemos notar a importância do contexto histórico e sociológico em que os enunciados se inserem para a compreensão da dinâmica de relações dialéticas e dialógicas que os constituem. Isso justifica o fato de termos abordado os estudos de Jenkins (2009) e da Semiótica da Cultura (LÓTMAN, 2019[1999]; MACHADO, 2003 e VÓLKOVA AMÉRICO, 2012; 2014), juntamente com uma breve explanação acerca das produções cinematográficas que compõem a franquia *Star Wars*, para compreendermos, ainda que de modo não exaustivo, as condições históricas e sociológicas que constituem o *fandom* e, conseqüentemente, o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016).

A relevância de tal abordagem se concentra no fato de os elementos que constituem os gêneros e os enunciados, estilo, construção composicional e tema, não se desvincularem do fazer humano real nos mais variados campos de atividade humana e da cultura, de modo que qualquer alteração nesses elementos altera também a atuação dos sujeitos no ambiente em que o gênero tem vida. Nesse sentido

Onde há estilo, há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o caráter do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como também destrói ou renova tal gênero. Desse modo, tanto os estilos individuais quanto os da língua satisfazem aos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2016[1979], p. 21).

Disso decorre a necessidade da investigação do *fanfilme* em estreita relação não só com o campo de atividade humana que define a *construção composicional*, o *conteúdo temático* e o *estilo* desse enunciado, mas, sobretudo, com os processos dialógicos que as escolhas da equipe autoral provocam entre os sistemas sógnicos que compõem o *fanfilme* como um todo valorativo. Esse todo, por sua vez, trava constantes embates dialógicos com a atuação dos fãs dentro do *fandom*, em relação contínua com o fazer da franquia, conforme veremos por meio da investigação do nosso *corpus*.

Entretanto, esse conhecimento mais amplo e mais profundo sobre os enunciados, de forma a compreendê-los a partir de suas condições reais de produção, circulação e recepção, não é imprescindível apenas ao pesquisador que toma um enunciado específico como *corpus*. Os usuários da língua também constroem enunciados e realizam seus projetos discursivos com maior habilidade quando conhecem mais detalhadamente o gênero discursivo do qual o enunciado que pretendem produzir faz parte. É nesse sentido que Bakhtin afirma que

Quanto mais dominamos os gêneros, maior é a desenvoltura com que os empregamos e mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação – em suma, tanto mais plena é a forma com que realizamos o nosso livre projeto de discurso. (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 41).

Isso tem especial importância ao abordarmos o fato de que se torna necessário sabermos quais gêneros possibilitam maior ou menor expressão da individualidade dos sujeitos, ou seja, quais gêneros possibilitam a entonação expressiva dos sujeitos de forma mais aparente e quais permitem que essa expressão se limite ao ato de escolha do gênero e a manifestação de “leves matizes de entonação expressiva (pode-se assumir um tom mais seco ou mais respeitoso, mais frio ou mais caloroso, introduzir a entonação de alegria, etc.)” (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 40).

E aqui chegamos a um importante conceito bakhtiniano que será central em nossa análise, o conceito de *tom* ou *entonação*. Além do fato de alguns gêneros possibilitarem a manifestação da *entonação* de modo mais latente do que outros, conforme mencionamos acima, é interessante destacarmos a relação indissociável que o conceito de *tom* possui com o de *estilo*. Abordamos, anteriormente, que o *estilo* se manifesta a partir das escolhas dos sujeitos, as quais se relacionam não só com a individualidade e com os traços de autoria destes, mas também com o estilo geral dos gêneros discursivos. Pois bem, essas escolhas revelam, igualmente, o *tom* dos sujeitos e, por meio do *tom*, os seus projetos de dizer e os seus posicionamentos discursivos.

No tocante à questão do *tom*, Bakhtin afirma que a primeira coisa que define as características estilísticas e composicionais de um enunciado é o projeto discursivo dos sujeitos, pois é em virtude dessa intenção discursiva que o sujeito mobiliza os recursos linguísticos/semióticos e escolhe o gênero a partir do qual seu enunciado tomará forma:

A escolha dos meios linguísticos e dos gêneros de discurso é determinada, primeiramente, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentido. É o primeiro elemento do enunciado que determina as suas peculiaridades estilístico-composicionais (BAKHTIN, 2016[1979], 47).

A partir daí, o sujeito expressa a sua valoração por intermédio do processo que envolve não só a manifestação do seu estilo individual ao compor o enunciado por meio de escolhas que demarcam autoria, mas também a própria escolha um gênero discursivo que mais se adequa aos seus interesses de sentido.

Assim, temos, como primeiro elemento, o projeto de dizer, ou seja, o objetivo discursivo que o sujeito possui e pretende manifestar por meio do enunciado, e, como segundo elemento, o modo como o sujeito expressa essa intenção discursiva, o que revela tanto o seu estilo, em virtude das escolhas que constroem o enunciado, quanto o seu tom, ou o valor que atribui à situação discursiva, aos sujeitos que dela participam, aos outros enunciados com os quais dialoga e ao próprio enunciado a partir do qual seu projeto discursivo se materializa. Este é, segundo Bakhtin (idem, p. 47), o segundo elemento de construção do enunciado:

O segundo elemento do enunciado, que lhe determina a composição e o estilo, é o elemento *expressivo*, isto é, a relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do seu enunciado. Nos diferentes campos da comunicação discursiva, o elemento expressivo tem significado vários e grau vários de força, mas ele existe em toda parte: um enunciado totalmente neutro é impossível. A relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado. O estilo individual do enunciado é determinado sobretudo por seu aspecto expressivo. (BAKHTIN, 2016[1979], p. 47)

Como se pode depreender a partir do afirmado acima, o *estilo* e o *tom* se ligam indissociavelmente no enunciado, posto que, por intermédio das escolhas de composição, o sujeito autor demonstra a sua relação valorativa com o objeto e com o tema do seu discurso. Isso faz com que as escolhas do sujeito demonstrem seu tom valorativo e o projeto de sentido que norteia o enunciado em processo de elaboração.

É interessante destacarmos que o tom, ou valor atribuído pelos sujeitos, está presente tanto no momento da construção do enunciado, quanto na ocasião da sua leitura e significação. Sobre o tema, Geraldi afirma que “humanos, estamos condenados a significar, incluindo neste **significar** também nossas entonações pelas quais revelamos avaliações e

juízos de valor expressos a cada momento irrepetível e único da vida” (GERALDI, 2018a, p. 27, destaque original). Dessa forma, o signo é sempre ideológico, posto que a produção de sentidos não se limita à materialidade da linguagem, mas se liga intimamente com a vida dos sujeitos e com os valores, as ideologias, os modos de ser e de agir nas interações discursivas.

No momento em que pensamos no *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), sobre o qual nos debruçaremos no momento da análise, percebemos que esse enunciado foi produzido a partir de escolhas estilísticas de sua equipe autoral. Tais escolhas demarcam o posicionamento valorativo dessa equipe, uma vez que faz com que o *fanfilme* adquira características que o particularizam em relação a outras produções de fãs. Isso decorre tanto em relação escolhas técnicas de produção cinematográfica, posto que, conforme veremos, o *fanfilme* em análise possui uma qualidade cinematográfica que não é comum em se tratando de produções de fãs, quanto no que diz respeito às escolhas relacionadas ao enredo do *fanfilme*, que dialoga com o conteúdo que os fãs desejam obter sobre a saga que idolatram.

Por meio dessas escolhas, as quais demonstram o tom valorativo ou o juízo de valor, é possível delinear não só o projeto de dizer da equipe autoral do *fanfilme*, mas principalmente o seu posicionamento em relação ao campo de atividade humana que dá vida a esse enunciado, o *fandom*, onde o *fanfilme* trava constantes embates com os enunciados dos fãs e os da franquia, em um contínuo movimento de resposta ao que o antecede e de provocação do que o sucede.

Esses diálogos que o *fanfilme* mantém com o *fandom* é o que impulsiona e dá visibilidade à produção, fazendo com que o *fanfilme* chame a atenção não só dos fãs, que inclusive contribuem para a crescente popularidade do curta, mas, sobretudo, da indústria cinematográfica como um todo, posto que, mais do que agradar aos fãs, o *fanfilme* busca promover o trabalho dos responsáveis por sua produção.

É com esse projeto de sentido que a equipe autoral fez escolhas a fim de produzir um *fanfilme* que dialoga com as produções da franquia, mantendo elementos canônicos do universo *Star Wars*, ao mesmo tempo em que mostra uma cena até então inédita nas produções cinematográficas do estúdio detentor dos direitos autorais: a construção do sabre de luz. Tal cena é muito esperada pelos fãs, tanto que rendeu comentários positivos ao *fanfilme* e provocou o impulsionamento dele no *Youtube*, o que fez com o trabalho da equipe autoral de “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) ganhasse visibilidade, conforme discorreremos a seguir.

Mas antes de adentrarmos nessas questões e na análise do *corpus* propriamente dita, cumpre-nos falar sobre a nossa metodologia de pesquisa que envolve a *análise dialético-dialógica* (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020) e a *verbivocovisualidade* (PAULA, 2017; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020; LUCIANO, 2021).

3 A ANÁLISE DIALÉTICO-DIALÓGICA DO *FANFILME* “HOSHINO - STAR WARS FAN FILM” (VITALE; CARRASCO, 2016)

No presente capítulo, abordaremos questões afetas à análise do *fanfilme* que elegemos como *corpus* do presente trabalho. Para tanto, inicialmente, falaremos sobre a metodologia de análise dialético-dialógica e sobre as condições de produção, circulação e recepção desse enunciado, discussões imprescindíveis para que possamos olhar o *fanfilme* como um enunciado concreto, conforme nossa proposta com o presente estudo.

Em seguida, falaremos sobre as cenas que escolhemos discutir no momento da análise, a fim de explicitarmos o nosso recorte. Por fim, procederemos à análise do nosso *corpus*, abordando a verbivocovisualidade do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (Vitale; Carrasco, 2016).

3.1 A metodologia dialético-dialógica de análise

Com o intuito de discorrermos sobre a metodologia eleita para a presente pesquisa, de início, é importante esclarecermos o porquê de falarmos em metodologia e não em método. Tal decisão foi tomada a partir da leitura de Geraldi (2018b), que distingue método e metodologia ao explicar que o primeiro se trata de um conjunto de regras e princípios a partir do qual o pesquisador segue um caminho predefinido para chegar a um resultado já esperado, enquanto a segunda se trata de uma forma particular de ordenar o que ainda se revela desordenado, somada à curiosidade e à singularidade do pesquisador.

Nas palavras do próprio autor, metodologia é:

Um modo particular, às vezes somente explicável *a posteriori* na dialética da exposição, quando se ordenam o que pode ter sido descoberto desordenadamente. Dispor de uma metodologia é dispor de princípios, que precisam ser aliados à intrepidez, à astúcia, à argúcia e à perspicácia. Dispor de um método é ter corrimãos definindo a caminhada para se descobrir o que previamente se conhecia, sem expor-se ao desconhecido (GERALDI, 2018b, p. 46).

Nesse sentido, optamos por falar em metodologia, em vez de método, porque entendemos que tal modo de compreensão e de construção do conhecimento alia-se ao conceito processual, dialógico e dialético de enunciado, uma vez que a linguagem e seu estudo não é algo dado *a priori*, mas que é construído a partir das relações entre os sujeitos.

Feito esse esclarecimento inicial, para explicarmos a metodologia que elegemos para o presente estudo, partimos das considerações de Bakhtin em seu texto “Fragmentos dos anos 1970-1971” (2017[1979]). O filósofo da linguagem, ao abordar a necessidade de uma disciplina científica para o estudo dos enunciados uma vez que “o enunciado enquanto totalidade não se presta a uma definição nos termos da linguística (e da semiótica)” (idem, p. 26), afirma que:

Não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem e o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado. Entre os enunciados existem relações que não podem ser definidas em categorias nem mecânicas nem linguísticas. Não há analogias com eles. (BAKHTIN, 2017[1979], p. 26-27).

Nesse sentido, a concepção bakhtiniana de enunciado como elo na corrente discursiva que, continuamente, responde ao que o antecede e provoca o que o sucede, mantendo diálogos constitutivos com outros enunciados nos campos de atividade humana em que têm vida, traz como consequência o fato do estudo dos enunciados não poder ser realizado sem se considerar esse movimento retrospectivo e prospectivo, tampouco o campo de atividade humana em que esses diálogos constantes acontecem. É por esse motivo que temos dito que o conceito bakhtiniano de enunciado traz implicações inclusive metodológicas.

Dito de outro modo, ao analisar-se um enunciado concreto não se pode recortá-lo do campo em que ele tem vida, isolá-lo de suas condições de produção, recepção e circulação e dos enunciados com os quais mantém relações dialógicas e investigá-lo como se fosse uma entidade fechada, isolada e existente por si e para si. Nesse caso, estaríamos estudando uma ficção, uma abstração, um modelo, uma idealização e, por isso, um enunciado inexistente. Por mais que tal investigação possa ser importante em outros ramos do estudo da língua/linguagem, para a teoria bakhtiniana, esse enunciado estudado em si mesmo e isoladamente não é um enunciado concreto.

Ao discorrer sobre a metalinguística como um processo a partir do qual a linguagem é descrita e analisada dialogicamente, considerando-se, inclusive, a posição do observador, cuja presença em uma “posição ativa muda a sua situação e, por conseguinte, os resultados do experimento” (2017[1979], p. 27), Bakhtin propõe a análise de enunciados não como textos, fechados em sua materialidade, mas como elos da corrente contínua da cultura humana. Como consequência, qualquer investigação que tenha como foco um enunciado concreto deve se atentar tanto para os diálogos que esse enunciado mantém com outros enunciados que o

antecedem e o sucedem, quanto para o campo da atividade e da cultura humana em que esse enunciado é produzido, recepcionado e circula.

A nossa proposta metodológica, portanto, assume esses pressupostos. Até mesmo porque “não pode haver discurso separado do falante, de sua situação, de sua relação com o ouvinte e das situações que os vinculam” (BAKHTIN, 2017[1979], p. 44-45).

Também nesse sentido, em seu texto sobre os *gêneros do discurso*, Bakhtin afirma que:

[...] Todo trabalho de investigação de um material linguístico concreto [...] opera inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais) relacionados a diferentes campos da atividade humana e da comunicação [...] de onde os pesquisadores haurem os fatos linguísticos de que necessitam. [...] O desconhecimento da natureza do enunciado e a relação indiferente com as peculiaridades das diversidades de gênero do discurso em qualquer campo da investigação linguística redundam em formalismo e em uma abstração exagerada, deformam a historicidade da investigação, debilitam as relações da língua com a vida. Ora, a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua. (BAKHTIN, 2016[1979], p. 16-17).

Dessa forma, o vínculo da linguagem com a vida somente se torna perceptível por meio de um enunciado concreto. Tendo em vista essa percepção dialógica de enunciado característica da teoria bakhtiniana, qualquer análise que se proponha a estudar um enunciado concreto precisa observar as relações que esse enunciado mantém com outros enunciados no campo da atividade humana em que são produzidos, circulam e são recepcionados.

Aprofundando a questão do dialogismo característico da teoria de Bakhtin e do Círculo e sua relação com a teoria marxista, Paula, Figueiredo & Paula (2011) discutem a proposta de análise apresentada pelo Círculo que considera o signo como ideológico, cuja existência se insere nos embates presentes em todos os âmbitos da vida social. Dessa forma, segundo as autoras, há, no Círculo, um marxismo “dialógico e calcado na linguagem” (idem, p. 83), tendo em vista que:

A concepção nodal do Círculo de Bakhtin é o diálogo. A partir dessa noção é que podemos traçar um paralelo entre a dialética marxista e a dialógica bakhtiniana. Apensar da polêmica entre diversos estudiosos da linguagem, de áreas diferentes, quanto à questão do método no Círculo de Bakhtin, partimos do pressuposto de que o diálogo é o seu método, muito próximo da dialética hegeliana e marxista, ainda que modificada, pois manifestada pela linguagem e sem qualquer proposta de superação (PAULA, FIGUEIREDO & PAULA, 2011, p. 84).

Dessa forma, o diálogo é o método na teoria bakhtiniana, de forma que o conceito de enunciado como aquilo que responde ao que o antecede e provoca o que o sucede tem consequências metodológicas por pressupor sempre esse diálogo, essa incessante relação com outros enunciados.

E, uma vez que “o objeto das ciências humanas é o ser *expressivo* e *falante*. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado” (BAKHTIN, 2017[1979], p. 59, *italico original*), não podemos nos esquecer que os enunciados são produzidos por sujeitos em processo contínuo de constituição da linguagem e por meio dela. Dessa forma,

O centro da questão se encontra em não anular o outro nem se sobrepor a ele ou enfatizar um dado ponto de vista como hegemônico. O cerne do método dialógico está calcado no embate, na construção incessante, no inacabamento que constitui o sujeito e o enunciado porque próprio da linguagem, que manifesta simbolicamente (para Bakhtin essencialmente por meio do signo verbal, mas, podemos abranger isso ao signo não-verbal e ao sincrético) o mundo e o homem (não de maneira direta) (PAULA, FIGUEIREDO & PAULA, 2011, p. 84).

Assim, em conformidade com as autoras, podemos falar em uma metodologia dialético-dialógica por considerarmos justamente esse inacabamento do sujeito de linguagem, cuja constituição se dá processualmente na relação eu-outro. Também nessa direção, Villarta-Neder & Ferreira (2020, p. 5) falam em uma abordagem dialético-dialógica:

No contexto bakhtiniano, diz-se que a abordagem é dialética, uma vez que a constituição dos sujeitos, dos sentidos e dos acontecimentos se dá em um *dever* e não como categorias *per se*. Em um contexto dialético, as contradições fazem parte da constituição de cada uma dessas instâncias, bem como da relação entre elas. Já a dialogicidade implica em entender, axiomáticamente, que tais instâncias só se existem e se constituem em relação umas às outras, *em diálogo*.

Dessa forma, tendo em vista, de um lado, a dialética que pressupõe que os sujeitos, os sentidos e os acontecimentos estão em constante constituição a partir do encontro com o outro, e, por outro lado, o diálogo essencial que constitui não só os sujeitos, mas principalmente os enunciados proferidos nos mais diversos campos de atividade humana, os quais, como elos na corrente enunciativa, sempre respondem ao que vem antes e suscitam o que vem depois, adotamos, na presente pesquisa a análise dialético-dialógica.

Em se tratando especificamente do *fanfilme* que iremos analisar, nosso estudo não pode prescindir, portanto, de observar o campo da atividade humana em que o nosso objeto de análise tem vida, ou seja, o *fandom* de *Star Wars*, e os enunciados com os quais o *fanfilme* dialoga, enunciados estes da própria franquia e de outros fãs. De igual forma, analisaremos os diálogos entre os sistemas de signos verbivocovisuais que constituem o *fanfilme*.

Isso porque, conforme temos dito desde o Trabalho de Conclusão de Curso que defendemos durante a graduação em Letras, o dialogismo no Círculo de Bakhtin se manifesta tanto exteriormente, ao levarmos em consideração o enunciado em relação com outros enunciados que o sucedem e o precedem dentro do campo de atividade humana, quanto internamente, entre os sistemas de signos verbais, sonoros e visuais que compõem esse enunciado. Sem nos esquecermos, é claro, que toda essa trama dialógica acontece a partir do encontro constitutivo entre o eu e o outro.

Nesse sentido, quando discorremos sobre o tema no TCC, assim defendemos:

os pesquisadores do Círculo de Bakhtin sistematizaram uma teoria dialética e dialógica que não se limita à materialidade linguística dos enunciados e à estrutura da língua, mas que considera os enunciados como formas flexíveis e mutáveis, que adquirem sentido inseridas em suas condições de produção, circulação e recepção. Dadas tais características, para o Círculo, os enunciados são formados não só por elementos internos, mas também por elementos relacionados à situação interacional em que estão inseridos, de modo a resultar em um todo indissolúvel constituído por meio do diálogo interno, entre as semioses [...] que os constituem, e do diálogo externo, composto pelas características de produção, circulação e recepção desses enunciados no contínuo de resposta a enunciados anteriores e provocação de enunciados posteriores (NASCIMENTO, 2019, p. 7).

Chegamos a essa formulação, na época da elaboração do TCC, a partir da leitura de trabalhos de estudiosos e estudiosas que fundamentam suas pesquisas na teoria de Bakhtin e do Círculo para analisar enunciados sincréticos ou verbivocovisuais, tais como: GRILLO, 2009; BRAIT, 2013; STAFUZZA, 2014; PAULA, 2014; 2017; PAULA; SERNI, 2017; VILLARTA-NEDER, 2018; 2019, os quais abordam com profundidade o dialogismo dos estudiosos do Círculo.

Atualmente, podemos ainda citar Paula & Luciano (2020), que, ao abordarem a questão da tridimensionalidade verbivocovisual dos enunciados a partir da teoria de Bakhtin e do Círculo, afirmam que a dialogia é a maior característica da noção de linguagem dos estudiosos do Círculo russo, dialogia que acontece “entre as dimensões, os sistemas, os enunciados, os sujeitos” (p. 708). E também Luciano (2021), que entende que a verbivocovisualidade se insere em dois polos de investigação: como materialidade sónica de

enunciados verbais, visuais, sonoros e/ou sincréticos e como as dimensões verbal, vocal e visual que constituem os enunciados como um princípio geral da linguagem, conforme discutiremos mais a frente.

Logo, o dialogismo interno e externo que caracteriza os enunciados serviu de norte também para a presente pesquisa. Nesse sentido, é interessante reforçarmos a semelhança entre essa noção a que chegamos de diálogo interno e externo a partir do conceito bakhtiniano de enunciado e o conceito de semiosfera de Lótman, conforme discussões feitas no capítulo 2.4 do presente trabalho. Quando defendemos o TCC, ainda não tínhamos lido os textos dos estudiosos de Tártu-Moscou, mas agora a relação entre os conceitos nos chama a atenção. Nesse sentido, os diálogos que constituem a semiosfera internamente, entre o núcleo conservador e as fronteiras onde há diversidade e pluralidade, e também externamente, entre culturas diferentes que dialogam e constituem umas às outras, é semelhante com a ideia que estamos discutindo a partir da teoria bakhtiniana, do diálogo interno, entre as diversas linguagens que constituem os enunciados como um todo, e do diálogo externo, entre diversos enunciados que travam embates na corrente enunciativa.

São justamente esses diálogos internos e externos dos enunciados que norteiam a presente pesquisa, motivo pelo qual debruçamo-nos, inicialmente, sobre o *fandom* de *Star Wars* nos capítulos anteriores ao discorrermos sobre os filmes que compõem a franquia, sobre a teoria da Participação e da Convergência (JENKINS, 2009), sobre o conceito de cultura (BAKHTIN, 2017[1979]; LÓTMAN 2019[1999]) e sobre a relação tensa que há entre os fãs de *Star Wars* e a franquia. Mesmo longe de esgotarmos o assunto, tal percurso nos deu subsídios para compreendermos as relações que acontecem no campo de atividade humana em que o *fanfilme* tem vida, o que contribui para que agora possamos olhar para o próprio enunciado que vamos analisar e para os enunciados que os circundam.

Para tanto, passaremos a abordar as condições de circulação, recepção e produção do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) e os diálogos que esse enunciado mantém com outros enunciados a sua volta, além de discutirmos as características temáticas, composicionais e estilísticas desse enunciado que fazem dele um *fanfilme* muito bem aceito pelos fãs e um cartão de visitas para a divulgação do trabalho da equipe autoral do curta.

3.2 Condições de circulação, de produção e de recepção do *fanfilme*

Inicialmente, é interessante retomarmos o objetivo principal do presente estudo. Como temos dito, a nossa proposta é fazer uma análise *dialético-dialógica* da constituição verbivocovisual do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), a fim de perceber, por meio das escolhas feitas pela equipe autoral, a *entonação* ou o *tom emotivo-volitivo* que revela o projeto de sentido dos produtores desse enunciado, inserido na corrente enunciativa. Dessa forma, propomo-nos a investigar esse enunciado como parte de um contínuo, inserido no qual trava constantes diálogos com os filmes que compõem a franquia *Star Wars*, por um lado, e com os demais produtos, conteúdos e produções que constituem o universo dos fãs, campo de atividade humana em que tal enunciado foi produzido, circula e é recepcionado, por outro lado.

Assim, de início traremos as condições de circulação, produção e recepção desse enunciado, as quais são imprescindíveis para que possamos analisá-lo como um enunciado concreto e vivo.

O *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) foi publicado originalmente na plataforma de visualização e compartilhamento de vídeos *Youtube*, no dia 1º de novembro de 2016, no perfil oficial do produtor e diretor Stephen Vitale, e pode ser acessado por intermédio do link <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A> (acesso em: 21 jul. 2021).

Até a data de hoje (dia 21/07/2021), possui mais de quatro milhões e trezentas mil visualizações. Das pessoas que assistiram ao *fanfilme*, 174 mil marcaram o vídeo como “gostei” e apenas 3.800 marcaram como “não gostei”. Há, também, mais de 9.400 comentários sobre o *fanfilme*, a maior parte deles elogiando a qualidade da produção. Esses dados mostram, por um lado, o grande número de pessoas que assistiu ao *fanfilme*, número, inclusive, muito superior ao de pessoas inscritas no canal do Stephen Vitale (apenas 19.100 membros). Por outro lado, o número de pessoas que gostou do curta é significativamente maior do que o de pessoas que não gostou, o que indicia que o *fanfilme* agradou ao público que o assistiu.

Além disso, em vista do grande número de pessoas que assistiu, podemos perceber que o *fanfilme* extrapolou os limites dos inscritos no canal do produtor e atingiu um número bem maior de pessoas e, conseqüentemente, de fãs do Universo *Star Wars*. Dessa forma, podemos afirmar que muitos dos fãs da saga também aprovaram o *fanfilme*. E mais, o fato de ter maior visibilidade do que o próprio canal do seu produtor fez com que o *fanfilme* atingisse

o objetivo de ter ampla divulgação e de promover o trabalho dos profissionais que formam a equipe autoral.

Stephen Vitale colocou a seguinte descrição ao publicar o vídeo: “*The tale of blind Jedi Master Ko Hoshino and her journey to be coming on with the Force*” (“O conto da mestra Jedi cega Ko Hoshino e sua jornada para se tornar um com a Força”, tradução dos autores). Ainda na descrição do vídeo, há a menção de uma página na rede social *Facebook* em nome do *fanfilme*, atualmente não disponível, além da longa lista de profissionais que participaram da produção do vídeo. Consta, ainda, um *link* que nos direciona para uma publicação do mesmo autor em que podemos assistir a um vídeo curto que mostra o *making off* do *fanfilme*. Por uma questão de recorte, nos limitamos a analisar o *fanfilme* e não nos debruçamos sobre o *making off* relacionado a ele.

O primeiro comentário que visualizamos na publicação do vídeo é do próprio Stephen Vitale. Nele, o produtor dá algumas dicas sobre o processo de produção do *fanfilme*, vejamos:

Figura 35 – Comentário do produtor Stephen Vitale, seguido do comentário da atriz que interpretou a personagem principal do *fanfilme*:



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A&lc=Ugw_DV2LCrp2y-HAfrR4AaABAg. Acesso em: 13 out. 2020.

Em uma tradução nossa, podemos perceber que o produtor fala que:

Um ano e 1,5 milhão de visualizações! Obrigado a todos que assistiram HOSHINO! Eric²⁰ e eu apreciamos o amor / comentários / perguntas sobre o filme. Adoramos tanto Guerra nas Estrelas e foi uma explosão produzir - um

²⁰ Stephen Vitale está falando de Eric Carrasco, produtor executivo e escritor do *fanfilme*.

presente ainda maior ter encontrado tantos de vocês. Animado para compartilhar novos projetos muito em breve e continuar a me expandir como contador de histórias. Obrigado novamente! (VITALE, 2016, comentário no *Youtube*. Acesso em: 14 out. 2020).

Logo abaixo do comentário do produtor, a atriz que interpreta a Ko Hoshino, Anna Akana, comenta que “YASSSS ficou impressionante” (tradução dos autores). Por meio desses comentários podemos delinear alguns fatores que implicaram nas condições de produção, recepção e circulação do *fanfilme* que estamos analisando. Pois bem, eu seu comentário, Stephen está celebrando o grande número de visualizações que o *fanfilme* obteve, tendo em vista que em apenas um ano, momento em que Stephen fez o comentário, o curta de fãs havia sido assistido um milhão e meio de vezes.

Além de agradecer pelos comentários, pelas perguntas e pelas demonstrações de amor, o diretor promete compartilhar com os fãs outros projetos e informa que pretende impulsionar a sua carreira como contador de histórias/produtor. Nesse sentido, ao fazer o comentário usando uma entonação calorosa e carinhosa com os fãs, principalmente a partir do momento em que afirma que, além de ter gostado muito de ter produzido o *fanfilme*, sentiu-se presenteado e agraciado pelo encontro com os fãs, o produtor fez com que o vídeo, que já possuía muitos comentários e *likes*, ganhasse uma visibilidade ainda maior. Isso ganhou ainda mais força no momento em que a atriz que interpretou a Ko Hoshino também fez um comentário logo em seguida, que foi alvo de um número ainda maior de curtidas e de comentários elogiosos.

De modo a aproveitar o momento de visibilidade que o *fanfilme* lhe proporcionou, Stephen Vitale comenta que está animado para compartilhar outros projetos com os fãs, de maneira a se autopromover e a promover o trabalho feito pelos profissionais que atuaram no curta. Sobre o tema, ao abordar a questão da entonação, Volóchinov afirma que

A entonação é o condutor mais flexível e sensível daquelas relações sociais existentes entre os falantes em uma dada situação. Quando falamos que o enunciado é uma resolução da situação, sua conclusão avaliativa, tínhamos em mente sobretudo a entonação do enunciado. Sem desenvolver mais essa ideia, diremos que a entonação é a *expressão sonora da avaliação social* (VOLÓCHINOV, 2019[1930], p. 287).

Nesse sentido, por meio do comentário de Stephen Vitale no momento em que, logo após destacar a importância de o *fanfilme* ter possibilitado um contato maior com os fãs, afirma estar ansioso para compartilhar outros projetos, temos que o produtor aproveita o vínculo afetivo criado com os fãs para prometer novos projetos e fazer com que os fãs firmem

um compromisso de ficarem atentos e, assim como fizeram com o *fanfilme* da Hoshino, assistam, curtam, comentem, compartilhem, também, esses novos projetos. Assim, usando um vínculo afetivo criado com os fãs a partir da entonação utilizada no comentário, o produtor consegue convencer as pessoas que assistiram ao *fanfilme* de que outras produções também serão bem-sucedidas, o que cumpre o papel de autopromoção do produtor e da equipe que trabalhou na produção do *fanfilme*. O comentário da atriz Anna Akana reforçou essa estratégia argumentativa e contribuiu para a criação de maior afinidade entre a equipe autoral e os fãs.

E mais, Stephen ainda ressalta, em seu comentário, o amor pelas produções do *Star Wars*, afirmando que não só ele próprio, como também toda a equipe autoral do *fanfilme* são fãs de *Star Wars*: “*we adore Star Wars so much*” (VITALE, 2016, “nós adoramos muito *Star Wars*”, tradução dos autores). Ao fazer tal afirmação, Vitale mostra que foram fãs de *Star Wars* quem produziram Hoshino, ainda que esse *fanfilme* tenha sido produzido a partir da utilização de recursos financeiros, tecnológicos e pessoais sofisticados e profissionais, os quais são muito diversos dos utilizados geralmente pelos fãs. Esses recursos materiais e pessoais foram um diferencial que fez com que o *fanfilme* tivesse qualidade comparável com as produções da própria franquia.

Dessa forma, Vitale deixa claro que a produção faz parte do gênero discursivo *fanfilme*, posto que foi, de fato, produzida por fãs e para fãs, ao mesmo tempo em que impulsiona o projeto de sentido do *fanfilme* no sentido de ser uma produção sobre o universo idolatrado a fim de ser amplamente compartilhado entre os fãs.

É interessante reforçarmos o que dissemos anteriormente sobre o que caracteriza a produção em análise como um enunciado pertencente ao gênero discursivo *fanfilme*: a aceitação dos fãs como tal. Dessa forma, mesmo que os recursos pessoais, fílmicos e tecnológicos utilizados sejam compatíveis com os presentes em grandes produções cinematográficas, o fato dos fãs de *Star Wars* terem aceitado o *fanfilme* como uma produção de fã é o que o caracteriza como inserido nesse gênero discursivo. E as escolhas autorais, inclusive a de compartilhamento do curta no *Youtube* e a interação direta com os fãs, tiveram justamente esse projeto de sentido.

Lado outro, é interessante pensarmos no uso do *fanfilme* para a promoção própria dos produtores e demais membros da equipe, como, por exemplo, a atriz e *youtuber* Anna Kay Akana. Conforme mencionamos, a atriz que representou o papel da Ko Hoshino já havia participado de outros papéis, inclusive fez uma pequena participação no filme “Homem Formiga”, da Marvel. Dessa forma, a atriz Anna Kay Akana viu nesse *fanfilme* a oportunidade

de alavancar a sua carreira artística. Todos os envolvidos na produção do *fanfilme* possuem suas páginas nas redes sociais informadas na descrição do vídeo, fazendo com que também tenham visibilidade e seus trabalhos sejam (re)conhecidos.

Ao prometer compartilhar outros projetos com as pessoas que assistiram ao *fanfilme*, Stephen se autopromove e dá visibilidade ao seu trabalho, ao mesmo tempo em que se compromete a fornecer aos fãs mais conteúdo sobre o universo que idolatram. Nesse sentido, podemos pensar que o *fanfilme*, enquanto gênero discursivo, tem uma função discursiva (projeto de dizer/tom) diversa para cada sujeito/grupo de pessoas envolvido em seu todo.

Do ponto de vista dos fãs, o *fanfilme* em análise cumpre o papel de ser uma produção cinematográfica no mesmo nível ou em nível até mesmo superior do que as produções da franquia, o que fica claro a partir de muitos comentários comparativos feitos pelos fãs. Além disso, o curta atende não só a um desejo dos fãs por entretenimento, mas também a uma necessidade por conteúdos fiéis e interessantes sobre a filosofia *Jedi*, aspecto que também foi muito elogiado pelos fãs.

O fã se diverte e mata a saudade da cultura *Jedi*, já que os filmes da franquia são lançados com certo espaçamento no tempo, ao mesmo tempo em que enriquece o seu repertório de conhecimentos sobre o Universo *Star Wars*, aprendendo mais informações sobre o assunto.

Uma vez que os fãs assistem aos filmes e demais produções da/sobre a saga, além de buscarem mais conteúdo no universo expandido e fora dele, a partir do que discutimos quando falamos sobre a Cultura da Participação (JENKINS, 2009), eles detêm um conhecimento às vezes maior do que os profissionais que atuam na produção dos filmes da franquia, até mesmo porque vemos uma alternância muito significativa de produtores e diretores em cada um dos filmes que compõem as trilologias. Isso faz com que as produções de fãs sejam muitas vezes consideradas mais fiéis ao cânone do que as produções da própria franquia.

Além disso, os fãs não têm compromissos com patrocinadores, com contratos, entre outros, que possam interferir na execução das produções, ao contrário do que ocorre com os estúdios. Isso faz com as produções de fãs tenham um pouco mais de liberdade, o que, aliada ao grande conhecimento dos fãs produtores sobre o universo *Star Wars*, faz com que as produções de fãs, a exemplo do *fanfilme* que estamos analisando, sejam muito bem recepcionadas.

Do ponto de vista dos produtores, o *fanfilme* em análise, cuja aceitação por parte dos fãs foi extremamente positiva, serve como um trampolim para tornar pública a carreira dos profissionais que fizeram parte da equipe que tornou o projeto Hoshino possível. Os

profissionais que participaram da produção do *fanfilme* contam agora com um trabalho que “viralizou” na plataforma de compartilhamento de vídeos (*YouTube*), com mais de quatro milhões e trezentas mil visualizações, com aproximadamente 98% de reações positivas (*likes*). É um trabalho reconhecido e valoroso para se ter no currículo. É sabido que um portfólio com trabalhos anteriores é sempre solicitado quando um profissional tem a oportunidade de atuar em um novo projeto, de modo que o *fanfilme* serviu de promoção do trabalho dos produtores, atores, responsáveis por efeitos especiais, músicas, coreografias etc.

Por mais que esse não seja o objetivo principal de um *fanfilme*, que teoricamente é feito por fãs e para fãs dentro da comunidade de fãs como uma forma de entretenimento e de troca de conteúdos sobre os universos idolatrados, a autopromoção é uma consequência inevitável desse tipo de produção fílmica, podendo ser, até mesmo, o objetivo primeiro dos produtores, que veem nos fãs uma forma de alavanca, conforme o movimento que vem ocorrendo na indústria cinematográfica e comercial estudado por Jenkins (2009), sobre o qual falamos no item 2.3 do presente trabalho.

Do ponto de vista dos donos dos direitos autorais do universo *Star Wars*, os estúdios Lucasfilmes e Disney, o sucesso do *fanfilme* em análise impulsiona e fomenta o mercado dos produtos e das produções da franquia (objetos, roupas, os próprios filmes, games, brinquedos etc.). Conforme discutimos no momento em que falamos sobre o *fandom* de *Star Wars*, o próprio George Lucas, criador desse universo, admitiu mais de uma vez que ele mesmo foi responsável por apenas um terço do sucesso de *Star Wars*, sendo o restante do sucesso responsabilidade do universo expandido e, principalmente, dos fãs.

As *fanfics* de uma forma geral, nesse sentido, contribuem para manter viva a ideia do universo celebrado pelos fãs, principalmente nos momentos em que as novas produções da franquia ainda estão inacessíveis aos fãs sedentos por novidades e conteúdos ainda não vistos sobre o universo. Como as produções da franquia são lançadas com certo espaçamento de tempo, esses vazios são preenchidos com maestria por produções como o *fanfilme* que estamos analisando, o qual, além da qualidade em termos de produção técnica e de atuação, está intimamente relacionado com o conteúdo que os fãs privilegiam em *Star Wars*, motivo pelo qual teve um índice alto de aprovação entre os fãs.

Por fim, com o intuito de demonstrar o reconhecimento que o *fanfilme* teve em meio aos fãs, o que nos revela aspectos sobre a recepção do curta, trouxemos para o debate alguns comentários constantes na publicação do vídeo no *YouTube*. Os primeiros comentários selecionados dizem respeito à comparação que geralmente é feita entre o *fanfilme* e os

próprios filmes da franquia, sobretudo os três últimos filmes, os quais narram a história da Rey e costumam receber críticas dos fãs que privilegiam certa canonicidade.

Figura 36 – Comentário de fã comparando o *fanfilme* e as produções da franquia



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em abr. 2020.

Em uma tradução livre, podemos verificar que o fã disse que: “Hollywood está literalmente com medo de contadores de histórias e atuações como essas. Tudo isso está preciso e real com a LORE JEDI. O que é 180 graus na direção em que Hollywood vai”. O fã comenta que o *fanfilme* está de acordo com a *Lore Jedi*, termo considerado um jargão de jogadores de *games* que diz respeito à tradição, ao conhecimento ou à lenda de um determinado universo ficcional, no caso, do universo *Jedi*. Geralmente, os aficionados de determinados universos possuem conhecimentos que foram construídos a partir da busca por informações em todas as mídias possíveis, o que abrange desde os conteúdos das produções das franquias, até os que estão disponíveis nos variados meios que compõem o universo expandido (games, animações, produções fílmicas paralelas, livros, entre outras). Toda essa informação sobre o universo é chamada *Lore* e quanto mais mídias diferenciadas os fãs procuram, mais conteúdo eles adquirem sobre o universo.

No momento em que o fã fala que o *fanfilme* é “180° na direção que Hollywood vai”, quer dizer que é na direção contrária, ou seja, o fã entende que a produção de fã é mais fiel à *Lore Jedi* do que os filmes feitos pela franquia, o que pode justificar o sucesso que esse *fanfilme* faz entre os fãs. Nesse sentido, é muito comum comentários dos fãs no sentido de comparar os *fanfilmes* com as produções originárias e, principalmente, de criticar algum aspecto das produções da franquia que entendem que ficou a desejar e que nos *fanfilmes* foi satisfatoriamente abordado.

Na mesma direção que o comentário acima, há outras manifestações de fãs que comparam o *fanfilme* com as produções da Disney:

Figura 37 a 39 – Comentários de fãs que comparam o *fanfilme* com as produções da franquia:



Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em abr. 2020.

No comentário 37, o fã afirma: “Imagine o que esses caras poderiam fazer com o orçamento da Disney” (tradução dos autores). Esse fã acredita, portanto, que com o orçamento da Disney que é destinado às produções da franquia do *Star Wars* os produtores de Hoshino fariam muito mais do que fizeram no *fanfilme* e apresentariam um trabalho melhor do que o apresentado nos filmes da saga.

Por meio do comentário 38, o fã afirma que “Em 6 minutos essa personagem tem mais profundidade do que um Jedi oficial em particular. Nós amaríamos colaborar com o seu criador.” Além de comparar a personagem do *fanfilme* com as personagens da saga, o fã afirma o desejo de ajudar a tornar o trabalho do criador de Hoshino conhecido, o que vai ao encontro do que dissemos antes sobre a promoção proporcionada pela difusão do *fanfilme* nos meios digitais aos produtores, atores e demais envolvidos na produção do curta, além de ser também uma forma de atuação colaborativa dos fãs no sentido de opinar, compartilhar e divulgar essas produções de outros fãs.

O comentário 39 vai no mesmo sentido: “Muitas pessoas estão falando isso de brincadeira, mas eu digo literalmente: em poucos minutos de fan filme, você criou uma personagem com mais profundidade e complexidade motivacional do que na sequência inteira da trilogia. E eu não estou falando de um personagem em toda a trilogia, estou falando de todos os personagens da trilogia inteira” (tradução dos autores). Em conformidade com a data

do comentário, podemos inferir que o fã se refere à última trilogia da saga, produzida quando a Lucasfilmes já pertencia à Disney.

O próximo comentário de um fã que vamos trazer para o debate é bem interessante, pois o fã lista alguns fatores que, segundo ele, fazem com que algumas produções de fãs sejam mais bem produzidas e agradem mais ao público do que as próprias produções da franquia:

Imagem 40 – comentário de fã explicando o porquê de alguns *fanfilmes* serem melhores que as produções originárias:



Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em abr. 2020.

Questionado sobre o porquê de achar o *fanfilme* melhor que as produções da franquia de *Star Wars*, o fã responde

Alguns filmes de fãs ... são melhores que os filmes 'oficiais' de Guerra nas Estrelas. Não posso dizer que isso seja verdade para todos eles. Mas muitos deles são melhores, se devo comparar. O mesmo para Star Trek. Por quê? Desenvolvimento mais profundo dos personagens; mais relacionável com o espectador/comigo; atenção aos pequenos detalhes, especialmente por parte dos de baixo orçamento, criador de filmes de fãs solitários ... Eu realmente aprecio o suposto 'ninguém' que tem paixão por criar esses curtas, onde eles mesmos escrevem a história e às vezes até escrevem os seus próprios temas musicais e conjuntos de montagem, filmam, editam, adicionam todos os efeitos especiais visuais e sonoros e apresentam para o mundo ver e apreciar. Isso requer criatividade e coragem. São pessoas que valem a pena apoiar e que me inspiram a fazer o mesmo em minhas paixões artísticas. Acho que, às vezes, preciso de permissão (tradução dos autores).

A resposta do fã nos esclarece alguns aspectos que podem justificar a predileção dos fãs por alguns *fanfilmes* em detrimento das produções que lhes deram origem. Segundo ele, os *fanfilmes* geralmente desenvolvem os personagens com maior profundidade, além de se

atentarem para detalhes sobre o universo que retratam e de promoverem maior diálogo com o espectador. O *fanfilme* que estamos analisando realmente constrói o herói, a personagem Ko Hoshino, com muita profundidade, abordando não só a sua relação com o seu mestre, mas, sobretudo, o seu crescimento como uma mestra em comunhão com a *Força* a partir de um acidente que a torna cega. Além disso, o *fanfilme* mostrou com riqueza de detalhes e recursos de efeitos especiais a montagem do sabre de luz, algo que os fãs não viram nos filmes da franquia.

Esses aspectos se traduzem em um diferencial do *fanfilme* em relação às produções cinematográfica dos detentores dos direitos autorais sobre o universo *Star Wars*. No entanto, os fãs não consideraram que o gênero *fanfilme* é diferente do gênero filme, de modo que o fã produtor possui maior liberdade e espaço para fazer uma produção fílmica sem a necessidade de respeitar contratos e regras da indústria cinematográfica. Essa vantagem, somada ao fato de a equipe autoral do *fanfilme* possuir recursos técnicos, financeiros e pessoais, fez toda a diferença e colocou a produção de fã em um lugar de destaque frente ao seu público.

Nesse sentido, os fãs de *Star Wars* sentiram-se contemplados pela construção das cenas no *fanfilme*, a exemplo da cena da montagem do sabre de luz, que talvez não tivesse espaço nas produções da franquia, posto que, nos longas-metragens produzidos até então, as equipes responsáveis pela produção possuem outras frentes para se atentar, maior número de personagens (protagonistas e secundários), cenas que se relacionam com enredos dos filmes anteriores, mas que têm que trazer novidades para prender a atenção dos espectadores, contratos com patrocinadores e com marcas, cumprimento de direitos autorais e demais regras comerciais e cinematográficas, entre outras, o que interfere na escolha das cenas e no que vai ao ar após a montagem e os cortes finais.

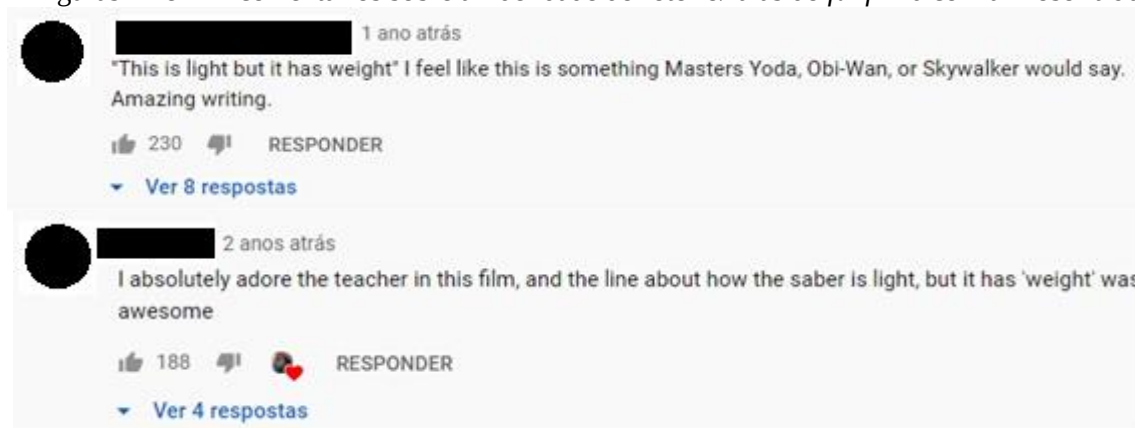
Notamos, ainda, outra questão abordada pelo fã em seu comentário, o fato dele dizer apreciar produções de pessoas desconhecidas, “supostos ninguém”, dando a entender que apoia o trabalho de pessoas alheias às grandes produtoras do ramo cinematográfico. No entanto, a equipe autoral do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) é formada por muitos profissionais que já atuam no ramo cinematográfico e o curta mostrou uma qualidade em termos de efeitos especiais, coreografias, atuação, cenário etc. que faz com que seja difícil acreditar que os seus produtores sejam realmente desconhecidos e totalmente amadores.

Sobre esse aspecto, notamos uma grande diferença se compararmos o *fanfilme* Hoshino com os *fanfilmes* produzidos por fãs que estão mais distantes do mercado cinematográfico, de forma que entendemos que a equipe autoral do curta realmente não pode

ser equiparada aos estúdios Disney, por exemplo, mas também não se compara aos grupos de fãs que, sem recursos tecnológicos, financeiros, pessoais e, às vezes, no quintal de casa, produzem um filme autoral demonstrando todo o seu amor à saga.

Separamos, ainda, dois momentos em que os fãs comentam e elogiam especificamente o roteiro²¹ e os diálogos²² das personagens do *fanfilme*, o que dá mostras da importância que os fãs atribuem para produções que dialogam mais estreitamente com peculiaridades que fazem parte da filosofia *Jedi* e do universo *Star Wars* como um todo:

Figuras 41 e 42 - comentários sobre a fidelidade do roteiro/falas do *fanfilme* com a filosofia *Jedi*



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em abr. 2020.

Os comentários destacados acima possuem como semelhança o fato de elogiarem a qualidade do roteiro e dos diálogos do *fanfilme*. No primeiro deles, comentário 41, o fã afirma que: “‘Isso é luz, mas tem peso’ Eu sinto como isso fosse algo que o Mestre Yoda, Obi-Wan, ou Skywalker diriam. Roteiro incrível!” (tradução dos autores), de forma que traça um paralelo entre o personagem cavaleiro *Jedi* no *fanfilme*, o mestre da Ko Hoshino, e outros conhecidos e aclamados mestres das produções da franquia.

O comentário seguinte, número 42, segue o mesmo estilo e o fã afirma que: “Eu absolutamente adorei o professor nesse filme, e a fala sobre como o sabre é luz, mas tem peso foi incrível!” (tradução dos autores), ou seja, esse fã também destaca e elogia a fala do mestre da Ko Hoshino, o que dá mostras da qualidade do roteiro do *fanfilme*, de modo que, para os fãs, a equipe autoral do curta soube usar em seu roteiro informações que caracterizam o universo *Star Wars*.

²¹ Segundo Jorge Machado (2016, sem paginação), o roteiro é “a forma escrita de qualquer espetáculo audiovisual. Descrição objetiva das cenas, sequências, diálogos e indicações técnicas do filme”.

²² Ainda conforme o autor (MACHADO, J. 2016, sem paginação), os diálogos são o “corpo de comunicação do roteiro. Discurso entre personagens”.

Por fim, os dois últimos comentários que abordaremos dão destaque ao fato de o *fanfilme* ter trabalhado a cena em que Ko Hoshino monta o sabre de luz, o que condiz com o que temos dito no sentido de a equipe autoral do *fanfilme* ter sido muito feliz ao escolher abordar detalhadamente essa cena.

Figuras 43 e 44 – comentários que mencionam a construção do sabre de luz:



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em abr. 2020.

O comentário 43 traz, também, algumas questões que gostaríamos de destacar. Nele, o fã afirma que

Esse não é só um filme brilhante... mas estava completamente de acordo com os mitos do universo Star Wars. É incrível como você conseguiu inserir essa caracterização em algo que durou menos de sete minutos. Se você tivesse o tempo e o orçamento, eu poderia ver a jornada de Hoshino se tornando algo mais parecido a um longa-metragem. Eu amaria ver como ela passou de perder a visão até construir o seu próprio sabre de luz. Onde está o mestre dela? Isso foi antes da rebelião ou depois? Aqueles atacantes eram os Cavalheiros de Ren? Ou alguns guardas secretos do Palpatine? São tantas questões que podem ser respondidas... Mas até lá, vou apenas dizer que este foi um vídeo incrível e você deve estar completamente e totalmente orgulhoso do que alcançou. (tradução dos autores).

Assim, podemos notar que além de exaltar as qualidades do *fanfilme*, o fã ressalta que o produtor observou as leis e os mitos do universo da saga, fator que costuma agradar aos fãs, desde os que privilegiam a canonicidade, até os que gostam quando a saga traz novos ingredientes sem, no entanto, perder os elementos que a tornam parte do universo *Star Wars*.

E mais, no comentário, o fã afirma que gostaria de ver a jornada da Hoshino virando um longa-metragem a fim de que algumas questões que não puderam ser respondidas diante da pequena duração da produção de fã fossem mais bem abordadas. Interessante destacarmos que o *fanfilme* propiciou justamente o que os filmes da franquia costumam causar nos fãs: a ânsia por mais informações e detalhamentos, o que costuma ser remediado por meio de *fanfics* e por outros tipos de mídias não oficiais.

Assim, o fã falou sobre o potencial do *fanfilme*, além de ressaltar que os mitos da saga foram adequadamente seguidos. Esse comentário pode ser uma crítica tanto aos outros *fanfilmes* que têm a temática da saga *Star Wars* e que não se preocupam com a fidelidade do conteúdo de suas produções em relação à filosofia *Jedi*, quanto às próprias produções da franquia, que sofrem duras críticas por parte de determinados grupos de fãs desde que a Disney comprou os direitos autorais sobre a história.

Outra questão interessante nesse comentário é o apontamento feito pelo fã sobre a construção pela Hoshino do seu próprio sabre de luz. Esse assunto aparece em outros comentários, o que nos faz crer, conforme temos dito, que os fãs sentem falta, nas produções cinematográficas da franquia, de cenas em que os *Jedi* montam seus sabres de luz.

Sobre esse aspecto, a montagem do sabre de luz é uma temática que, embora seja mencionada nos filmes da franquia, ainda não havia sido mostrada aos fãs a partir do audiovisual. No filme VI da franquia, *O retorno do Jedi* (1980), conforme discutiremos na análise, há um diálogo entre Darth Vader e Luke em que o vilão elogia o sabre de luz feito pelo *Jedi*. Aqui temos a primeira menção ao “Encontro”, rito de passagem a partir do qual o *padawan* (pupilo, discípulo, aprendiz) faz o seu próprio sabre de luz ao se tornar um *Jedi*. Mas no filme da franquia esse fato é apenas mencionado; já no *fanfilme*, a construção do sabre é mostrada de modo detalhado, o que muito agradou aos fãs.

Também é nesse sentido o comentário 44, em que o fã menciona que: “Finalmente eles mostraram alguém construindo um sabre de luz” (tradução dos autores). Do mesmo modo que o dono do comentário anterior, esse fã também exalta o fato do *fanfilme* mostrar um *Jedi* construindo um sabre de luz, o que não acontece nas produções fílmicas da franquia.

A partir dessa oportunidade de fazer algo que ainda não foi feito pelas produções oficiais, mas que é um anseio dos fãs, a equipe autoral do *fanfilme* produziu uma cena de montagem do sabre com rigor técnico e riqueza de detalhamento, o que chamou a atenção dos fãs e fez com que o *fanfilme* recebesse grande visibilidade na rede.

Nesse sentido, por intermédio do que discutimos até o momento a partir das informações que acompanham a publicação do *fanfilme* no canal de um de seus produtores,

Stephen Vitale, no *YouTube*, bem como por meio dos comentários dos fãs que trouxemos para enriquecer as nossas discussões, foi-nos possível analisar as condições de produção, recepção e circulação do enunciado que compõe o nosso *corpus*. Tal análise é imprescindível a fim de contextualizar o enunciado que estamos investigando em suas reais condições de materialização, além de possibilitar-nos perceber a íntima relação desse enunciado com o campo de atividade humana de que faz parte, o *fandom*. Dito de outro modo, esse enunciado só tem vida em contínua relação com a comunidade de fãs e com outros enunciados que a constituem, os de outros fãs e os da franquia, principalmente.

Tal discussão parte da metodologia de análise que elegemos, qual seja, a *análise dialético-dialógica*, marcada tanto pelo devir, ou seja, pela constante constituição dos sujeitos, dos sentidos e dos acontecimentos, quanto pelo dialogismo, que se realiza pelo diálogo contínuo dos enunciados como elos da corrente enunciativa socio-histórica e culturalmente constituída, em um movimento constante de responder o antecedente e de provocar o subsequente (VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020), e também pelo diálogo interno dos signos que constituem os enunciados. Assim, analisar o *fanfilme* em questão pressupõe tanto pensarmos nele enquanto elo da corrente enunciativa do fazer humano inserido no *fandom*, em constante diálogo com os outros enunciados que constituem esse campo de atividade humana, quanto considerarmos a sua constituição sónica verbivocovisual.

Dessa forma, feita essa contextualização do enunciado a partir de suas condições de produção, circulação e recepção, abordaremos, em seguida, as cenas do *fanfilme* que elegemos para a nossa análise.

3.3 Recorte da análise: cenas que serão discutidas

Conforme mencionamos anteriormente, nosso enfoque analítico se concentrará em dois aspectos que possuem especial destaque no momento em que pensamos nas relações dialético-dialógicas que o *fanfilme* trava constantemente com o *fandom*. O primeiro deles se trata da construção do sabre de luz, cena que o *fanfilme* efetivamente mostra a partir de uma construção audiovisual e os filmes da franquia apenas mencionam.

Uma vez que tal cena, muito ansiada pelos fãs, retrata um importante evento no universo Jedi apenas mencionado nos filmes da franquia, o *fanfilme* se inspira no universo criado pelos filmes originários, mas não para por aí, ele constrói uma cena inédita, refletindo e refratando sentidos outros.

A cena em que a personagem principal do *fanfilme*, a mestra Jedi Ko Hoshino, monta o seu sabre de luz percorre o todo do *fanfilme* e é intercalada por cenas que mostram, por meio de *flashbacks*²³ ou de rememoração, o convívio entre Ko e o seu mestre. A montagem do sabre de luz é um acontecimento importante para a lenda de *Star Wars* e é mencionado nas trilologias como o momento em que o *padawan* (no contexto de *Star Wars* o aprendiz ou pupilo) encerra o seu treinamento para se tornar um mestre *Jedi* e tem que construir o sabre, ou seja, a arma que o acompanhará dali em diante, usando não suas mãos, mas sua comunhão com a *Força*.

Na primeira trilogia produzida, esse importante acontecimento da construção do sabre é mencionado em uma das cenas em que Luke Skywalker está com Darth Vader, seu pai, conforme mencionamos anteriormente. O vilão elogia a forma como Luke construiu a arma. Por mais que a ação de construção do sabre de luz não tenha sido mostrada no filme, é possível perceber um tom de orgulho do pai ao elogiar o trabalho feito pelo filho, o que mostra, ainda que apenas verbalmente, a importância dessa etapa para o treinamento *Jedi* e, conseqüentemente, para a ideia *Star Wars*. É importante lembrarmos, ainda, que o sabre de luz é um dos objetos mais representativos da saga, pelo qual os fãs demonstram profunda admiração.

Já na trilogia mais recente²⁴, o desfecho mostra a personagem principal Rey enterrando o sabre de luz da princesa Leia, que era usado pela aprendiz de *Jedi* porque ainda não havia conseguido terminar seu treinamento quando teve que agir em defesa da Aliança Rebelde e contra a Primeira Ordem. Rey enterra o sabre de Leia, já falecida nesse momento, e, em seguida, pega o seu próprio sabre e revela a lâmina cuja luz tem a tonalidade dourada. O filme encerra nesse momento e, especificamente por causa do sabre de luz da Rey, sabemos que ela terminou o seu treinamento e que agora é também uma mestra *Jedi*.

Dessa forma, é possível notar a importância que o sabre de luz e a sua montagem pelo aprendiz antes de se tornar um *Jedi* possui no universo *Star Wars* a partir do lugar que os próprios filmes da franquia destinam a esse evento, que, embora muito relevante, não é mostrado por meio de uma construção audiovisual, sendo apenas mencionado, no caso da trilogia mais antiga, e referido de modo implícito, no caso da última trilogia.

²³ Segundo Jorge Machado, flashback é uma “cena que revela algo do passado, para lembrá-lo, situar ou revelar enigmas (2016, sem paginação).

²⁴ Ainda que o último filme da franquia, o qual mostra a cena da personagem Rey a que estamos nos referindo, tenha sido produzido após o *fanfilme*, entendemos relevante mencionar essa cena a fim de que o leitor possa perceber a importância que a construção do sabre de luz possui na lenda *Star Wars* como um todo.

A equipe autoral do *fanfilme* usa essa “deixa” dos filmes da franquia e aproveita esse acontecimento tão importante para os fãs de *Star Wars* como mote para a sua própria produção, o que não deixou de ser observado pelos fãs que elogiaram a produção do *fanfilme*. É importante destacar que o *fanfilme* cumpre adequadamente uma de suas funções de gênero do discurso ao abordar de modo mais explícito um ponto apenas mencionado pelos filmes da franquia. Em virtude desse fato, entendemos que exibir a cena da construção do sabre, ainda mais com o detalhamento que podemos observar e que vamos discutir um pouco mais a frente, foi um dos fatores principais que justificam o sucesso que o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) teve em meio aos fãs.

Essa escolha temática reflete e refrata o projeto enunciativo da equipe autoral do *fanfilme* em produzir um audiovisual que chamasse a atenção dos fãs e tivesse popularidade na internet, resultando na divulgação em larga escala do trabalho dos produtores do filme de fãs.

Assim, optamos por analisar essas cenas que retratam a construção do sabre de luz não apenas diante da riqueza verbivocovisual que ela apresenta, conforme veremos com maior detalhamento, mas principalmente porque o tema escolhido é muito caro ao *fandom* de *Star Wars* e está diretamente relacionado com a popularidade do *fanfilme* na internet, o que promove o curta e os profissionais envolvidos em sua produção, atendendo ao projeto enunciativo da equipe autoral. Dito de outro modo, o *fanfilme* usou um assunto que já existe no enredo da saga, mas o ressignificou e o ampliou por meio de imagens em movimento, o que foi determinante para o sucesso do *fanfilme* entre os fãs.

O segundo ponto que norteará a nossa análise se relaciona com a escolha da equipe autoral do *fanfilme* no que diz respeito ao uso de alguns elementos da saga que agradam aos fãs e que mantêm a canonicidade do Universo *Star Wars*. Esses pontos são trazidos pela equipe autoral do *fanfilme* diretamente dos filmes da franquia por intermédio de sistemas sógnicos muito próximos, que, no entanto, ao fazerem parte de uma produção de fãs, assumem outros sentidos.

Assim, podemos perceber por meio do curta que o treinamento da personagem Ko Hoshino para se tornar uma mestra *Jedi* segue os mesmos parâmetros e possui as mesmas atividades do que o que foi utilizado nos filmes da franquia no caso do personagem Luke Skywalker e dos aprendizes que aparecem nos filmes da prequência. Nesse ponto, os produtores de “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) usaram pontos das produções da franquia que obedecem a um cânone do enredo da saga, em um projeto de

sentido que demonstra que Ko teve acesso ao treinamento padrão dos outros aspirantes da *Jedi*.

Nesse sentido, o treinamento de Ko é muito semelhante ao treinamento do Luke, que está nos três primeiros filmes produzidos pela franquia, os lançados em 1977, 1980 e 1983; esse treinamento é mencionado novamente nos prequels. Pensando no valor que os fãs dão ao que é canônico em relação ao universo *Star Wars*, essa escolha dos produtores do *fanfilme* se alinha ao projeto de sentido de agradar aos fãs a fim de que eles assistam e auxiliem na divulgação do curta.

Outro ponto que entendemos ter relação mais estreita com as produções da franquia é a construção da própria personagem *Jedi* oriental e cega, tendo em vista que, conforme mencionamos, há um personagem com características parecidas em um dos *spin-off* da franquia, o personagem Chirrut Îmwe, um “espadachim” cego que faz parte do *spin-off* *Rogue One*. Alguns fatores aproximam Ko Hoshino e Chirrut Îmwe, tais como, as características orientais, o fato de ambos serem cegos e o uso de um bastão como arma. Essa produção cinematográfica, que possui como mote uma história paralela à dos primeiros filmes da franquia, foi lançada no mesmo ano do *fanfilme* que estamos analisando, o que nos faz crer que a personagem Hoshino foi inspirada nesse personagem da franquia.

Conforme mencionamos no capítulo em que descrevemos as produções da franquia, *Rogue One* é o primeiro *spin-off* de *Star Wars* e foi produzido pela LucasFilme já como uma das empresas pertencentes à Disney. *Rogue One* foi lançado no dia 10/12/2016, mas desde abril de 2016 o seu trailer já circulava amplamente nos canais oficiais e extraoficiais dos detentores dos direitos autorais. “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) foi publicado no *Youtube* do seu produtor no dia 01/11/2016, um pouco antes do *spin-off* ser lançado oficialmente, o que nos convence da existência desse diálogo entre a produção dos fãs e a da franquia.

Em virtude da exposição que fizemos até o momento, o nosso recorte de análise se concentrará nesses dois aspectos, o que o *fanfilme* trouxe de novidade em relação ao que foi feito até então pelas equipes autorais responsáveis pelas produções da franquia, a construção do sabre de luz, e o que o *fanfilme* trouxe que já era apresentado pelo cânone, o treinamento para se tornar um *Jedi* e a personagem oriental cega. Tais pontos são relevantes porque são dotados de riqueza verbivocovisual, além de estarem estreitamente relacionados com o sucesso que o *fanfilme* fez entre os fãs de *Star Wars*, o que foi ao encontro do projeto enunciativo da equipe autoral do curta e propiciou a divulgação do trabalho dos profissionais que a compõem.

3.4 A verbivocovisualidade do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016)

Após termos situado o nosso objeto de análise no tempo e no espaço ao discorrermos sobre as suas condições de produção, circulação e recepção, faremos, agora, a análise da constituição verbivocovisual do *fanfilme*, a fim de discorrermos sobre os diálogos que as mais variadas linguagens travam no interior desse enunciado, constituindo-o. Além disso, o contexto extralinguístico desse enunciado, o qual, a partir do conceito de gêneros discursivos, define as suas condições temáticas, composicionais e estilísticas, também será constantemente retomado nesse momento, em conformidade com o que temos discutido em relação ao conceito bakhtiniano de enunciado concreto como a forma pela qual a vida entra na linguagem e a linguagem na vida, ou seja, não há como discutir e analisar o enunciado desvinculado de sua situação real de uso.

Fazer uma análise verbivocovisual pressupõe considerar o enunciado como um todo formado por linguagens de materialidades diversas, as quais travam entre si diálogos e devem ser consideradas como indissociavelmente relacionadas (PAULA, 2017). Nesse sentido, Paula (2017, p. 293) afirma que o Círculo de Bakhtin pensou a linguagem de forma ampla, compreendendo-a em suas “dimensões verbais, vocais (sonoras e musicais) e visuais, de maneira indissociável”, o que propicia o estudo de enunciados constituídos por materialidades variadas. Assim, a estudiosa, ao pensar sobre os enunciados verbivocovisuais a partir do viés teórico bakhtiniano, parte da concepção de que “o enunciado verbivocovisual é considerado, em sua potencialidade valorativa, como unidade complexa” (idem, p. 293).

Dito isso, mais do que considerar a função que cada signo desempenha no todo do enunciado, a verbivocovisualidade pressupõe considerar esses signos não individualmente, mas sempre em relação uns com os outros, formando um todo complexo e valorativo, relacionado com o projeto de dizer do sujeito e com o gênero discursivo do qual o enunciado faz parte. Dessa forma, a primeira tese firmada pelos estudiosos da Escola de Tártu-Moscou, que retomamos nesse momento, corrobora com o entendimento de Paula (2017), e com o nosso, no sentido de que esses signos não podem ser analisados isoladamente:

Uma das premissas iniciais no estudo da cultura é o pressuposto de que toda atividade humana referente ao processamento e à troca e à conservação de informação possui uma certa unidade. Os sistemas individuais de signos, apesar de pressuporem uma certa imanência no que diz respeito à organização estrutural, funcionam somente em unidade; uns apóiam-se nos outros. Nenhum sistema de signos é dotado de mecanismo que lhe permita

funcionar isoladamente. (IVÁNOV *et. al.*, 1973 citados por MACHADO, 2003, p. 99).

Ao considerar o diálogo entre os signos de materialidades diversas que constituem os enunciados, Paula (2017) afirma, referindo-se especificamente a uma produção audiovisual da Disney, que:

Nos enunciados sincréticos, o olhar, os gestos das personagens, o tom emotivo-volitivo de sua prosódia, a trilha sonora, o enquadramento, o figurino, a coloração, a movimentação e a posição da câmera e das personagens são alguns dos elementos que constituem não apenas cada cena, mas todo o enunciado, em sua arquitetônica composicional. O filme de animação é um exemplo de como cada um desses elementos, não isoladamente, mas sobrepostos de maneira harmônica, constituem o enunciado – não como estrutura vazia, mas em sua potencialidade valorativa singular, marcada, no caso, pelo estilo autoral dos diretores e da marca Disney, tomada aqui como grande autora-criadora de cada uma de suas obras (PAULA, 2017, p. 297).

Pensar na verbivocovisualidade dos enunciados pressupõe, então, considerar como os signos de materialidades diversas em diálogo compõem o todo do enunciado, em conformidade com o projeto enunciativo do autor-criador e de acordo com o campo de atividade humana em que esse enunciado tem vida, ou seja, em consonância com o gênero discursivo do qual o enunciado faz parte.

Ainda que possamos olhar para cada um desses signos que constituem o enunciado e descrevê-los individualmente, o que confere organização e didática ao nosso trabalho, eles devem ser tidos como parte do todo unitário e único do enunciado, sempre em relação com os outros signos que o compõem internamente e em diálogo com os enunciados com os quais dialoga, uma vez que a própria concepção bakhtiniana de enunciado pressupõe esse movimento de resposta ao antecedente e de provocação ao que se segue, conforme temos discutido.

Aprofundando o tema, Paula & Luciano (2020) discorrem sobre a concepção alargada de palavra que o Círculo de Bakhtin utilizou ao estudar e investigar a relação entre os sujeitos e a linguagem:

Os intelectuais se debruçam sobre a palavra, entendida de forma alargada, ou seja, tridimensionalmente, uma vez que ela se articula e se realiza na interrelação das dimensões verbal (semântica), vocal (sonora) e visual (imagética), [...] a verbivocovisualidade constitui a linguagem em qualquer materialidade enunciada, com maior ou menor vigor, como potencialidade a ser explorada, a depender do projeto arquitetônico autoral e genérico

realizado. Entendemos essa tridimensionalidade como a proposta dialógica de linguagem desse Círculo russo. (PAULA; LUCIANO, 2020, p. 708).

Em conformidade com o exposto, temos que, a partir dos estudos de Paula e seu grupo de pesquisa (GED – Grupo de Estudos Discursivos), a verbivocovisualidade assume dois vieses inter-relacionados. O primeiro deles se relaciona com a materialidade da linguagem, que pode ocorrer por meio de signos verbais, visuais, sonoros ou, ainda, pelo sincretismo desses signos, a depender do gênero discursivo do qual o enunciado faz parte e do projeto enunciativo dos sujeitos. O segundo se refere à própria concepção alargada e ampla de linguagem tomada a partir dos estudiosos do Círculo de Bakhtin, que pensam a linguagem como tridimensional. Tendo essa concepção de linguagem do Círculo como base, em diálogo com reflexões da poesia concreta e com outras abordagens artísticas, literárias e linguísticas²⁵, Paula (PAULA, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020) e os demais pesquisadores integrantes do GED (como LUCIANO, 2021) discutem a verbivocovisualidade como a constituição tridimensional da própria linguagem. Dito de outro modo, todo enunciado é verbivocovisual e é constituído a partir do diálogo entre as dimensões verbal, visual e sonora, ainda que uma dessas dimensões não esteja evidente.

Sobre o tema, em um trabalho recente que teve como objetivo compreender a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin e a concepção destes estudiosos acerca da constituição tridimensional da linguagem, ou seja, a partir das dimensões verbal, visual e sonora materializadas em enunciados de diferentes configurações sógnicas, Luciano (2021), orientado por Paula, discorre sobre a construção da teoria verbivocovisual:

[...] Nossa proposta, que faz parte das pesquisas de Paula (2014; 2017b) e seu grupo (GED – Grupo de Estudos Discursivos), [...] volta-se a dois polos de estudos: 1) a concepção de linguagem do Círculo, entendida por nós como tridimensional e denominada extemporaneamente verbivocovisual; e 2) a materialidade enunciativa da linguagem, com maior ou menor evidência nessa potencialidade tridimensional, a depender do projeto de dizer arquitetônico enunciativo, claro, expresso num dado gênero (LUCIANO, 2021, p. 177).

A verbivocovisualidade da linguagem se relaciona com esses dois aspectos que dizem respeito tanto à materialidade quanto à constituição da linguagem, de forma que até

²⁵ Por uma questão de delimitação do objetivo do presente estudo, não nos aprofundaremos a respeito da concepção de linguagem tridimensional do Círculo de Bakhtin, nem sobre os diálogos que esses estudiosos travaram com as mais diversas áreas do conhecimento. Tal estudo foi realizado por Luciano (2021) que, além disso, abordou o percurso histórico, cultural e social a partir do qual a teoria dos estudiosos do Círculo se consolidou e também sistematizou a teoria da verbivocovisualidade.

mesmo um texto verbal possui em sua constituição as dimensões verbal, visual e sonora em virtude do movimento de compreensão ativa dos sujeitos, movimento este que envolve a atitude de ler, de compreender, de se posicionar e de responder ao enunciado com o qual os sujeitos estão interagindo em um ato real, completo e concreto de interação discursiva, movimento este que engloba as dimensões verbal, visual e sonora.

Nesse sentido, compreendemos que o Círculo B.M.V.²⁶ concebe a existência de uma linguagem tridimensional, constituída pela relação verbivocovisual das dimensões, que reveste todo e qualquer enunciado, independentemente de sua materialidade, posto que essas três dimensões – verbal, vocal e sonora – organizam-se e se integram em seu potencial valorativo, de modo a ocorrerem em dada materialidade – visual, vocal, verbal ou sincrética – conforme o projeto discursivo do sujeito, mas sempre vinculadas à regra geral do entrelaçamento indissociável tridimensional da linguagem (recordemos a afirmação de Saussure de que as leis da língua estão submetidas às leis gerais da linguagem). É desse ponto de vista que entendemos a pertinência da filosofia bakhtiniana como potencialidade para análise de outras materialidades (conforme os próprios integrantes já realizavam). (LUCIANO, 2021, p. 180).

Tendo em vista essas discussões, pretendemos analisar o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) pensando justamente na verbivocovisualidade que constitui o todo desse enunciado, por meio das relações travadas pelas dimensões verbal, vocal e visual, as quais são resultantes das escolhas da equipe autoral do curta, de seu projeto enunciativo e do gênero discursivo do qual esse enunciado faz parte, como um enunciado concreto. Isso pressupõe investigar o diálogo que as linguagens de materialidades diversas mantêm internamente, formando o todo valorativo do *fanfilme*, e externamente, em suas relações indissociáveis com o *fandom* e com os enunciados que o constituem, em um movimento retrospectivo e prospectivo, em conformidade com a metodologia da *análise dialético-dialógica*.

Nesse ponto, cumpre-nos destacar a relevância de termos discutido o conceito de *gêneros do discurso* e de termos situado o nosso objeto de análise, o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), como um enunciado concreto pertencente ao gênero discursivo *fanfilme*, tendo em vista a inter-relação entre a verbivocovisualidade e os gêneros do discurso, como materialização das interações humanas em dados campos de atuação e interação discursiva. Sobre o tema, Luciano (2021, p. 201-202) afirma que:

²⁶ Círculo de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov.

As dimensões articuladas podem ser perceptíveis, ainda que não estejam todas explicitamente materializadas no exterior do ato, porque elas constituem os gêneros [...], que se realizam no enunciado, lugar de concretude da linguagem. Dessa maneira, o enunciado sendo o todo, articula o interior e o exterior, arte e vida, produto e processo, social e individual.

Dessa forma, pensar a verbivocovisualidade de um enunciado pressupõe considerar tanto a materialidade sónica desse enunciado, que, no nosso caso, por se tratar de uma produção fílmica, já pressupõe o diálogo entre linguagens diferentes (palavras, sons, imagens, músicas, movimentos de câmera, iluminação, expressões faciais etc.), quanto a constituição própria da linguagem a partir das dimensões verbal, vocal e visual como ato concreto dos sujeitos em dada situação de interação, o que pressupõe um projeto enunciativo voltado ao outro, em dado campo de atividade ou da cultura humana.

É nesse sentido que nos propomos a refletir e analisar o nosso *corpus*, o *fanfilme*, como um enunciado concreto, inserido em suas relações dialéticas e dialógicas internas, entre as linguagens que o constituem, e externas, em seus embates com outros enunciados no campo de atividade humana do qual faz parte, o *fandom*. Dessa forma, falamos um pouco sobre as condições de produção, recepção e circulação desse enunciado nas seções anteriores. Agora, nos debruçaremos sobre as escolhas autorais que constituem esse enunciado internamente, as quais, evidentemente, não perdem a ligação com o que lhes é externo, no ato concreto.

As primeiras imagens (figuras 45 e 46) foram selecionadas a fim de que possamos discutir não só a constituição verbivocovisual do enunciado, mas também a relação indissociável entre os elementos que o compõem, isto é, o estilo, o conteúdo temático e a construção composicional, além do campo da atividade humana em que tal enunciado tem vida. Conforme discussões de Bakhtin (2016[1979], p. 18):

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc.

Em tal trecho, sobre o qual já discurremos anteriormente, Bakhtin aborda o todo formado pelos enunciados, de modo que construção composicional, conteúdo temático e estilo ligam-se intimamente e constituem os enunciados e os seus tipos, os gêneros do discurso. Nesse sentido, percebemos, por meio das imagens abaixo (figuras 45 e 46), as escolhas feitas

pela equipe autoral do *fanfilme* no sentido de indicar aos espectadores, desde o início, que se trata de uma produção de fã inspirada no universo *Star Wars*.

Figura 45 – letreiro inicial do *fanfilme* com os mesmos dizeres dos letreiros que iniciam os filmes da franquia.

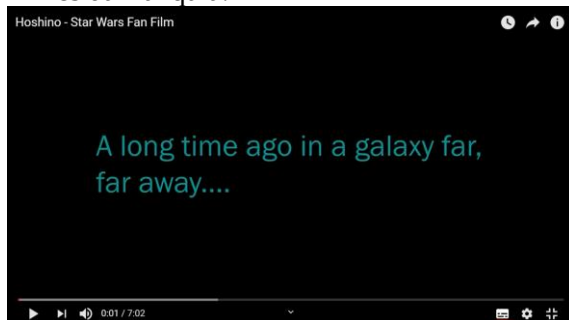


Figura 46 – imagem de *drones*, objetos muito comuns no universo *Star Wars*.



Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 15 out. 2020 (0:00:01 e 0:00:11).

As figuras acima trazem elementos que constituem o universo *Star Wars*: a legenda que introduz todos os filmes da franquia, com a conhecida frase: “*A long time ago in a galaxy far, far away*”, e a imagem de dois *drones*, objetos que também são familiares aos fãs. Logo, desde o início temos indícios de que se trata de um *fanfilme* sobre o universo *Star Wars*, o que dá o tom à produção. Nesse sentido, essa escolha autoral, que dialoga com elementos importantes da franquia, faz com que, por um lado, o todo do enunciado se construa a partir da relação indissociável entre estilo, construção composicional e tema e, por outro lado, por meio desse enunciado, que vai se construindo a partir dessas escolhas, o espectador/fã antecipe o todo do enunciado e crie vínculos afetivo-emotivos com a produção.

Essa relação afetiva é construída não só pela presença desses elementos (letreiro e *drones*), mas também pelos sons: a música, cujas batidas rememoram instantaneamente os sons utilizados nas produções oficiais da saga, além do som que é produzido pelos *drones* que passam voando em alta velocidade, são elementos que contribuem para que o fã estabeleça relações entre o *fanfilme* e as produções da franquia.

E não é só isso, o cenário inicial também lembra alguns cenários utilizados nas produções cinematográficas, principalmente em planetas ainda pouco povoados. Tais elementos verbais, sonoros e visuais, em conjunto, orientam o espectador e dão indícios acerca do que se trata o *fanfilme*, de forma a propiciarem a antecipação do todo do enunciado e, principalmente, do projeto discursivo da equipe autoral. Sobre o tema, Bakhtin afirma:

Em cada enunciado – da réplica monovocal do cotidiano às grandes e complexas obras de ciência ou de literatura – abrangemos, interpretamos, sentimos a *intenção discursiva* ou a *vontade de produzir sentido* por parte do falante, que determina a totalidade do enunciado, o seu volume e suas fronteiras (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 37).

Nesse sentido, são justamente as escolhas feitas pela equipe autoral que, desde o início, dão indícios dos elementos constituintes do enunciado. Esses elementos iniciais que destacamos no *fanfilme* (letrero, *drones*, música, cenário) dialogam intimamente com o universo *Star Wars* e provocam os espectadores a associarem o curta aos filmes da franquia. Tais elementos antecipam o todo do enunciado e, por isso, o espectador/fã consegue antever as possibilidades que o *fanfilme* pode (ou não) trazer do universo que é idolatrado.

Assim, imediatamente, o espectador/fã passa a reconhecer o gênero discursivo, os participantes da relação discursiva, o tema, a composição e, principalmente, o projeto discursivo que constitui o enunciado.

Essa intenção – momento subjetivo do enunciado – combina-se em uma unidade indissolúvel com o seu aspecto semântico-objetual, restringindo-o, vinculando-o a uma situação concreta (singular) de comunicação discursiva, com todas as suas circunstâncias individuais, com seus participantes pessoais, com as suas intervenções – enunciados antecedentes. Por isso os participantes imediatos da comunicação, que se orientam na situação e nos enunciados antecedentes, abrangem fácil e rapidamente a intenção discursiva, a vontade discursiva do falante, e desde o início do discurso percebem a totalidade do enunciado em desdobramento (BAKHTIN, 2016 [1979], p. 37).

Isso faz com que o espectador saiba que se trata de uma produção de fãs sobre o universo *Star Wars* que traça relações próximas com os filmes da franquia, utilizando, até mesmo, sistemas sógnicos muito parecidos. Se, por um lado, essas escolhas, que mostram o estilo da equipe autoral do curta, revelam a relação valorativa desta em relação ao enunciado em construção, aos filmes da franquia e à lenda *Star Wars*, por outro lado, provoca os espectadores a criarem vínculos emocional-valorativos em relação ao enunciado, cujo todo é antecipado em um movimento dialético, dialógico e constitutivo. Nesse sentido, o tom volitivo-emotivo liga-se ao objeto, no caso, ao conteúdo e à construção do *fanfilme*

O tom volitivo-emocional embora vinculado à palavra e como que fixado à sua imagem sonora totalizante, evidentemente não diz respeito à palavra mas ao objeto que esta exprime, mesmo que este não se realize na consciência como imagem visual: só pelo objeto assimila-se o tom emocional, mesmo que este se desenvolva junto com o som da palavra.” (BAKHTIN, 2011, p. 86)

Dessa forma, a relação emocionalmente valorativa da equipe autoral em relação ao enunciado é revelada por meio das suas escolhas ao mesmo tempo em que a relação emocionalmente valorativa dos espectadores é construída a partir dessas mesmas escolhas, constituindo, assim, o todo do enunciado em sua materialização real e em suas condições reais de produção, circulação e recepção. Isso porque “cada um carrega de *afeto* o que vê; ninguém vê as coisas como elas são, mas como seus desejos e seu estado de espírito o fazem ver” (XAVIER, 2005, p. 112, *itálico original*).

No entanto, ao mesmo tempo em que busca estabelecer uma identidade próxima aos filmes da franquia, a fim de que os espectadores possam saber desde o início que se trata de um *fanfilme* de *Star Wars*, o *fanfilme* também deixa a sua marca e demonstra o seu estilo individual ao mesclar elementos novos e autênticos aos presentes nos filmes da franquia. Por meio das imagens selecionadas abaixo é possível perceber algumas diferenças no início do *fanfilme* se comparado aos filmes da franquia:

Figuras 47 a 49 – letreiro e título do filme “Uma nova esperança” (1977)



Figuras 50 a 52 – letreiro e título do filme “A ameaça fantasma” (1999)



Figuras 53 a 55 – letreiro e título do filme “Os últimos Jedi” (2017)



Fonte: LucasFilm. “Uma nova esperança” (1977); “A ameaça fantasma” (1999) e “Os últimos Jedi” (2017).

Figuras 56 a 58 – letreiro e título do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (2016)



Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 31 jul. 2021.

Trouxemos para discussão o célebre letreiro “*A long time ago in a galaxy far, far away...*” presente em todos os filmes da franquia e também no *fanfilme*, conforme já mencionamos, além dos títulos das produções. Sobre o letreiro, percebemos o mesmo estilo em todos os filmes da franquia e aqui trouxemos apenas exemplares de um filme de cada trilogia para fins de ilustração, no entanto, esse padrão se repete em todos os nove filmes.

É possível perceber que o letreiro inicial é o mesmo tanto nos filmes quanto no *fanfilme*: a mesma frase, o mesmo estilo e cor de fonte, o mesmo fundo preto e a mesma ausência de sons enquanto essa tela é mostrada. No entanto, quando observamos o estilo dos títulos, por mais que os dos filmes da franquia sigam também um mesmo padrão, o do *fanfilme* é diferente, mostrando o estilo individual da equipe autoral dessa produção de fãs.

O padrão utilizado pelos filmes da franquia é: nome Star Wars, letras com bordas amarelas e preenchimento preto, seguido do título dos filmes em letras amarelas e em caixa alta, que vão deslizando verticalmente até sumirem ao chegarem à parte superior da tela, dando a impressão de irem em direção ao infinito. Vemos, além do título do filme, uma breve introdução que contextualiza a história. Quanto à música de fundo, é possível ouvir uma orquestra em que os sons de instrumentos de sopro predominam.

O *fanfilme*, diferentemente, usa uma fonte não alfabética em letras amarelas e, no *print* seguinte, apresenta o título “Hoshino” em letras brancas e caixa alta abaixo do título não alfabético; o fundo da tela mostra a imagem de uma floresta coberta por neblina, filmada em movimento, como se a câmera estivesse dentro de um avião ou de uma nave, e, mais ao fundo, é possível ver uma serra e o céu azul, tudo isso dá à imagem uma tonalidade mais clara. Enquanto vemos essa imagem, ouvimos uma música mais suave do que a dos filmes da franquia, em que sons de instrumentos de percussão predominam, ao invés de instrumentos de sopro.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que a equipe autoral do *fanfilme* teve como projeto de sentido criar uma produção sobre o universo *Star Wars* a partir de linguagens que

fazem com que o espectador de imediato relacione o *fanfilme* com as produções da franquia, também quis deixar evidente a sua marca autoral, mesclando signos presentes no universo *Star Wars* com sistemas de signos autênticos, revelando o seu estilo individual e sua entonação própria.

Tais escolhas, que dizem respeito ao projeto enunciativo do autor-criador do *fanfilme*, demarcam o tom emotivo-volitivo da equipe autoral do *fanfilme* e constroem a verbivocovisualidade desse enunciado, constituindo-o como um enunciado concreto, único e valorativo. Isso, porque o projeto de sentido materializado por meio da linguagem constitui o ato, o agir da equipe autoral do *fanfilme* no mundo. Atitude esta que se relaciona aos diálogos que antecedem esse enunciado e com os diálogos suscitados por ele, posto que, como um enunciado concreto, insere-se no fazer humano social, histórico e cultural.

Sobre o tema, Luciano (2021, p. 117) afirma que a linguagem, em sua tridimensionalidade, não se trata de “apenas uma ferramenta de interpretação desse mundo, mas o seu próprio lugar de acontecimento por meio das formas do enunciado”. Portanto, a ação humana, seu agir, refletir, compreender, responder, atuar e transformar a vida, constituindo-se por meio desses atos, consubstancia-se por intermédio de enunciados concretos produzidos durante a interação discursiva. Por isso a linguagem não é mera interpretação da vida, mas é maneira com que a própria vida se realiza por meio dos gêneros do discurso, a partir do encontro com o outro, isto é, a partir do diálogo.

É nesse sentido que Bakhtin fala que:

[...] As relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua como fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. (BAKHTIN, 2015[1929], p. 209).

Dessa forma, a vida se realiza na linguagem por meio de enunciados concretos que fazem parte de um determinado gênero do discurso. Esses enunciados se constituem por meio do diálogo, tanto no âmbito interno, das dimensões verbivocovisuais, quanto no externo, das relações que travam com outros enunciados, precedentes e futuros, com os quais polemizam.

Ao discorrer sobre as obras literárias como gêneros secundários, Bakhtin (2016) fala sobre o estilo individual do autor e seu papel de separar uma obra de outra com a qual dialoga na corrente enunciativa. Dito de outro modo, é o estilo individual (singular e único) de um enunciado que o diferencia de outros enunciados com os quais polemiza e, ao mesmo tempo,

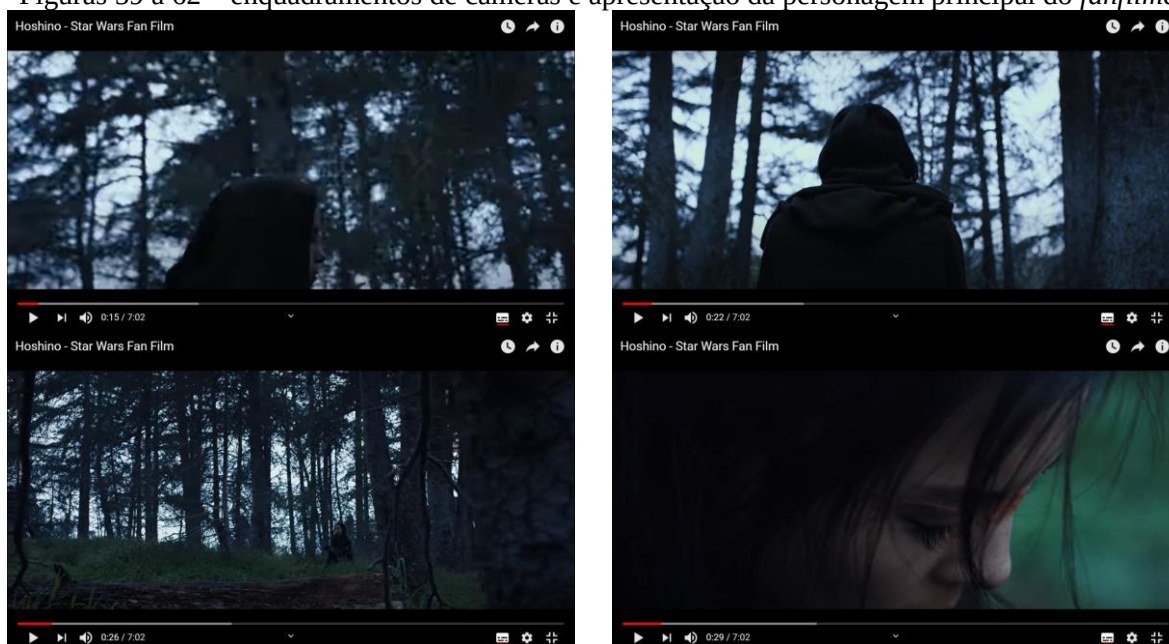
compartilha o estilo genérico (ou estilo do gênero discursivo do qual a obra como enunciado faz parte; o estilo genérico é compartilhado pelas obras dentro de um mesmo gênero discursivo):

Complexas por sua construção, as obras especializadas dos diferentes gêneros científicos e ficcionais, a despeito de toda diferença entre elas e as réplicas do diálogo, também são, pela própria natureza, unidades da comunicação discursiva: também estão nitidamente delimitadas pela alternância dos sujeitos do discurso, cabendo observar que essas fronteiras, ao conservarem sua *precisão* externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso o *autor* de uma obra – aí revela sua *individualidade* no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra. Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras de correntes hostis combatidas pelo autor, etc. (BAKHTIN, 2016[1979], p. 34).

Nesse sentido, como elo na corrente enunciativa, o *fanfilme* que estamos analisando, um enunciado concreto, trava diálogos e se relaciona com os filmes da franquia, com produções de outros fãs e com todos os produtos e produções que compõem o universo *Star Wars*. É a partir dessas relações que “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) se constitui e adquire características do estilo do gênero do discurso que faz parte. No entanto, são justamente as marcas de autoria e individualidade que fazem com que esse *fanfilme* se diferencie e se destaque em relação às produções com as quais dialoga, constituindo o seu estilo individual.

As próximas figuras (59 a 62) mostram a qualidade técnica da equipe produtora do *fanfilme* no que se refere aos enquadramentos de câmeras. Segundo Jorge Machado (2016, não paginado) o enquadramento trata-se dos “limites laterais, superior e inferior da cena filmada. É a imagem que aparece no visor da câmera”. Nesse sentido, por serem a imagem que o espectador visualiza, os enquadramentos direcionam o olhar e a produção de sentidos do espectador, tendo em vista que fazem recortes ao elegerem mostrar uma parte da imagem em detrimento de outra, a partir de um ângulo diferente de outro etc.

Figuras 59 a 62 – enquadramentos de câmeras e apresentação da personagem principal do *fanfilme*



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 15 out. 2020 (0:00:15; 0:00:22; 0:00:26 e 0:00:29).

As duas primeiras imagens acima mostram uma pessoa encapuzada que suspeitamos logo se tratar de um mestre *Jedi*, não só por causa das vestimentas, mas em virtude de já sabermos se tratar de um *fanfilme* sobre *Star Wars*, conforme discutimos anteriormente. No entanto, a cena é filmada a partir de planos que demonstram um cuidado inicial no sentido de não mostrar a face da pessoa que está sendo filmada, o que cria uma expectativa no espectador.

Ao conceituar a cena como a “unidade dramática do roteiro, seção contínua de ação, dentro de uma mesma localização. Sequência dramática com unidade de lugar e tempo, que pode ser ‘coberta’ de vários ângulos no momento da filmagem”, Jorge Machado (2016, sem paginação) se refere aos planos como cada um desses ângulos que “cobrem” uma sequência dramática.

Dessa forma, a câmera, em movimento, vem de cima, em um ângulo alto²⁷ no primeiro momento para, em seguida, em um ângulo plano²⁸, filmar a pessoa encapuzada de perfil (figura 59) e, ainda em um ângulo plano, ir em direção às costas da pessoa. Somente nesse instante, quando está de costas (figura 60), a pessoa retira o capuz, mantendo o segredo

²⁷ Segundo Jorge Machado (2016, sem paginação), o ângulo alto, também chamado câmera alta ou *plongée*, é o enfoque do objeto ou da pessoa pela câmera a partir do enquadramento da imagem de cima para baixo.

²⁸ Ainda conforme Jorge Machado (idem, sem paginação), o ângulo plano é aquele a partir do qual as pessoas ou objetos são “filmados num plano horizontal em relação à posição da câmera”.

quanto à sua identidade e, conseqüentemente, fazendo com que quem está assistindo ao *fanfilme* continue em expectativa.

Depois, a imagem é mostrada em um plano geral²⁹, por meio do qual é possível visualizar uma área mais ampla do cenário (figura 61). Nela, a pessoa ainda não identificada não está em primeiro plano³⁰, o que faz com que a identidade da personagem permaneça oculta em virtude de ela não ocupar uma posição próxima da câmera, dando espaço para que outros elementos ocupem essa posição de destaque. Nesse momento, ainda em segundo plano, a pessoa aparece de frente, mas está muito distante para que seja possível visualizar seu rosto e saber de quem se trata.

Ainda em plano geral, no momento em que a pessoa começa a fazer movimentos que indicam estar manuseando alguma coisa, há um corte de continuidade³¹ e a montagem traz uma tomada³² em que a pessoa está sendo filmada de perto, em um plano de detalhe³³ que focaliza o seu rosto (figura 62). Nesse momento, conseguimos visualizar alguns detalhes, como o formato parcial do rosto, a cor da pele, o cabelo liso, os olhos fechados e as pálpebras que possuem cicatrizes. Se antes não era possível identificar a pessoa em vista do plano geral e da distância em que ela estava sendo filmada, nesse momento, a proximidade da câmera, em um movimento a partir do qual o plano se fecha em um *superclose*³⁴, mostra os detalhes que descrevemos sem propiciar a identificação da pessoa, posto que seria necessário vê-la de um distanciamento maior para que fosse possível identificá-la.

Assim, o suspense no que se refere à personagem que está sendo apresentada permanece até o momento em que ela, após abrir um estojo com algumas peças, é filmada de frente, em um *close-up* que mostra o seu rosto. Só então é possível identificar que se trata de uma mulher, oriental, cega, que possui uma grande cicatriz que envolve ambos os olhos (figura 64, a seguir). Conforme Jorge Machado (2016, sem paginação), o *close-up* é um

²⁹ Jorge Machado afirma que o plano geral é um “plano que mostra uma área de ação relativamente ampla” (2016, sem paginação)

³⁰ Já no que diz respeito ao primeiro plano, segundo o mesmo autor, se trata da “posição ocupada pelas pessoas ou objetos mais próximos à câmera, à frente dos demais elementos que compõem o quadro” (idem, sem paginação).

³¹ Segundo Jorge Machado (ibidem, sem paginação), o corte de continuidade trata-se de um “corte no meio de uma cena, retomando logo a seguir a mesma cena em outro tempo”.

³² Ainda segundo o mesmo autor, tomada é a “filmagem contínua de cada segmento específico da ação do filme” (MACHADO, J., 2016, sem paginação).

³³ O plano de detalhe “mostra apenas um detalhe, como, por exemplo, os olhos do ator, dominando praticamente todo o quadro” (MACHADO, J., 2016, sem paginação).

³⁴ Já o *superclose* é um “plano muito próximo que mostra, por exemplo, somente a cabeça de um ator, dominando praticamente toda a tela” (MACHADO, J., 2016, sem paginação). No caso em análise, como o objetivo da equipe autoral do *fanfilme* nesse momento é manter em segredo a identidade da pessoa que está sendo filmada, o *superclose* pega apenas parte do rosto da pessoa, fazendo com que, mesmo que seja possível visualizar alguns detalhes, não seja possível ter a visão do todo do rosto da pessoa e identificá-la.

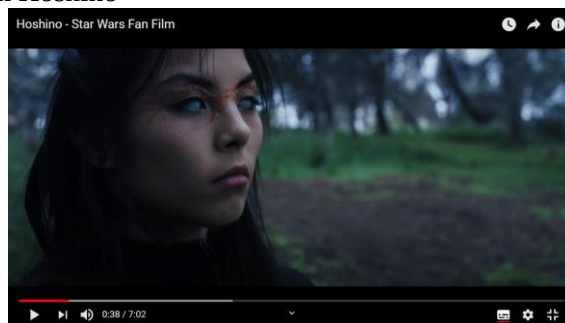
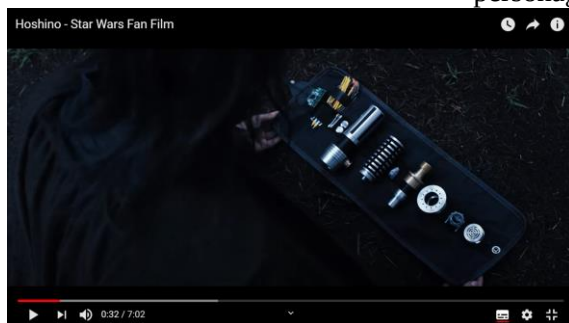
“plano que enfatiza um detalhe. Primeiro plano ou plano de pormenor. Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais.”

Ao abordar o recurso do *close-up*, Munsterberg (1983) o compara ao ato mental que fazemos ao prestarmos a atenção em algo, posto que o objeto que ganha a nossa atenção ocupa toda a nossa mente e as outras coisas que estão ao redor simplesmente desaparecem, passam despercebidas. Segundo o teórico de cinema, o *close-up* faz algo muito parecido:

A mão nervosa que agarra febrilmente a arma mortífera pode súbita e momentaneamente crescer e ocupar toda a tela, enquanto tudo o mais literalmente some na escuridão. O ato de atenção que se dá dentro da mente remodelou o próprio ambiente. O detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação; tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. As circunstâncias externas se curvaram às exigências da consciência. Os produtores de cinema chamam a isso de *close-up*. O *close-up* transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático. (MUNSTERBERG, 1983, p. 34).

Nesse sentido, Munsterberg (idem) afirma que o espectador já sabe se portar em relação ao *close-up*, pois sabe que se a câmera focalizou um determinado objeto ou personagem isso quer dizer que esse é um fato significativo para o enredo do filme, que deve ser gravado e lembrado ao longo da trama. Assim, ao apresentar a personagem por meio de um *close-up* que enfatiza não apenas o fato dela ser uma mulher oriental, mas, sobretudo, a cegueira acompanhada das cicatrizes nos olhos da *Jedi*, faz com que o espectador dê atenção e memorize esse fato, para, aos poucos, ser apresentado à história de Ko e ao acidente que a deixou cega.

Figuras 63 e 64 – plano próximo e *close-up* que mostram o estojo com algumas peças e a face da personagem Hoshino



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 15 out. 2020 (0:00:32 e 0:00:38).

Dessa forma, a utilização desses recursos fílmicos, além de mostrar a qualidade cinematográfica da produção em análise, serve para deixar o espectador em suspenso e para instigá-lo a manter a curiosidade e o interesse pela produção. E, quando finalmente o espectador consegue identificar a personagem Hoshino, a surpresa é ainda maior ao tomar conhecimento de que se trata de uma *Jedi* mulher, oriental e cega, características que até então não eram encontradas em um único personagem desse universo.

Conforme nos referimos no momento em que descrevemos os filmes da franquia *Star Wars*, o fato de ser uma personagem cega pode ter tido como inspiração o *spin-off Rogue One*, filme produzido pela franquia em 2016 que conta uma história paralela ao enredo principal. Chirrut Îmwe é um personagem oriental e cego dessa produção que tem uma forte ligação com a *Força* apesar de não ser um *Jedi*. De igual forma, vemos no *fanfilme* que Hoshino é uma personagem oriental e cega. No entanto, tem especial importância o fato dela ser uma personagem mulher³⁵, em consonância com a tendência que a franquia passou a seguir de ter personagens femininas fortes como protagonistas, a exemplo da Rey, na terceira trilogia – O despertar da Força (2015); Os últimos *Jedi* (2017) e A ascensão Skywalker (2019) – e da Jyn Erso, protagonista do *spin-off Rogue One*, do qual estamos falando.

Mais relevante ainda é o fato de Hoshino não ser cega desde o início, mas ter ficado cega em decorrência de sua conduta impensada e contrária às orientações do seu Mestre. Tal fato é de extrema relevância para a história narrada no *fanfilme* e também agradou aos fãs, que elogiaram a densa e complexa construção da personagem.

Ao abordar a questão do autor e da personagem, Bakhtin (2011) afirma que o autor-criador de uma obra, e no caso do *fanfilme* o autor-criador é toda a equipe responsável pela produção (escritores, produtores, diretores, etc.), é o agente responsável pela “unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta” (BAKHTIN, 2011, p. 10). Dessa forma, o autor-criador é o elemento que une personagens, universo e obra propriamente dita em um todo singular e único, ao mesmo tempo em que extrapola e transcende esse todo. Dito de outro modo, o autor-criador de uma obra é o que liga o estético e seus elementos (personagens, ambiente e acontecimentos da história e a obra acabada) ao ético e à vida. Isso ocorre, porque:

³⁵ É sabido por nós que há, hoje, uma rica discussão sobre o papel das mulheres em produções cinematográficas não só como personagens principais dessas produções, mas também como protagonistas de dilemas próprios e não mais relacionados a dilemas de personagens masculinos. No entanto, em vista do nosso objetivo e dos limites do presente trabalho optamos por fazer essa discussão em trabalhos futuros.

A consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa. O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e de conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (BAKHTIN, 2011, p. 10-11).

Nesse sentido, o autor-criador tem acesso ao excedente de visão inacessível às personagens da obra justamente porque, segundo Bakhtin (idem, p. 11), é preciso haver inacabamento para que possamos agir e isso se aplica tanto às personagens, que não podem conhecer o todo de sua existência, seu futuro e o todo da obra, quanto aos sujeitos reais, éticos. Dessa forma, Bakhtin afirma que:

A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo – diretriz volitivo-emocional concreta -, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma. O interesse vital (ético-cognitivo) pelo acontecimento da personagem é abarcado pelo interesse artístico do autor (ibidem, p. 11).

Desse modo, o excedente de visão do autor relaciona-se com a construção das personagens, dos acontecimentos e da obra como um todo, mas extrapola cada um desses elementos estéticos e o todo formado por eles, porque mantém relações com a vida além do estético. É por isso que Bakhtin fala que o interesse artístico do autor abrange o acontecimento da personagem na obra, de maneira que a constituição do estético reflete e refrata não apenas o que está no interior da obra, mas trava embates constantes com o que lhe é externo: com o estilo do autor, seu projeto enunciativo e as condições de produção, recepção e circulação da obra.

Nesse sentido, a constituição da protagonista do *fanfilme*, Hoshino, relaciona-se com os acontecimentos que a abarcam na obra: seu treinamento, sua relação com o mestre, o acidente que a deixou cega, a passagem pelo rito de construção do sabre de luz. Mas relaciona-se, sobretudo, tanto com o que está subentendido na própria obra, como a superação do acontecimento que a deixou cega e o percurso a partir do qual passou a dialogar

intimamente com a *Força*, quanto com o que está além da produção em si: as relações com o *fandom*, com os filmes da franquia e com o universo *Star Wars* como um todo.

O diálogo que constitui a personagem, dessa forma, a partir do vínculo estabelecido entre ético e estético por meio do autor-criador, está intrinsecamente relacionado com o próprio conceito de enunciado concreto e com o dialogismo deste, uma vez que abarca suas relações internas, entre os signos verbivocovisuais que constituem o enunciado-*fanfilme*, e suas relações externas, com o que o transcende – os diálogos e embates que trava com outros enunciados (enunciados de outros fãs, enunciados da franquia etc.) e com o campo de atividade humana e da cultura em que tem vida (cultura de fãs).

Hoshino não passou a comungar com a *Força* de modo automático e simples após o treinamento, da forma como costuma acontecer com os outros *padawans* (pupilos, aprendizes ou discípulos no universo *Star Wars*), ao contrário, por meio de uma situação difícil e de sofrimento que a tornou cega, ela precisou se conectar com a *Força* a fim de *ver* o mundo; foi uma necessidade vital no caso dela. Hoshino passou a ver por intermédio da *Força* de modo real, literal; e é justamente esse o objetivo do treinamento para se tornar um *Jedi*, já que um *Jedi* se torna “um com a *Força*”, ou seja, ele e a *Força* se tornam um só. Assim, no caso do *fanfilme* em análise, foi justamente esse momento peculiar, de dor, que fez com que Ko Hoshino percebesse a importância da *Força* e encontrasse um caminho para se juntar a ela e *ver* por meio dela.

Alfredo Bosi, em seu texto “Fenomenologia do olhar” (BOSI, 1988), analisa as relações entre a visão e o conhecimento e entre a visão e a produção de sentidos a partir de textos de variados estudiosos, escritores, teólogos e filósofos ao longo do tempo. Ao discorrer sobre o olhar de acordo com a dialética de Platão, Bosi (idem, p. 70) afirma que esse pensamento se funda na busca, por meio do espírito, da superação da finitude da carne: “fixar o olho da mente nas formas puras é o método que conduz ao resgate da alma ameaçada pela desagregação do corpo. Transcender o olho físico é ter acesso a um mundo que desconhece a lei da morte. O platonismo é a educação desse outro olhar”. Nesse sentido, observamos na filosofia *Jedi* essa mesma busca por ver/enxergar o que está além dos olhos físicos: a comunhão com a *Força*.

No caso da personagem do *fanfilme* em análise, Ko Hoshino, tal qual ocorre com o personagem do *spin-off* *Rogue One: uma história de Star Wars* (2016), Chirrut Îmwe, a cegueira eleva ao extremo essa busca por ver o que está além da visão física, uma vez que é justamente o fato de ser cega que faz com que a aspirante a *Jedi* consiga se comunicar mais intimamente com a *Força*. No caso de Hoshino, o acidente que a deixou cega foi um divisor

de águas em sua busca por se tornar uma *Jedi*, pois foi a necessidade de ver por outros meios que levou Ko a ficar tão íntima da *Força* ao ponto de ser realmente desnecessário o uso dos olhos.

Seguindo suas explicações acerca da teoria de Platão sobre o olhar, Bosi afirma que:

A cegueira, diz Sócrates no *Fédon*, é a perda do olho da mente. O dualismo está solidamente implantado: corpóreo e espiritual estão entre si como o enganoso e o veraz, o perecível e o eterno, o múltiplo e o uno. A opacidade dos corpos é um obstáculo que a virtude ascética, tanto quanto a razão matemática, deverá transpor. (BOSI, 1988, p. 70).

Assim, a cegueira foi o caminho a partir do qual Ko Hoshino pôde finalmente compreender o que a filosofia *Jedi* considera “se tornar um com a *Força*”, isto é, ao se ligar intimamente com esse fator místico que rege o universo, finalmente, a *padawan* aprendeu que ser um *Jedi* é estar em equilíbrio e comungar com a vida em todas as suas formas. Comunhão esta que se opera de modo a transcender o corpo físico e a se consolidar por meio do diálogo mental e espiritual com a *Força*.

Falando, ainda, sobre a construção da personagem do *fanfilme*, podemos observar algumas semelhanças entre a jornada de Hoshino e a de Anakin Skywalker – A ameaça fantasma (1999), Ataque os clones (2002) e A vingança dos Sith (2005) –, já que ambos acreditaram estar preparados para dar os próximos passos, enquanto seus mestres achavam que eles ainda não estavam prontos. A diferença primordial é que Anakin se rendeu ao lado sombrio da força, se transformando no vilão Darth Vader, enquanto Ko Hoshino não. Seguindo a narrativa *Jedi*, vemos que a cor do sabre de luz dela (lâmina azul) indica que não faz parte do lado sombrio da *Força* (cujos aliados usam sabres com lâminas vermelhas, como os adversários de Hoshino ao final do *fanfilme*). Mais adiante, abordaremos com mais detalhes a questão da cor dos sabres de luz.

Logo, percebemos que a personagem Ko Hoshino fica mais forte após acidente que a deixou cega. O treinamento dela depois do incidente não é mostrado no *fanfilme*, mas percebemos, pela luta final, que ela se tornou uma *Jedi* muito forte, segura de si e usuária hábil da *Força*, justamente por estar em comunhão e ver por meio dela. Dessa forma, é possível perceber aproximações entre as escolhas autorais do *fanfilme* e o universo *Star Wars* fundado pelos filmes da franquia. No entanto, ao mesmo tempo, é possível perceber que o *fanfilme* se constitui por meio de escolhas autorais que lhe dão autenticidade e que fizeram com que a personagem Hoshino fosse muito bem construída e agradasse aos fãs. Novamente,

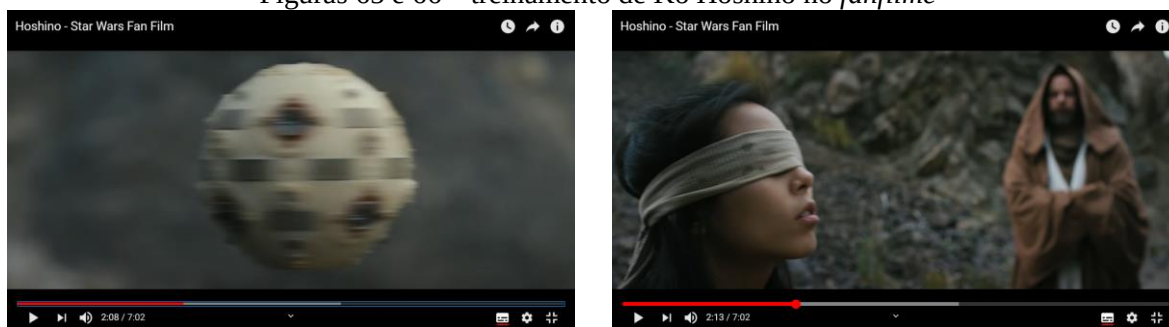
essa discussão remete às peculiaridades de estilo individual e estilo genérico que discutimos anteriormente.

Dessa forma, a construção da personagem Ko Hoshino é um fato que se destaca no *fanfilme*. Se, por um lado, é possível perceber muitas semelhanças entre o treinamento da Hoshino e o de personagens da franquia, como o de Luke Skywalker e dos pequenos *padawans* no quartel general dos *Jedi*, por outro lado, é inegável que a construção da protagonista do *fanfilme* foi feita com maior profundidade e em menos tempo, por se tratar de um curta que se dedicou exclusivamente a isso.

Assim, essas escolhas da equipe autoral do *fanfilme* demonstram uma preocupação com o que é considerado cânone do universo *Star Wars*, como o treinamento *Jedi*, por exemplo, posto que os fãs se interessam por produções que dialogam intimamente com elementos basilares do universo. Mas, do mesmo modo, demonstra que a equipe autoral do curta planejou produzir um *fanfilme* que trouxesse elementos autênticos que também agradassem aos fãs.

Por intermédio das imagens abaixo, podemos observar semelhanças entre o treinamento de Ko Hoshino, no *fanfilme*, e o treinamento de outros *Jedi* nos filmes da franquia. Destaca-se, dessa forma, uma modalidade de luta contra um robô atirador, na qual o pupilo está vendado. O objetivo de tal exercício é justamente fazer com que o *padawan* (pupilo ou aprendiz no universo *Star Wars*) conecte-se com a força e veja por meio dela, sem ser necessário o uso dos olhos.

Figuras 65 e 66 – treinamento de Ko Hoshino no *fanfilme*



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 15 out. 2020 (0:02:08 e 0:02:13).

Figuras 67 e 68 – treinamento de Luke Skywalker:



Fonte: Lucasfilm. “Star Wars: Uma nova esperança” (1977) (1:01:57 e 1:01:59).

Figura 69 – treinamento de pequenos *padawans*:

Fonte: Lucasfilm. “Star Wars: Ataque dos clones” (2002) (0:36:14).

Nas figuras 65 e 66, observamos Hoshino se concentrar para desviar dos ataques de um robô branco, com o formato arredondado, que atira raios laser. Tudo isso sob a supervisão atenta do seu Mestre. Em seguida, nas figuras 67 e 68, visualizamos o treinamento de Luke Skywalker no filme “Star Wars: Uma nova esperança” (1977), em que temos o mesmo robô atirador e percebemos que Luke usa um capacete que lhe cobre os olhos. Por fim, na figura 69, observamos o treinamento que era feito no quartel general *Jedi*, em que várias crianças com os olhos tapados por um capacete lutam contra robôs muito semelhantes aos que descrevemos anteriormente.

A única diferença que notamos nessas cenas e nos treinamentos que elas apresentam é o fato de apenas Ko Hoshino estar lutando sem o sabre de luz, o que nos mostra que o estilo de tutoria do seu Mestre era contrário ao uso da arma durante o treinamento, ao mesmo tempo em que poderia justificar a ansiedade demonstrada por Hoshino em querer usar o sabre, o que deu ensejo ao acidente que a cegou.

Essas escolhas da equipe que produziu o curta, tanto no que se refere à construção da personagem a partir da exploração de uma situação que resultou em uma reviravolta em sua vida, quanto no que diz respeito ao uso de elementos pertencentes ao universo *Star Wars* no treinamento da aspirante a *Jedi*, o que demonstra uma preocupação com a canonicidade dessa lenda, foram uma aposta bem sucedida que demonstra o tom da equipe autoral do *fanfilme* e

seu projeto no sentido de dar visibilidade à produção em meio aos fãs. Em decorrência disso, temos os altos números de *likes*, compartilhamentos e comentários favoráveis dos fãs no *YouTube*.

Nesse sentido, tais escolhas mostram a valoração e o posicionamento da equipe autoral do *fanfilme* em relação à sua própria produção, enquanto um enunciado concreto inserido no contínuo de respostas às produções da franquia e às de outros fãs, tendo em vista uma resposta dos fãs de teor também valorativo, posto que, quanto mais os fãs gostarem da produção, maior visibilidade ela terá na internet. Objetivando uma resposta positiva, concordante, de estímulo, o autor-criador de Hoshino mobiliza signos relacionados às produções da franquia (universo conhecido e ligado emocionalmente aos fãs) e também signos diversos, relacionados ao que espera agradar aos fãs, em virtude de respostas não tão favoráveis dos fãs a alguns aspectos da própria franquia. Nesse jogo e nessa atuação real na vida, a equipe autoral do *fanfilme* faz escolhas com o objetivo de produzir um filme que agrade aos fãs e, consequentemente, provoque a ampla divulgação do seu trabalho, o que lhe traz benefícios de variadas ordens.

Esse ato concreto e real só se materializa por meio de um enunciado também concreto, a partir do qual há a manifestação das valorações dos sujeitos: as da equipe autoral e as dos fãs, em resposta às primeiras. E, nessa relação dialógica entre os sujeitos por meio do enunciado, há a atuação da testemunha e do juiz (BAKHTIN, 2017[1979], p. 28), posto que os sujeitos, em uma situação discursiva real, mais do que participantes, atuam como julgadores, atribuindo valores e expressando pontos de vista em relação ao enunciado, aos sujeitos envolvidos e à situação de interação discursiva que os envolve.

É nesse sentido que Bakhtin (2016[1979]) afirma que:

Só o contato do significado linguístico com a realidade concreta, só o contato da língua com a realidade, contato que se dá no enunciado, gera a centelha da expressão; esta não existe nem no sistema da língua nem na realidade objetiva existente fora de nós [...]. Portanto, a emoção, o juízo de valor e a expressão são estranhos à palavra da língua e surgem unicamente no processo do seu emprego vivo em um enunciado concreto (BAKHTIN, 2016[1979], p. 51).

Dito de outro modo, é apenas por meio do enunciado concreto, cuja constituição e materialização é verbivocovisual, que os sujeitos interagem entre si por meio da linguagem, expressando pontos de vista e valorações e atuando na vida (na própria vida e na vida dos outros). Por isso a importância de tomarmos nosso *corpus* como um enunciado concreto, refletindo sobre suas relações dialéticas e dialógicas com outros enunciados com os quais interage na concretude da vida.

Cumpra-nos, agora, avançar para a cena que elegemos como foco para as nossas análises. Inicialmente, traremos o conceito de cena a partir da teoria de cinema. Segundo Jorge Machado (2016, sem paginação) a cena é a:

Unidade dramática do roteiro, seção contínua de ação, dentro de uma mesma localização. Sequência dramática com unidade de lugar e tempo, que pode ser ‘coberta’ de vários ângulos no momento da filmagem. Cada um desses ângulos pode ser chamado de plano ou tomada.

A importância de trazermos novamente tal conceito se justifica em virtude da modalidade da cena que nos propomos a analisar. A cena que mostra a construção do sabre de luz por Ko Hoshino permeia o todo do curta. A maior parte do *fanfilme* é constituída a partir da intercalação entre os *flashbacks*, por meio dos quais conhecemos a história da Mestre *Jedi*, com as tomadas em que esta constrói o seu sabre de luz. Jorge Machado define *flashback* como uma “cena que revela algo do passado, para lembrá-lo, situar ou revelar enigmas” (2016, sem paginação). No caso do *fanfilme* em análise, os *flashbacks* têm como objetivo apresentar ao espectador a história de Hoshino, seu treinamento e o acidente que fez com que ficasse cego.

A cena de construção do sabre de luz, portanto, é composta de várias tomadas que mostram a alternância de espaços e tempos: um momento no presente em que Ko Hoshino se encontra já como uma *Jedi* que compartilha da Força e está realizando um rito de passagem de construção do sabre de luz, e outro no passado em que a protagonista ainda está em treinamento.

Munsterberg (1983) trata desse recurso cinematográfico em que há a intercalação de cenas, uma no presente e outra no passado, como *cutback*, ao invés de *flashback*. Ao abordar o tema, o autor afirma que:

No jargão cinematográfico, qualquer volta a uma cena passada é chamada de *cutback*. O *cutback* admite inúmeras variações e pode servir a muitos propósitos. Mas este que estamos considerando é, psicologicamente, o mais interessante. Há realmente uma objetivação da função da memória. Neste sentido, o *cutback* apresenta um certo paralelismo com o close-up: neste identificamos o ato mental de prestar atenção, naquele, o ato mental de lembrar. (MUNSTERBERG, 1983, p. 37)

Nesse sentido, de acordo com o autor citado acima (*idem*, p. 36-37), a memória do espectador atua no sentido de relembrar, a todo o momento, coisas, fatos, pessoas que dão maior sentido às cenas a que está assistindo. Se, no teatro, essa rememoração tem que ser sugerida por meio da fala de algum personagem, por exemplo, no cinema, ganha maiores

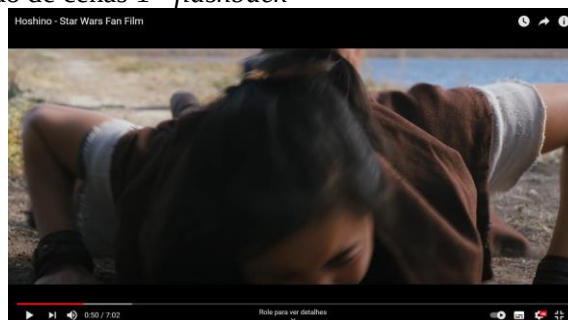
possibilidades uma vez que uma cena pode ser interrompida momentaneamente para dar espaço a outra cena com uma lembrança do personagem, que pode ou não já ter sido mostrada ao espectador. É nesse sentido que o autor fala sobre as potencialidades do *cutback* na narrativa cinematográfica:

O teatro só pode mostrar os acontecimentos reais em sua seqüência normal; o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das idéias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de idéias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente. (MUNSTERBERG, 1983, p. 38)

Dessa forma, o *cutback* atua como uma ferramenta efetiva que rompe com a linearidade da narrativa, antecipando ou retomando cenas de forma parecida com que o que acontece nas nossas mentes quando relembramos algo. No *fanfilme* que estamos analisando, esse recurso foi usado inúmeras vezes e teve como objetivo contar a história de Hoshino ao mesmo tempo em que a cena de construção do sabre de luz era mostrada. Dessa forma, o espectador do *fanfilme* pôde compreender quais acontecimentos levaram Hoshino à condição em que se encontrava no momento do rito de passagem, como foi seu treinamento, sua relação com o mestre e o acidente que a deixou cega.

No entanto, mais do que a simples transição das cenas durante essas retomadas, percebemos no *fanfilme* a utilização de recursos que ligam o passado e o presente da protagonista de modo que uma cena quase que se sobrepõe a outra, seja pela sobreposição de imagens, seja pela sobreposição de sons, seja pela sobreposição de falas. Tal movimento é parecido com o que nossa mente faz quando suscita uma memória, posto que não há um rompimento, mas uma continuidade a partir da qual algo no presente nos lembra de algo que aconteceu no passado.

Figuras 70 e 71 – transição de cenas 1 - *flashback*



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 04 ago. 2021 (0:00:50).

Sobre o tema, os primeiros *prints* de tela que discutiremos mostram a transição de cenas por meio da sobreposição de falas e sons. Na imagem 70, vemos Ko Hoshino se concentrando para iniciar a montagem do sabre de luz, cena que se passa no presente. Antes mesmo que a cena do primeiro *flashback* tenha início, ouvimos o som da voz do mestre da protagonista a chamando: “Ko”. O som da voz está distante, parecendo ter saído de um sonho ou, de fato, de uma lembrança. O *print* seguinte (imagem 71) mostra Ko sendo jogada ao chão, de modo que o som da queda sucede o som da voz do mestre e coincide com a interrupção da música de fundo, podemos perceber, então, que ela se lembra de uma ocasião em que treinava com o mestre.

É interessante que o mestre de Ko a chama na lembrança, na ocasião do passado em que ambos lutavam com os bastões durante o treinamento, mas a voz dele ecoa antes, na cena que acontece no presente e que antecede o *flashback*.

Nessa lembrança, tomamos conhecimento da ansiedade da *padawan* em usar o sabre de luz durante o treinamento, fato que começa a construir o fio narrativo que leva ao acidente que a deixa cega, ao mesmo tempo em que o espectador é imerso em ensinamentos sobre a tradição *Jedi*. Após um diálogo entre Ko e seu mestre, a cena da construção do sabre é retomada (figuras 73 e 74). Entretanto, a transição também ocorre por meio da transposição de sons, uma vez que, na lembrança, Ko e seu mestre, ambos com o bastão na mão, correm em direção um ao outro e, quando imaginamos que os bastões iriam se chocar, repetindo o som que ouvimos várias vezes durante o treinamento (figura 72), a cena da rememoração é interrompida e o som que ouvimos é o das peças do sabre de luz sendo elevadas pela Ko do presente (figuras 73 e 74). Há como que uma quebra de expectativa em relação ao som.

Figuras 72 a 74 – transição de cenas 2 - *flashback*



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 04 ago. 2021 (0:01:54 a 0:01:56).

A última sequência a partir da qual discutiremos a respeito da transição entre a cena do presente e o *flashback* mostra uma transposição de imagens. Na figura 75, ainda vemos Ko Hoshino movimentar as peças do sabre de luz com o poder da *Força*. Saindo de um enquadramento que pega a personagem de perfil e mostra as peças que ela mantém suspensas

no ar, a câmera dá um *close-up* em uma das peças com o formato redondo. Tal peça começa a girar (figura 76) e ganha cada vez mais velocidade, ao ponto de se transformar em um borrão e, repentinamente, transforma-se no robô atirador que é utilizado durante o treinamento, iniciando mais uma cena de *flashback* (figura 77). Não apenas as imagens da peça e do robô se sobrepõem, mas o som que a peça faz ao girar velozmente também se confunde com o som que o robô faz ao voar e atirar³⁶:

Figuras 75 a 77 – transição de cenas 3 - *flashback*



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 04 ago. 2021 (0:02:03; 0:02:06 e 0:02:08).

Dessa forma, podemos observar que os recursos utilizados pela equipe autoral do *fanfilme* nas transições de cenas têm como objetivo aproximar-se do que a nossa mente faz ao rememorar situações. Tal movimento não acontece linearmente, mas se sobrepõe ao presente a partir de um motivo que suscitou a lembrança, de modo que vemos os acontecimentos a partir da memória e da mente da personagem Hoshino. Sobre o tema, Munsterberg afirma que:

[...] O papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. Se um personagem recorda o passado - um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador mas que está vivo na memória do herói ou da heroína - os acontecimentos anteriores não surgem na tela como um conjunto novo de cenas, mas ligam-se à cena presente ‘mediante uma lenta transição’. (MUNSTERBERG, 1983, p. 38-39)

Vemos, no *fanfilme*, esse processo descrito pelo autor citado acima, em que há uma lenta transição de cenas de modo a sugerir que estamos presenciando um acontecimento-memória que se passa na mente da personagem. A transição, além de lenta e destacada pelos recursos de câmera, como o *close-up* na peça que se transforma no robô, acontece a partir da

³⁶ Abordaremos um pouco mais essa transição de cenas ao falarmos sobre as figuras 92 a 97, a seguir.

sobreposição de sons, imagens, palavras etc., tal como acontece em nossas mentes quando alguma coisa nos lembra de algo que aconteceu no passado.

Esse movimento dinâmico sugerido pelo *fanfilme* durante os *flashbacks*, que se parece e se espelha no processo pelo qual nossa mente recupera uma memória, ilustra bem a composição verbivocovisual da linguagem, posto que esse movimento envolve, sempre, as dimensões verbal, visual e sonora, ainda que tenha como ponto de partida um texto exclusivamente verbal.

Feitas essas considerações sobre os *flashbacks* que compõem o *fanfilme*, passaremos para a discussão da cena da construção do sabre propriamente dita. Escolhemos tal cena por dois motivos. O primeiro deles é pela riqueza de efeitos, recursos e processos cinematográficos que constituem tal cena, o que, inicialmente, nos fez questionar se Hoshino era realmente um *fanfilme* ou uma superprodução de um estúdio menos conhecido. O segundo fato que impulsionou a nossa escolha foi o diálogo que tal cena mantém com o contexto de produção, circulação e recepção do *fanfilme*, o *fandom*. Isso ocorre tendo em vista que a construção do sabre representa o ápice do que os fãs sempre quiseram ver nas produções canônicas e até então não viram. Tais aspectos nos ajudam a pensar nessa produção como um enunciado concreto, pois dialoga continuamente com o campo de atividade humana em que tem vida, a cultura de fãs.

Esse ato de construção do sabre possui dentro da lenda *Jedi* uma simbologia muito importante, pois é a partir do momento da construção da arma que um *padawan* finalmente se torna um *Jedi*. No entanto, por mais que a relevância desse momento seja indiscutível, em nenhum dos filmes que compõem a franquia essa cena é mostrada por meio de recursos audiovisuais, sendo apenas citada verbalmente.

O filme “O retorno do Jedi” (1983), na cena em que Luke Skywalker tenta trazer seu pai, o vilão Darth Vader, para o lado bom da *Força*, Darth Vader menciona o fato de Luke ter construído o próprio sabre de luz e que isso revelava que as habilidades do rapaz estavam concluídas, ou seja, que ele terminara com êxito o treinamento para se tornar um *Jedi*. É nesse filme que a primeira menção à construção do sabre acontece nas produções da franquia:

Figura 78 – Momento em que Luke confronta Darth Vader e tenta convencê-lo voltar para o lado bom da *Força*

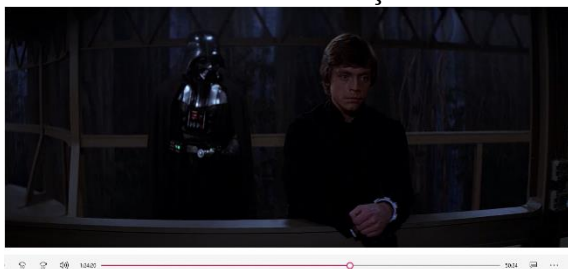


Figura 79 – Darth Vader menciona o sabre novo de Luke

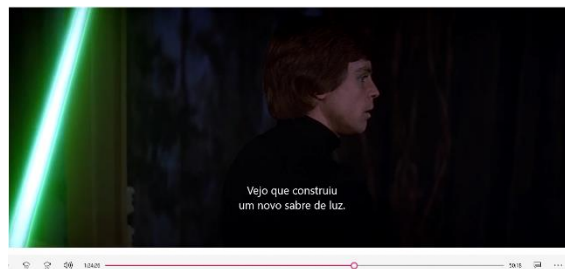


Figura 80 – Darth Vader olha com mais atenção para o sabre de luz de Luke



Figura 81 – O vilão comenta que as habilidades de Luke estão completas

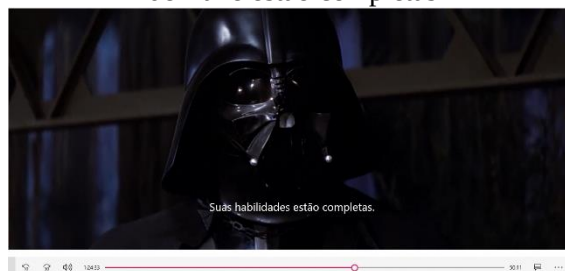
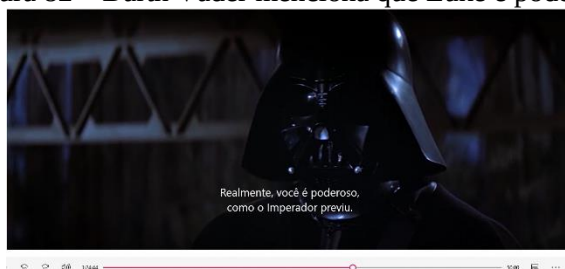


Figura 82 – Darth Vader menciona que Luke é poderoso



Fonte: Lucasfilm. “O retorno do Jedi” (1983) (1:24:18 a 1:24:41).

A cena acima, que mostra um momento muito importante para a saga *Star Wars*, ocasião em que Luke, finalmente, aceita a ideia de ser filho de Darth Vader e confronta o pai a fim de convencê-lo a voltar para o lado luminoso da *Força*, é inesquecível também por mostrar pela primeira vez a importância da construção do sabre de luz para um *Jedi* em formação. Esse momento, considerado um rito de passagem, marca a transformação de um *padawan* (pupilo, aprendiz) em um *Jedi*.

É possível notar que Darth Vader, evitando tratar imediatamente do assunto levantado pelo filho, olha para o sabre de luz que os guardas haviam tomado de Luke ao abordá-lo. A título de contextualização, Luke invade a nave inimiga a fim de confrontar o pai, por isso aparece algemado e seu sabre está nas mãos de Vader (imagem 78). Luke aparece em primeiro plano, ou seja, mais próximo à câmera, por ter acabado de fazer um discurso caloroso e emocionado ao tentar convencer Darth Vader de que ainda existia bondade no coração deste. Ainda assim, mesmo estando em segundo plano, é possível visualizar que o

vilão, após ouvir o discurso do filho, olha para o sabre antes de iniciar a conversa sobre a arma.

Xavier (2005, p. 104) afirma que “o primeiro plano atrai para si as maiores especulações, dada a sua associação com traços como detalhe revelador, intimidade, movimento secreto, visualização do invisível”. De fato, a posição de Luke mais próxima da câmera confere maior intimidade com o espectador, posto ser possível visualizar a expressão facial grave do personagem nesse momento decisivo de sua vida. No entanto, mesmo estando em segundo plano, a atitude de Darth Vader de olhar para o sabre que está em sua mão não passa despercebida do público que assiste ao filme, provocando nos espectadores a sensação de que o vilão estava tentando fugir do assunto levantado pelo filho e procurava mudar o rumo da conversa.

A seguir, na imagem 79, vemos que Darth Vader aciona a lâmina de luz do sabre de Luke, causando no herói um pouco de dúvida e medo. Este aparece de costas para a câmera, mas é possível notar certo vacilo em seu gesto de abrir a boca e de endireitar a coluna. Se, antes, ele estava confiante de que poderia trazer o vilão para o seu lado, agora, ele mostra incerteza ao ouvir o acionamento da lâmina por Darth Vader. O espectador pensa, por um instante, que o herói será atacado pelas costas, tensão que é reforçada pela música de fundo, que ganha mais gravidade. Mas, em seguida, o vilão menciona ter percebido que Luke construiu um novo sabre, dando início ao diálogo que muito nos interessa no presente trabalho.

Na imagem 80, podemos perceber que a câmera dá um *close* nas mãos de Darth Vader, direcionando o olhar do espectador ao mostrar que o vilão está analisando o sabre de luz de Luke. O recurso do *close-up* se propõe justamente a enfatizar e a detalhar algo que se quer mostrar pormenorizadamente, conforme Jorge Machado (2016, sem paginação), direcionando o olhar do espectador e construindo a narrativa fílmica.

A seguir (imagem 81), a câmera focaliza a face mascarada de Vader também em um *close-up*, momento em que o vilão menciona que as habilidades de Luke estão completas, isto é, que este concluiu com êxito o treinamento ao passar por esse rito de construção do sabre de luz. Aqui, nessa cena, o universo *Star Wars* ganha um novo elemento: o rito de passagem dos aspirantes a *Jedi*: a construção do próprio sabre de luz.

Interessante destacarmos que o *close-up*, enfatizando a figura humana, segundo Jorge Machado (idem, sem paginação), tem como objetivo enquadrar “apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais”. No entanto, em se tratando de Darth Vader, esse plano próximo e detalhado de sua face mascarada não enfatiza suas

expressões faciais (não visíveis por causa da máscara), mas faz com que seja possível que o espectador perceba quando o personagem fala e para onde direciona o olhar, o que faz com que os movimentos de cabeça ao falar e ao girar o pescoço sejam significativos aos espectadores.

Darth Vader menciona, então, que Luke era tão poderoso quanto o mestre das trevas havia previsto (imagem 82) e diz que era tarde para que voltasse para o lado bom da *Força*. Essa cena termina com Luke sendo entregue ao inimigo e dizendo que o pai estava realmente morto.

Em que pese a emoção e importância da cena para a história dos personagens, o relevante para nós aqui neste trabalho é a questão relacionada ao sabre de luz e a sua construção como um rito de passagem. Conforme imagens 78 a 82 acima, que dão uma ideia da cena que discutiremos, por mais que esse rito de passagem tenha ganhado destaque no universo *Star Wars*, ele não foi filmado e mostrado por meio de uma construção audiovisual, ele foi apenas mencionado. E isso acontece nos demais filmes da franquia, tanto nos da saga principal, quanto nos que acontecem paralelamente ao enredo central (*spin-offs*).

Isso faz com que o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016) tenha encontrado um mote para seu enredo que dialoga intimamente com o universo *Star Wars*, e que por isso atende à canonicidade da lenda, ao mesmo tempo em que possui uma autenticidade que muito agradou aos fãs, pois mostrou, por meio de recursos fílmicos muito bem elaborados e complexos, uma cena muito esperada pelos fãs de *Star Wars*: a construção do sabre de luz – esse rito de passagem tão marcante na vida dos *Jedi* e ainda não explorado nos filmes da saga.

Tal escolha da equipe autoral do *fanfilme* dialoga tanto com os filmes da franquia e com a construção que essas produções fizeram do universo *Star Wars*, quanto com os desejos dos fãs que constituem o *fandom*. Foi justamente essa escolha acertada, somada aos efeitos fílmicos de alta qualidade, que deram ensejo à popularidade do *fanfilme* e à publicidade do trabalho dos profissionais envolvidos na construção desse enunciado, conforme discutiremos com maior detalhamento no tópico 2.3 do presente trabalho, no momento em que falamos sobre o fazer de fãs/produtores em busca de chamar a atenção das grandes empresas do ramo cinematográfico.

A iniciação *Jedi*, denominada *The Gathering* e traduzida para o português como *Encontro*, foi mostrada em detalhes apenas em uma série animada televisiva que compõe o universo expandido de *Star Wars*, a “*Star Wars: The Clone Wars*”. Nessa série, a construção do sabre de luz ganhou quatro episódios na quinta temporada. Nesses episódios, o *Encontro* é

detalhado desde o momento em que os aprendizes saem em busca do pequeno e poderoso cristal que dá origem à lâmina do sabre (cristal *kyber*), até o final da construção da arma que os acompanhará em sua vida de *Jedi* a partir dali.

Mais do que a construção da arma, esse ritual de passagem exige um forte diálogo dos *padawans* com a *Força*, posto que até mesmo a escolha do cristal é guiada por esse fator místico. Cada *Jedi* possui um cristal específico e é a *Força* que mostra a cada um dos aprendizes, durante as etapas desse ritual, qual cristal lhes pertence. Além disso, a busca pelo cristal ocorre em uma caverna gelada, cheia de desafios e monstros que devem ser superados pelos aprendizes e que os levam a ultrapassar seus medos e suas limitações, fortalecendo o contato dos futuros *Jedi* com a *Força*.

A série “*Star Wars: The Clone Wars*” estreou no canal televisivo *Cartoon Network* em 2008 e os episódios sobre *The Gathering* ou o *Encontro* foram exibidos em maio de 2013, ou seja, antes da publicação do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), motivo pelo qual entendemos que foi uma das inspirações dos criadores do *fanfilme*. Não vamos nos alongar na descrição da série ou dos episódios sobre o *Encontro*³⁷ por não ser o foco do nosso trabalho, que tem como recorte os filmes da franquia, os quais possuem maior circulação entre os fãs e os demais espectadores.

O site oficial starwars.com descreve o momento do *Encontro* da seguinte forma:

“An essential rite of passage for young Jedi is the Gathering. In the Gathering, younglings go to the frigid ice world Ilum, where they search for kyber crystals to build their first lightsabers. The crystals are located in the planet’s Crystal Cave, an intimidating maze, and “call out” to the Jedi they are in tune with. Once the correct crystal has been found, younglings rendezvous with Huyang, and ancient droid who chooses the parts necessary to build a lightsaber. With everything in place, younglings complete the ritual by constructing their Jedi weapons through a graceful use of the Force³⁸” (<https://www.starwars.com/databank/lightsaber>. Acesso em abr. 2021).

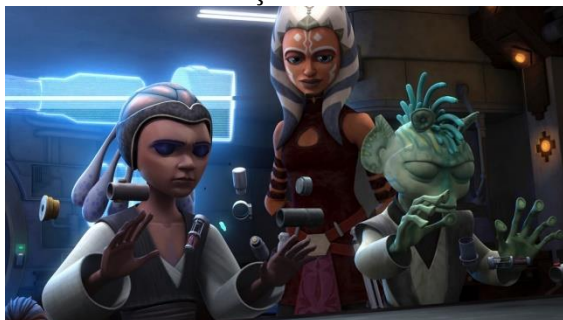
Há, na mesma página do site em questão, um *print* da cena na animação “*Star Wars: The Clone Wars*”, em que os pupilos estão construindo os seus sabres de luz que, conforme

³⁷ Maiores detalhes sobre o “*The Gathering*” ou “O Encontro” podem ser acessados pelos sites: https://starwars.fandom.com/pt/wiki/The_Gathering e <https://www.starwars.com/series/clone-wars/the-gathering-episode-guide>, o primeiro em português e o segundo em inglês.

³⁸ Um rito de passagem essencial para o jovem Jedi é o Encontro. No Encontro, os jovens vão para o mundo gelado de Ilum, onde procuram cristais kyber para construir seus primeiros sabres de luz. Os cristais estão localizados na Caverna de Cristal do planeta, um labirinto intimidante, e “chamam” os Jedi com os quais estão sintonizados. Assim que o cristal correto for encontrado, os jovens se encontram com Huyang, e o antigo andróide que escolhe as peças necessárias para construir um sabre de luz. Com tudo no lugar, os jovens completam o ritual construindo suas armas Jedi por meio do uso gracioso da Força (tradução nossa).

veremos a seguir, parece-se muito com a cena do *fanfilme* em que Ko Hoshino monta seu sabre:

Figura 83 – cena da animação *Star Wars: The Clone Wars*:



Fonte: <https://www.starwars.com/databank/lightsaber>. Acesso em abr. 2021.

É importante destacarmos que o público que assiste à série televisiva de animação “*Star Wars: The Clone Wars*”, em que *The Gathering* ou *O Encontro* foi detalhado, é mais restrito do que o público de acompanha as trilogias da franquia nos cinemas, haja vista que a animação é televisionada em um canal pago, além de ser outro tipo de produção (animação). Dessa forma, a equipe produtora do *fanfilme* acertou ao exibir a cena da construção do sabre de luz por meio de recursos cinematográficos, o que é novidade para muitos fãs da saga, conforme observamos pelos comentários feitos na publicação do *fanfilme* no *YouTube*, mencionados no capítulo 3.2 da presente pesquisa, momento em que falamos sobre as condições de produção, recepção e circulação do *fanfilme*.

Dessa forma, o momento do *Encontro* é descrito como um rito de passagem essencial ao futuro *Jedi*, que tem que ir a um local gelado e cheio de desafios em busca do cristal específico e único (cristal *kyber*) que vai ser usado para a construção do seu primeiro sabre. Em seguida, se for bem-sucedido, o *padawan* se encontra com um androide que lhe dará as demais peças indispensáveis para a construção do sabre. E tal processo de construção é feito por meio do uso gracioso da *Força* (figura 83).

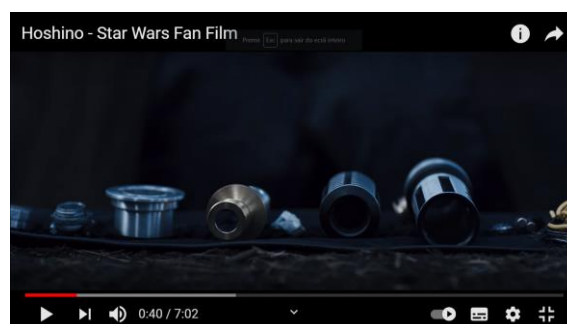
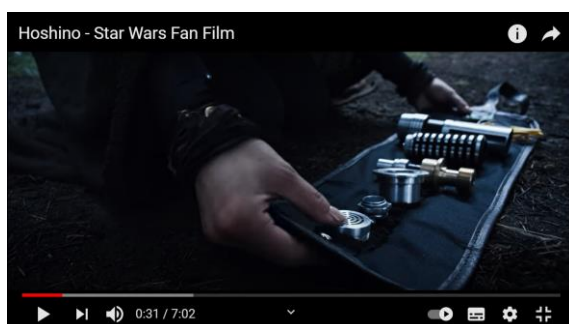
É possível perceber que o *fanfilme* mostra justamente o momento em que Ko Hoshino, já de posse do seu cristal e das outras peças, monta o seu primeiro sabre de luz, ao mesmo tempo em que rememora, por meio dos *flashbacks*, o seu percurso para se tornar uma *Jedi*, inclusive o grave acidente que a deixou cega, conforme discorremos anteriormente. Essa escolha da equipe autoral do *fanfilme* manteve um diálogo próximo com a lenda *Jedi* e com os filmes da franquia, o que agradou aos fãs. Segundo Xavier:

O escritor expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com

imagens. E o estilo deste define-se pela maneira como ele trabalha o material plástico do cinema, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem. (XAVIER, 2005, p. 53).

Dessa forma, a escolha da equipe autoral do *fanfilme*, ao mostrar essa cena com o detalhamento com que foi feita, revela a importância que os fãs dão para esse rito de passagem do universo *Star Wars*. Esse diálogo que o *fanfilme* trava com o universo *Star Wars*, somado ao fato de mostrar uma cena que não foi exibida em nenhum filme da franquia, justifica o sucesso da produção que estamos analisando. Sem falar, é claro, da qualidade cinematográfica empregada nessa produção, principalmente nesse momento da construção do sabre de luz, o que passaremos a abordar a seguir.

Figuras 84 e 85 – Início da montagem do sabre de luz



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 21 mai. 2021 (0:00:31 e 0:00:40).

Inicialmente, vemos Ko Hoshino abrindo um estojo com algumas peças que entendemos posteriormente se tratarem das peças necessárias para a montagem do sabre (figura 84). A partir de então, a câmera passa a dar enfoque (*close-up*) nas mencionadas peças (figura 85), possibilitando ao espectador uma visualização detalhada das partes que compõem a arma mais interessante do universo *Jedi*, tão cobiçada por Ko Hoshino, como ficamos sabendo a partir do desenrolar da sua história.

Figuras 86 e 87 – Detalhamento das peças do sabre de luz



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 21 mai. 2021 (0:00:44 e 0:00:45).

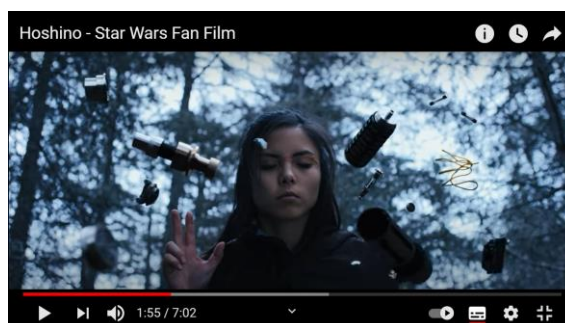
A seguir, a câmera se aproxima ainda mais das peças dispostas no chão por Hoshino em um superclose, definido por Jorge Machado (2016, sem paginação) como um plano muito próximo. E, a partir de um recurso cinematográfico de enfoque em determinadas peças e depois em outras, ou de desfocagem, em que a “câmera muda o foco de um objeto para outro” (idem), é criado um efeito que resulta na possibilidade de visualização dos mínimos detalhes das peças. Além disso, a música de fundo intensifica o tom até parar abruptamente para dar lugar à voz do mestre de Hoshino chamando-a: “Ko”. Momento em que a cena é cortada e acontece a transição para a primeira parte das lembranças da protagonista do *fanfilme* sobre seu treinamento, conforme já discutimos.

Esse recurso de colocar alguns objetos em foco enquanto outros ficam sem nitidez foi tema de discussão de Xavier (2005). O autor, ao comentar as análises do crítico de cinema André Bazin, aborda que o recurso denominado “profundidade de campo” tem sua origem na fotografia e consiste no ato de o fotógrafo, ao mesmo tempo em que enquadra algum cenário ou objeto, regula a máquina fotográfica de modo a obter uma imagem nítida de determinado objeto. Assim, enquanto o objeto de interesse do fotógrafo fica focalizado, outros elementos que estão no mesmo enquadramento, mas em diferentes distâncias poderão ficar sem nitidez ou desfocados. O importante desse efeito são os sentidos provocados pelo leitor/espectador da imagem ou cena. Sobre o tema, Xavier afirma que:

Este fenômeno da profundidade de campo tem a sua importância dramática. Tanto em fotografia quanto no cinema ele será responsável por determinados efeitos. A oposição nitidez/não nitidez, que marca uma série de objetos co-presentes numa imagem, traz sua carga semântica. Se todos estão em foco tenho uma imagem diferente da que eu teria se apenas um ou alguns estivessem. Na narração cinematográfica, a manipulação da profundidade de campo é extremamente funcional (seleciona e informa, conota, segrega, reúne, ajuda a organizar o espaço) (XAVIER, 2005, p. 80).

Dessa forma, no *fanfilme*, o fato de as peças do sabre colocadas no chão por Hoshino terem sido filmadas de modo a alternar a situação de nitidez/não nitidez faz com que seja possível, por um lado, orientar o olhar do espectador a fim de perceber com riqueza de detalhes as peças que compõem o sabre de luz, e, por outro lado, mostrar o movimento que essas peças fazem ao serem manipuladas pela personagem principal do *fanfilme* sem o uso das mãos, ou seja, a partir da utilização da *Força*. Assim, conforme os dizeres do autor acima citado, a utilização desse recurso pela equipe autoral do *fanfilme* foi muito produtiva e teve como efeito a seleção, a informação e o destaque das peças do sabre e da ação da *Jedi*.

Figura 88 – Início da montagem do sabre



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 21 mai. 2021 (0:01:55).

Quando a cena é retomada, Ko Hoshino faz as peças flutuarem, a fim de iniciar a montagem da espada de luz. Por meio desse *print* de tela, é possível ver, em um só enquadramento³⁹, todas as peças que compõem o sabre; isso é um deleite para os fãs de *Star Wars*. Ademais, Ko Hoshino mostra que está desempenhando adequadamente seu papel no evento do *Encontro*, posto que está montando seu sabre de luz a partir do manuseio habilidoso da *Força*. Esses dois fatos comprovam o que temos dito, no sentido de que o sucesso do curta se deu a partir de um misto de elementos inovadores e elementos canônicos em relação à lenda *Star Wars*, além da qualidade cinematográfica da produção.

³⁹ Segundo Jorge Machado, o enquadramento se trata dos “limites laterais, superior e inferior da cena filmada. É a imagem que aparece no visor da câmara” (2016, sem paginação).

Figuras 89 a 91 – Montagem do sabre de luz

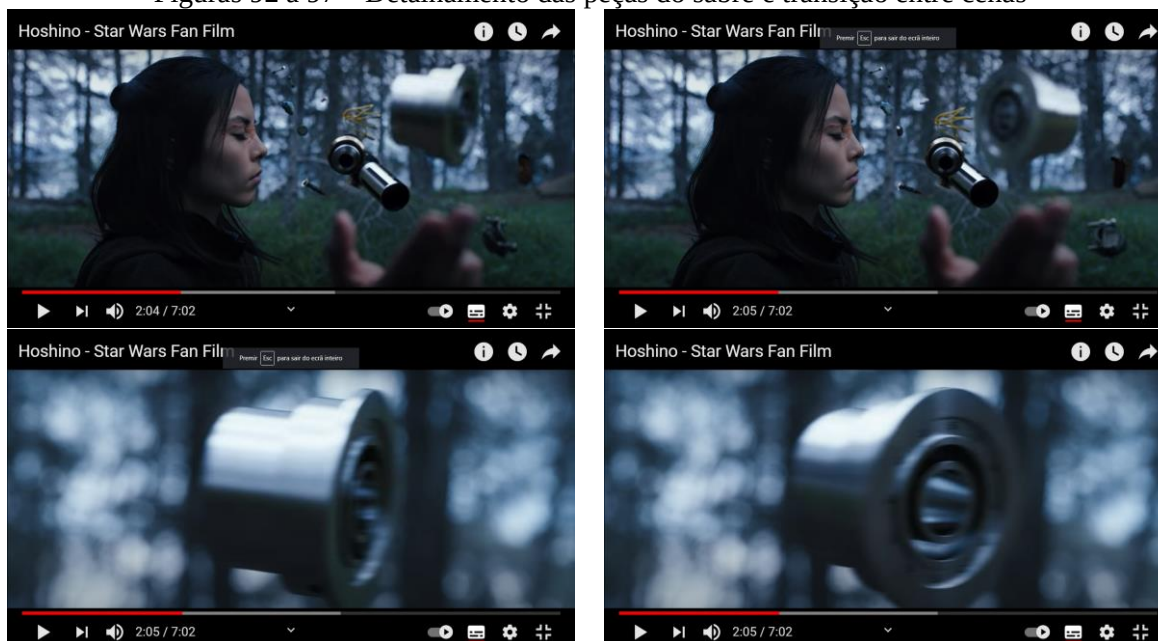


Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 21 mai. 2021 (0:02:00).

Por meio das imagens acima (figuras 89 a 91) é possível assistir ao estilo de filmagem que a equipe autoral do *fanfilme* escolheu ao mostrar aos fãs esse momento tão importante e esperado. Dando enfoque às peças do sabre, que aparecem em primeiro plano, com a imagem da protagonista do curta ao fundo, visualizamos as peças do sabre flutuarem em direção uma das outras e encaixarem-se. Esse recurso possibilita a visualização das peças em seus mínimos detalhes, além de ressaltar o domínio pela *Jedi* do uso da *Força*, já que a imagem dela, todo momento em segundo plano, possibilita que o espectador perceba que ela movimenta e encaixa as peças sem utilizar as mãos ou a visão.

Vez ou outra, conforme mencionamos, essa cena da construção do sabre sofre interrupções para que os *flashbacks* sobre o treinamento e o acidente de Hoshino sejam mostrados. Por uma questão de recorte, esses momentos que permeiam a cena da construção do sabre não serão analisados exaustivamente aqui, uma vez que já fizemos menções sobre eles no momento em que discutimos os *flashbacks*.

Figuras 92 a 97 – Detalhamento das peças do sabre e transição entre cenas





Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 21 mai. 2021 (0:02:04 a 0:02:07).

As figuras que destacamos acima (figuras 92 a 97) ressaltam a qualidade técnica e cinematográfica do curta. Nas duas primeiras imagens (figuras 92-93), visualizamos todas as peças do sabre em um único enquadramento e Ko Hoshino de perfil com os olhos fechados. Isso possibilita aos fãs conhecerem por outro ângulo todas as peças necessárias para a construção da arma. Aos poucos, uma das peças começa a girar rapidamente. A câmera dá enfoque nessa peça (figuras 94 e 95) e mostra que ela ganha maior velocidade em seu giro (figura 96), o que produz um som que nos faz pensar em um objeto metálico em acelerada rotação. Por fim, a peça, que gira em tal velocidade que vira apenas um borrão, transforma-se no robô redondo atirador (figura 97) utilizado durante o treinamento da Hoshino (e dos outros *Jedi*, conforme já falamos) e dá início a mais uma cena de lembrança em que conhecemos mais sobre o passado da protagonista. E não foi só a imagem da peça em intensa rotação que se misturou com a imagem do robô atirador, o som que a peça fez ao girar rapidamente também se misturou com o som emitido pelo robô, conforme já discutimos.

Figuras 98 e 99 – Construção do sabre de luz

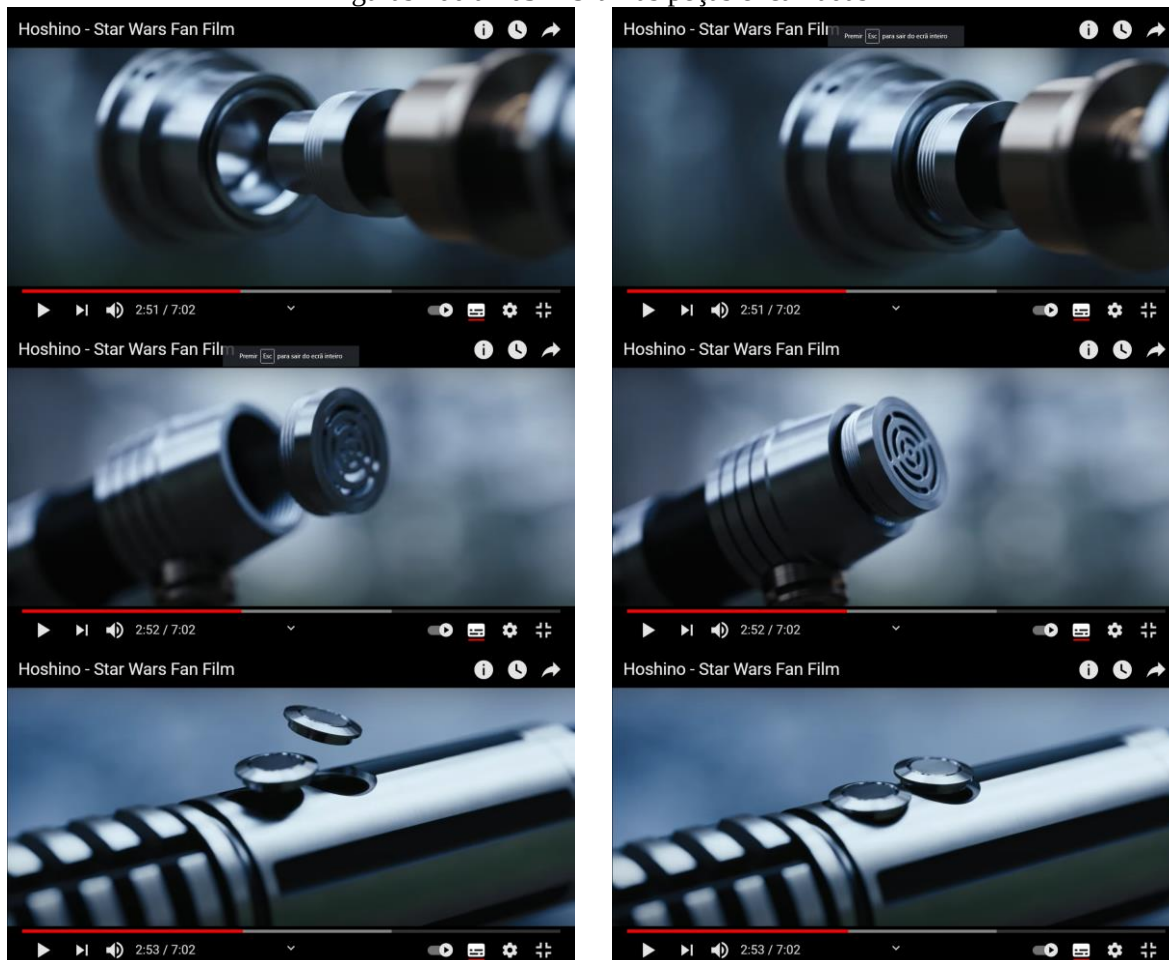


Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 21 mai. 2021 (0:02:48).

No momento em que a cena da construção do sabre é retomada, vemos que o sabre de luz já tomou a forma tão conhecida pelos fãs e que faltam poucas peças para serem montadas.

Essas últimas peças são encaixadas vagarosamente, de modo que será possível acompanhar os movimentos de encaixe e de rosqueamento em detalhes.

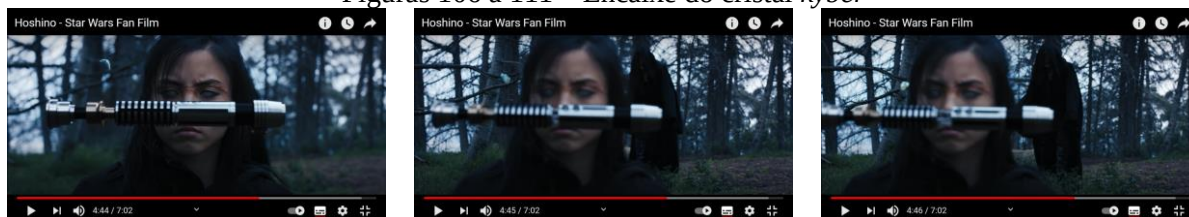
Figuras 100 a 105 – Últimas peças encaixadas

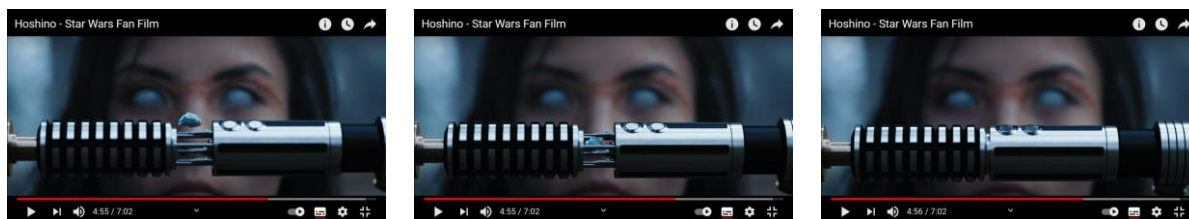


Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 21 mai. 2021 (0:02:51 a 0:02:53).

Por fim, a última peça que falta para a montagem do sabre é o cristal *kyber* e vemo-la ser encaixada devagar ao mesmo tempo em que acompanhamos, ao fundo, a aproximação do inimigo, o que desencadeia a cena de luta e encerramento do *fanfilme*.

Figuras 106 a 111 – Encaixe do cristal *kyber*

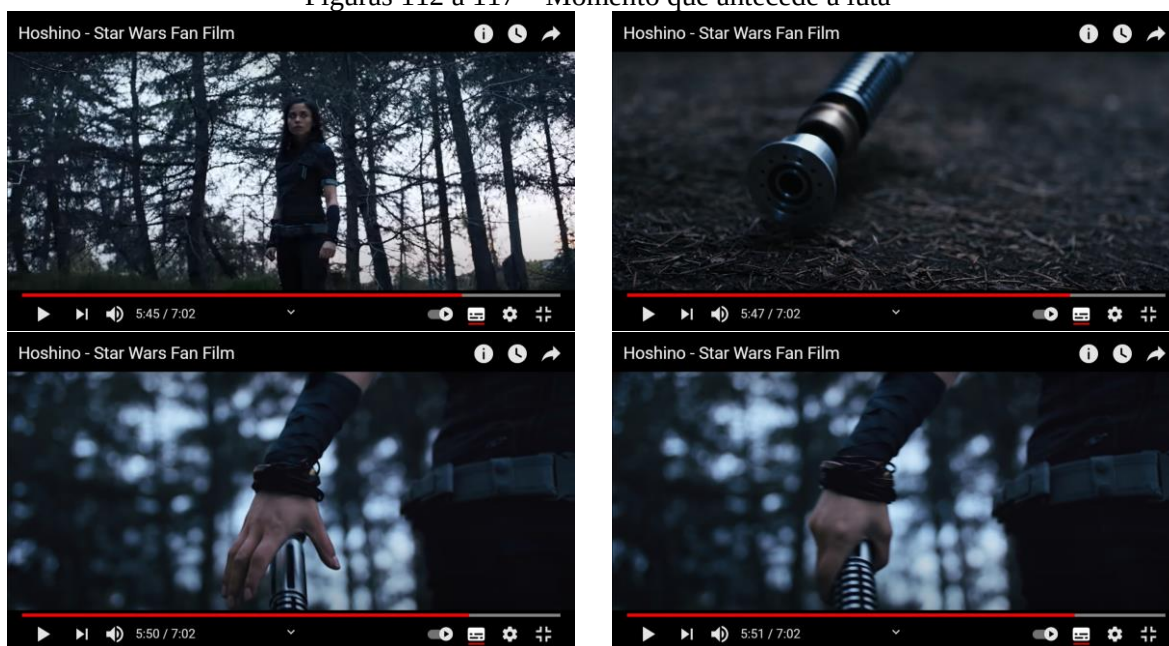




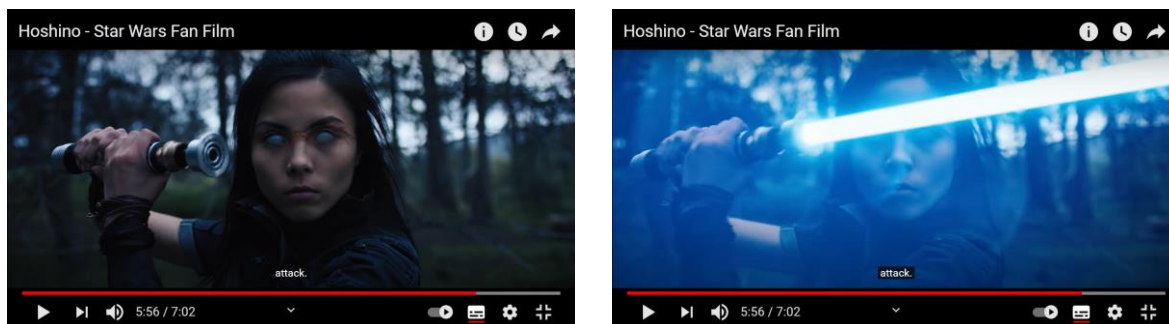
Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 21 mai. 2021 (0:04:44 a 0:04:56).

É interessante destacarmos a constituição verbivocovisual materializada nessa parte da cena. A música de fundo nos remete a uma música conhecida dos fãs, pois está presente em grande parte dos momentos emocionantes das produções da franquia. Ao mesmo tempo, ouvimos a voz do mestre de Ko repetir parte de uma fala que ele usou enquanto conduzia o treinamento de sua *padawan*: “*We are the guardians of peace in the galaxy. We defend and protect. We never... Attack*”⁴⁰. Em seguida, podemos notar que a cena da luta propriamente dita não é mostrada, pois o *fanfilme* termina com Hoshino empunhando o sabre já montado e acionado, mas o curta chega ao fim antes do confronto.

Figuras 112 a 117 – Momento que antecede a luta



⁴⁰ “Nós somos os guardiões da paz da galáxia. Nós defendemos e protegemos. Nós nunca... Atacamos” (tradução dos autores).



Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 21 mai. 2021 (0:05:45 a 0:05:56).

Esse corte sem continuidade antes da luta demonstra que o projeto de dizer da equipe autoral teve como ápice a construção da personagem e do sabre, dando menos importância à cena de luta. Assim, mais uma vez fica claro que os profissionais responsáveis pelo *fanfilme* quiseram, principalmente, abordar e mostrar aos fãs a cena de construção do sabre de luz, o que ainda era novidade e não tinha tomado corpo por meio de recursos fílmicos.

A construção da cena comentada, tal como ocorre com a construção do *fanfilme* como um todo, decorre de escolhas feitas pela equipe autoral em vista de seu projeto enunciativo que visa, principalmente, dar publicidade ampla ao trabalho de produção do *fanfilme*. Essas escolhas revelam o tom do autor-criador do curta, na medida em que demonstram seu posicionamento em relação à própria produção, aos filmes da franquia, aos filmes produzidos por outros fãs, ao campo cinematográfico, enfim, o *fanfilme* é resultado do tom valorativo da equipe produtora em relação a todo o contexto de produção, circulação e recepção em que está inserido.

Esse tom só ganha vida no enunciado concreto ou, nos dizeres de Luciano (2021, p. 139), “no ato”, posto que dialoga constantemente com o campo de atividade humana em que esse enunciado tem vida, como parte de um gênero do discurso. Ademais, só como um enunciado concreto o *fanfilme* suscita respostas valorativas por parte dos fãs, que, por sua vez, por meio do compartilhamento, das curtidas e dos comentários via plataforma do *Youtube*, também revelam o seu tom, o seu posicionamento enunciativo em relação a esse enunciado concreto.

Todo esse movimento é dialógico, porque se insere em um contínuo de resposta aos enunciados antecedentes e de provocação aos enunciados futuros, sempre em vista do devir, da transformação, do embate. É isto que caracteriza um enunciado concreto e é assim que se manifesta a verbivocovisualidade da linguagem, uma vez que envolve:

[...] Um sujeito que, do seu lugar único e insubstituível no Ser-evento, coloca-se inteiro na linguagem concreta e por meio dela responde com toda a sua vida (palavra, gesto, som, expressão, pensamento, movimento, afeto etc.) e é respondido por atos enunciativos no contexto dialógico da vida, o que determinará, por sua vez, a forma de encarnação da própria linguagem, de maneira verbivocovisual (LUCIANO, 2021, p. 144-145).

No que se refere, por fim, às cores escolhidas pela equipe autoral do *fanfilme*, utilizamos o programa *Adobe Color*, cujo uso é gratuito por meio do link: <https://color.adobe.com/pt/create/image>, para investigarmos as cores que se sobressaem nas cenas analisadas. É interessante destacarmos que a paleta utilizada nas cenas que mostram a montagem do sabre de luz possui uma tonalidade mais próxima ao azul:

Figuras 118 a 129 – Paleta de cores da cena de montagem do sabre de luz





Fonte das imagens: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 30 jul. 2021. Fonte das paletas de cores: *Adobe color*. Disponível em: <https://color.adobe.com/pt/create/image>. Acesso em: 30 jul. 2021.

Por meio das imagens acima é possível perceber que as cores utilizadas na cena da construção do sabre possuem, majoritariamente, a tonalidade azul. Essa tonalidade se intensifica na última imagem (figura 129), que mostra a *Jedi* empunhando o sabre com a luz acesa, momento em que o espectador descobre que a lâmina de luz do sabre de Ko Hoshino é azul.

Na cultura japonesa, a cor azul simboliza, por um lado, a pureza e a limpeza e está ligada ao que é feminino. A escolha dessa cor pela equipe autoral se relaciona com as escolhas relacionadas à própria protagonista, oriental e mulher. Por outro lado, o azul também simboliza a fleuma, a mansidão, a frieza, a calma e a tranquilidade na cultura japonesa, sentido que podemos construir ao pensarmos que Ko possui com a *Força* uma ligação muito forte e íntima, tendo total tranquilidade e domínio ao manejá-la durante a construção do sabre.

Heller (2013) discorre sobre a psicologia das cores e afirma que o acorde de cores serve para caracterizar sentimentos e impressões. Segundo a autora (idem, p. 28), o azul e o verde, juntos, causam uma impressão de simpatia e harmonia. Conforme as paletas de cores encontradas nos *prints* de tela acima, podemos observar que além da predominância do azul, temos com frequência a cor verde. Assim, as cores também contribuem para que o espectador perceba que Ko dialoga íntima e harmonicamente com a *Força*, comportamento desejável em um *Jedi*.

Segundo o universo *Star Wars*, os cristais que dão origem à luz dos sabres não possuem cor, eles são naturalmente brancos e adquirem a coloração de acordo com a personalidade dos seus portadores. Nos filmes da franquia, os sabres de luz azul foram

utilizados por Anakin Skywalker (antes de se tornar Darth Vader), por Obi-Wan Kenobi (mestre de Anakin e, posteriormente, de Luke), pela Rey e pela princesa Leia. Geralmente são utilizados por *Jedi* mais novos ou aventureiros e por aqueles que têm um comportamento mais ligado à proteção dos interesses da República ou da *Força*.

No caso da Ko Hoshino, podemos perceber que a escolha do sabre com essa cor pode até ter relação com o fato de ela ser uma *Jedi* jovem, mas, sobretudo, relaciona-se com a habilidade e o domínio que a protagonista apresenta em relação ao uso da *Força*. Habilidade esta utilizada de modo calmo, tranquilo e frio, como podemos observar pelas expressões faciais da personagem não só no momento da montagem do sabre, mas com maior evidência quando ela é abordada pelos inimigos:

Figuras 130 a 141 – Expressões faciais da Ko Hoshino na cena da montagem do sabre:





Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 30 jul. 2021 (0:00:38; 0:01:56; 0:01:59; 0:01:58; 0:02:47; 0:04:55; 0:05:11; 0:05:18; 0:05:27; 0:05:45; 0:05:53 e 0:05:57).

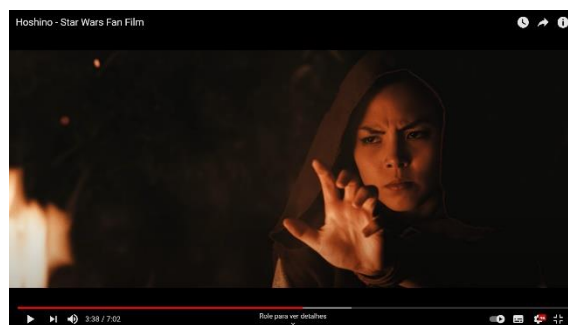
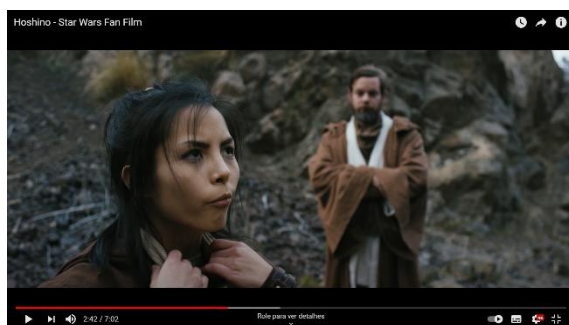
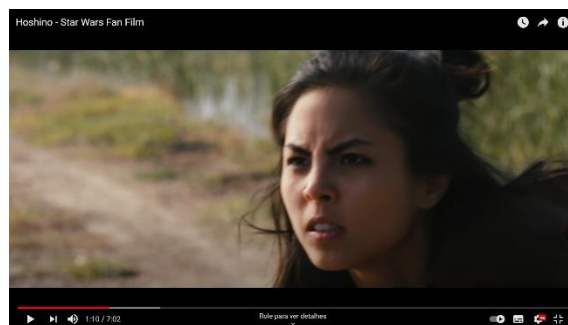
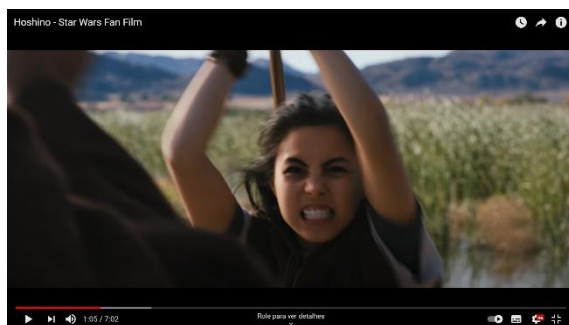
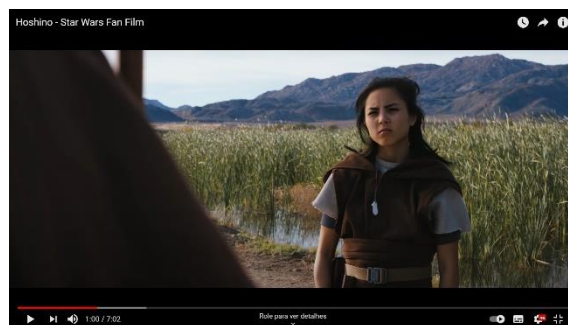
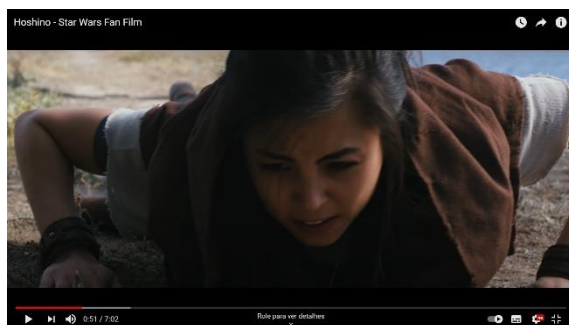
Com exceção da imagem em que Hoshino aparece franzindo a sobrancelha ao concentrar-se (figura 133) e da última imagem em que ela se direciona ao inimigo durante a luta (figura 141), as expressões faciais de Ko Hoshino são impassíveis e demonstram calma e tranquilidade ao fazer o uso da *Força* para montar seu sabre de luz. A tranquilidade e o equilíbrio são as principais características de um *Jedi*; são justamente comportamentos como esses que fazem de um *Jedi* o guardião da paz e da harmonia do universo. Por isso, no momento em que a equipe autoral do *fanfilme* escolhe a cor azul tanto para a lâmina de luz do sabre de Hoshino quanto para a paleta de cores usada na cena, podemos pensar que há relação com o fato dela ter se tornado uma *Jedi* habilidosa.

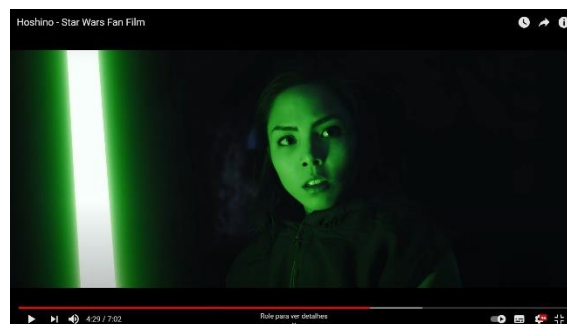
Os *Sith*, ao contrário, possuem mais comumente sentimentos relacionados à raiva e à dominação, por isso a cor da lâmina do sabre é vermelha – cor geralmente relacionada à intensidade, tanto no ódio quanto no amor, e, por isso, tal cor se relaciona também à falta de

harmonia. Ademais, segundo a lenda *Jedi*, os *Sith* manipulam e interferem no cristal que utilizam para fazer os próprios sabres e, em virtude disso, os cristais “sangram” e as lâminas adquirem a tonalidade vermelha em sua lâmina (conforme <https://www.starwars.com/news/5-things-you-might-not-know-about-lightsabers>, acesso em 30 jul. 2021).

Dessa forma, em consonância com as imagens anteriores, podemos observar que Ko Hoshino tem a expressão facial calma, tranquila e quase sem alterações ao montar o sabre de luz, ainda que estivesse fazendo muito esforço para se concentrar e para construir a arma apenas com sua ligação com a *Força*. Pelas cenas que se intercalam a essa da montagem do sabre, podemos observar um comportamento muito diferente da *Jedi* quando ainda estava em treinamento e antes do acidente que a deixou cega:

Figuras 142 a 149 – Expressões faciais de Ko durante as cenas de *flashback*:



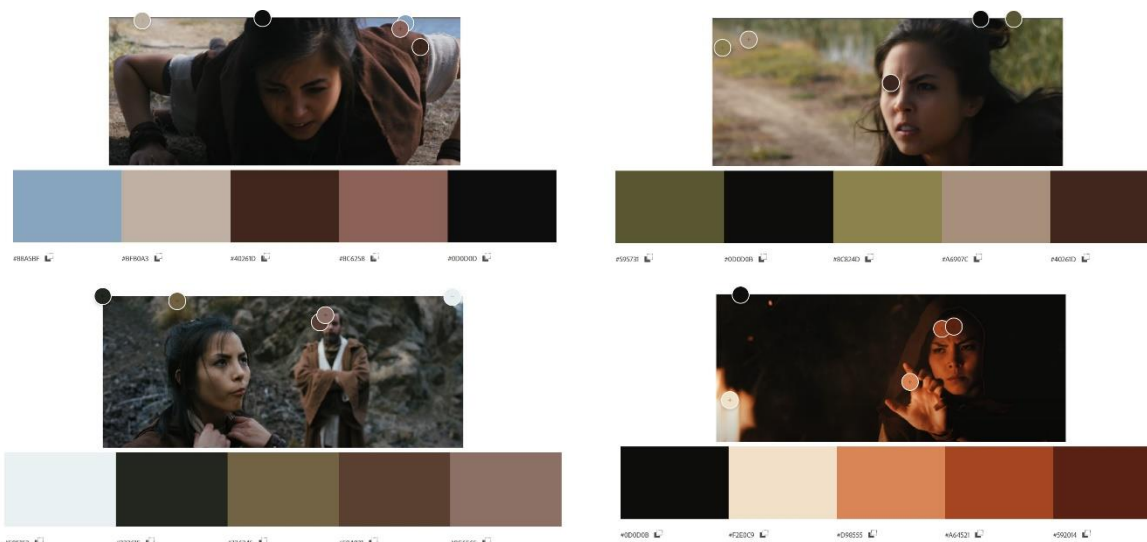


Fonte: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 30 jul. 2021 (0:00:51; 0:01:00; 0:01:05; 0:01:10; 0:02:42; 0:03:38; 0:03:43 e 0:04:29).

Recortamos algumas imagens que mostram expressões faciais de Ko durante as cenas em que rememora o seu treinamento, inclusive na noite do acidente que a deixou cega. Tais expressões faciais deixam clara toda a intensidade das emoções da personagem. Ou ela aparece com o cenho franzido e tenso, nos momentos em que está frustrada e com raiva, ou com os olhos muito abertos e a boca entreaberta, quando está assustada; mas em todos esses momentos a *padawan* se mostra em desarmonia e desequilíbrio com a *Força* e com seus sentimentos.

Separamos as paletas de cores de alguns desses *prints* em que Hoshino aparece com expressões faciais que demonstram raiva e frustração:

Figuras 150 a 153 – Paleta de cores das expressões faciais de Hoshino durante o treinamento:



Fonte das imagens: *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>. Acesso em: 30 jul. 2021. Fonte das paletas de cores: *Adobe color*. Disponível em: <https://color.adobe.com/pt/create/image>. Acesso em: 30 jul. 2021.

É possível notar que muitas das cores encontradas nessas imagens são tons terrosos (marrom, bege, rosa, laranja), que lembram muito o vermelho. Na última imagem, que mostra o momento em que Hoshino pega sem autorização o sabre de seu mestre, os tons avermelhados predominam. O vermelho, como dissemos, é uma cor relacionada com intensidade de sentimentos (raiva, ódio, amor, dor) e com sangue, e, no universo Star Wars, é mais frequentemente relacionada aos inimigos, os *Sith*.

Ao contrapor as cores e analisar as relações que elas mantêm com os sentimentos, Heller (2013, p. 10-11) afirma que a cor azul é a preferida da maioria das pessoas (45% dos entrevistados), enquanto o marrom é a cor menos apreciada pelas pessoas (20% dos entrevistados). Nesse sentido, enquanto a tonalidade azul predominou na cena de construção do sabre, em que Hoshino aparece calma e em equilíbrio com a *Força*, os tons marrons foram os predominantes nos *prints* de tela em que vemos a protagonista com expressões faciais que mostram descontentamento e raiva.

Ainda sobre a cor azul, a Heller afirma que:

O azul é a cor de todas as características boas que se afirmam no decorrer do tempo, de todos os sentimentos bons que não estão sob o domínio da paixão pura e simples, e sim da compreensão mútua. Não existe sentimento negativo em que o azul predomine. Portanto, não é de se estranhar que o azul seja uma cor tão querida. (HELLER, 2013, p. 46).

As cores azul e vermelha podem ser tidas como cores contrárias, ou seja, elas causam nas pessoas “efeitos psicologicamente opostos” (HELLER, 2013, página 11). Heller afirma que o azul está relacionado com sentimentos como passividade, tranquilidade e confiabilidade, e ainda com virtudes intelectuais (idem, p. 26). Já no que diz respeito às cores vermelha, preta e marrom, juntas, a autora afirma que transmitem o sentimento de brutalidade e de agressividade (ibidem, p. 29).

Sobre o tema:

Do amor ao ódio – o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, “vê-se tudo vermelho”. Pintamos os corações de vermelho, pois os enamorados acreditam que todo o seu sangue afluí ao coração. Também é assim em relação às rosas vermelhas e ao papel de carta vermelho: logo sugerem amor. Ao vermos os acordes cromáticos do amor e do ódio, fica especialmente claro que as cores citadas em segundo e em terceiro lugar manifestam a avaliação moral desses sentimentos. O amor é vermelho, em segundo lugar

vem o gentil cor-de-rosa. O ódio é vermelho; em segundo lugar vem o preto, epítome do mal. Desse modo, o vermelho do amor se transforma, acompanhado do preto, em ódio. (HELLER, 2013, p. 103).

Dessa forma, a escolha das cores que compõem tais cenas, tanto a tonalidade azul quando da construção do sabre, quanto os tons terrosos nas cenas destacadas acima, não são imotivadas e demonstram o estilo e o tom da equipe autoral do *fanfilme*, em diálogo com as construções sociais no que se refere aos sentimentos evocados pelas cores. De igual modo, o espectador do *fanfilme* constrói sentidos a partir da percepção dos elementos que compõem a produção, criando vínculos valorativos e emocionais com o que está vendo, enquanto rememora e ressignifica os vínculos que mantém com o *fandom*.

Nesse sentido, Bakhtin afirma que:

É impossível uma interpretação sem avaliação. Não se pode separar interpretação e avaliação: elas são simultâneas e constituem um ato único integral. O intérprete enfoca a obra com sua visão de mundo já formada, de seu ponto de vista, de suas posições. Em certa medida, essas posições determinam a sua avaliação, mas neste caso elas mesmas não continuam imutáveis: sujeitam-se à ação da obra, que sempre traz algo novo. [...] O intérprete não pode excluir a possibilidade de mudança e até de renúncia aos seus pontos de vista e posições já prontos. No ato da compreensão desenvolve-se uma luta cujo resultado é a mudança mútua e o enriquecimento (BAKHTIN, 2017[1979], p. 36).

Dessa forma, o projeto de dizer do *fanfilme* provoca nos espectadores a produção de sentidos que se relacionam com as escolhas feitas pela equipe autoral no que se refere à composição, ao tema e ao estilo do curta, tripé constitutivo dos gêneros do discurso que tentamos abordar no presente trabalho, seja por meio da análise das condições de produção, recepção e circulação do *fanfilme*, em seu diálogo com os enunciados que compõem o *fandom*, seja por meio da análise dos signos verbivocovisuais que compõem o *fanfilme*.

Assim, as questões que lançamos ao debate se relacionam, principalmente, com a escolha e o estilo da equipe autoral, as quais dão o tom ao enunciado que analisamos e provocam nos espectadores a produção de sentidos relacionados tanto com a interpretação, quanto com a valoração, posto que se vinculam estreitamente com o *fandom* e com o sentimento que os fãs-espectadores nutrem pelo universo *Star Wars*.

Sobre o tema, Luciano (2021, p. 222) afirma que “é pela emoção que o enunciado alcança a sua plenitude. No momento em que um signo é expresso com uma determinada entonação, já deixa de ser uma simples forma da linguagem, passa a ser um enunciado pleno, composto pela materialidade verbal, visual e/ou sonora”. Dito de outro modo, é o tom que

vincula o enunciado à vida; é o tom o que torna o enunciado um enunciado concreto, pois o relaciona às condições extralinguísticas que fazem com que esse enunciado participe da corrente enunciativa, dialogando continuamente com outros enunciados.

Essas escolhas que demarcam o posicionamento não são aleatórias e imotivadas, e fazem parte do projeto discursivo dos autores-criadores do *fanfilme* no sentido de agradarem aos fãs e impulsionarem a visibilidade da produção na internet, o que leva, consequentemente, ao impulsionamento dos trabalhos desempenhados pelas pessoas que fazem parte da equipe autoral. Ao mesmo tempo em que os fãs contribuem para a promoção do trabalho das pessoas envolvidas na produção do *fanfilme*, sentem-se contemplados pela possibilidade de assistirem a uma produção que aborda questões importantes do universo *Star Wars*, tanto as que já aparecem nos filmes da franquia (treinamento da personagem), quanto as que foram apenas mencionadas lá e detalhadas aqui no *fanfilme* (cena da construção do sabre de luz). Esse processo alimenta, transforma e enriquece a cultura de fãs ou a *semiosfera* dos fãs de *Star Wars*, para citar o conceito de Lótman (2019[1999]).

Ainda que os sentidos pretendidos pela equipe autoral não sejam os efetivamente alcançados pelos fãs, tendo em vista que os sentidos são únicos e produzidos por cada sujeito-espectador no momento irrepetível do acontecimento, fato é que as escolhas autorais provocam os espectadores e fazem com que esse encontro entre sujeitos-autores-criadores e sujeitos-espectadores, por meio do enunciado concreto, resulte em um enriquecimento dos sujeitos, do enunciado, da cultura, do *fandom*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo precípua do presente estudo foi fazer uma *análise dialético-dialógica* (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020) da constituição verbivocovisual do *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), a fim de perceber, por meio das escolhas feitas pela equipe autoral, a *entonação* ou o *tom emotivo-volitivo* que revela o projeto de sentido dos produtores desse enunciado, inserido na corrente enunciativa.

Esse objetivo se relaciona com a nossa concepção de gêneros discursivos a partir da teoria proposta pelos estudiosos do Círculo de Bakhtin, que os entende, de forma dialógica e dialética, como enunciados concretos que, inseridos nas práticas humanas de uso da linguagem, fazem parte da corrente ininterrupta de enunciados que constituem o fazer humano social, histórico e cultural.

Bakhtin, em seu texto sobre os gêneros discursivos (BAKHTIN, 2016), afirma que os enunciados são produzidos pelos sujeitos em suas práticas discursivas a partir do encontro com outros sujeitos. Assim, a constituição dos sujeitos por meio da interação ocorre na e pela linguagem e, por consequência, por intermédio dos enunciados e seus tipos, os gêneros do discurso. Nesse viés, essa concepção de linguagem considerada em seu uso efetivo pelos sujeitos na vida mobilizou-nos a refletir sobre a análise dos enunciados, em especial do *fanfilme* que compõe nosso *corpus*, como enunciados concretos, vivos, em uso, já que “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2016[1979], p. 16-17).

Dessa forma, tomamos como pressuposto a concepção de gênero discursivo proposta pelo Círculo de Bakhtin – enunciativa, dialógica e dialética – ao elegermos como *corpus* de análise da presente pesquisa o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), com o intuito de analisá-lo como um enunciado concreto e vivo, como “*unidade real da comunicação discursiva*” (BAKHTIN, 2016[1979], p. 22), que dialoga com outros enunciados dentro do campo da atividade humana de que faz parte, a comunidade de fãs ou, como também é chamada, o *fandom*.

Nesse sentido, a pergunta que nos mobilizou foi: de que modo podemos analisar o *fanfilme* como um enunciado concreto e vivo, em conformidade com o nosso viés teórico principal, os textos de alguns dos estudiosos do Círculo de Bakhtin? Tal questionamento surgiu justamente durante a leitura do texto “Os gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2016

[1979]), em que Bakhtin deixa claro que a unidade real da comunicação discursiva é o enunciado, já que “o discurso só pode existir de fato na forma de enunciados concretos de determinados falantes, sujeitos do discurso” (idem, p. 28).

Para a realização do nosso objetivo, buscamos investigar o *fanfilme* como parte de um contínuo, inserido no qual trava constantes diálogos com os filmes que compõem a franquia *Star Wars*, por um lado, e com os demais produtos, conteúdos, produções que constituem o universo dos fãs (*fandom*), campo de atividade humana em que tal enunciado foi produzido, circula e é recepcionado, por outro lado.

Com o intuito de alcançar nossa proposta com o presente trabalho, embasamo-nos teoricamente em parte da obra do Círculo de Bakhtin (2016 [1979]; 2017 [1979]) e Volóchinov (2017 [1929]; 2019 [1930]), com ênfase nos conceitos de *gêneros do discurso*, *enunciado* e *entonação/tom emotivo-volitivo*, e nas pesquisas sobre a verbivocovisualidade feitas por estudiosos que partem das investigações do Círculo de Bakhtin e expandem os seus conceitos (PAULA, 2014; 2017; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020; LUCIANO, 2021; VILLARTA-NEDER, 2020; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020).

Demos início às nossas discussões a partir do campo de atividade humana em que o *fanfilme* selecionado nasceu, vive e é constantemente ressignificado: o *fandom* de *Star Wars*. Pois foi inserido nesse contexto, com todos os seus elementos constitutivos (sujeitos, sentidos, acontecimentos), que o nosso *corpus* de análise adquiriu o *estilo*, a *construção composicional* e o *conteúdo temático*, tripé que configura os *gêneros do discurso* a partir da concepção bakhtiniana (BAKHTIN, 2016 [1979]).

Além disso, é inserido no *fandom* e como parte constitutiva dele que o *fanfilme* estabelece com outros enunciados as mais diversas relações, em um embate contínuo que envolve diálogos com a franquia *Star Wars*, com as expectativas dos fãs, com outras produções desse universo e com as demais representações que compõem essa complexa cultura. Esse diálogo se concretiza não apenas a partir da atuação dos fãs, que têm contato com o *fanfilme* no momento de sua recepção, mas, sobretudo, pelas escolhas feitas pela equipe autoral do *fanfilme* no momento da produção, escolhas essas que demarcam o estilo e revelam o tom autoral. É por meio dessa interação dialógica que a cultura de fãs se constitui, o que reflete e refrata na constituição dos enunciados e dos sujeitos que dela participam.

Discutimos, também, que o que configura o *fanfilme* como um gênero discursivo é justamente a recepção dos fãs. No caso do *fanfilme* específico que analisamos, “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), no início das nossas investigações, ficamos em dúvida se se tratava realmente de uma produção de fãs, inclusive em virtude da

qualidade fílmica que caracteriza essa produção, o que demandou, certamente, a mobilização de recursos financeiros, técnicos e pessoais nem sempre acessíveis aos fãs e grupos de fãs. Tal fato diferencia o *fanfilme* que analisamos das produções de fãs geralmente encontradas na internet. No entanto, percebemos, por meio dos comentários de fãs em relação ao *fanfilme*, que os fãs receberam essa produção como uma produção de fãs, independentemente de sua produção ter sido feita por um estúdio cinematográfico, e é essa recepção que faz desse curta um enunciado inserido no gênero discursivo *fanfilme*.

Sobre o tema, é importante ressaltarmos que os enunciados se constituem de uma parte verbal (materialidade) e também de uma parte extraverbal (situação e auditório), em conformidade com as discussões que fizemos a partir dos estudos de Volóchinov (2019 [1930]). Nesse sentido, a parte extraverbal se relaciona mais intimamente com as condições de produção, de recepção e de circulação dos enunciados (que também interferem na constituição interna destes, como temos dito), de modo que, no caso específico dos *fanfilmes*, a caracterização desse enunciado como pertencente ao gênero discursivo diz respeito, a nosso ver, principalmente, com a recepção pelos fãs que o aceitam e o recebem como uma produção de fãs.

Tendo em mente essa discussão, a fim de investigarmos o *fanfilme* que constituiu nosso *corpus* como um enunciado concreto a partir dessas relações dialéticas e dialógicas que o constituem, apresentamos o universo que compõe o *fandom* de *Star Wars* e as suas peculiaridades desde o primeiro filme da franquia até os dias atuais. Em seguida, trouxemos para nossas discussões algumas questões sobre o Universo *Star Wars*, a partir de Taylor (2015), sobre a teoria da Cultura da Convergência (JENKINS, 2009) e sobre a Semiótica da Cultura, ou *Semiosfera*, a partir das discussões de LÓTMAN, 2019[1999], VÓLKOVÁ AMÉRICO, 2012 e 2014 e de MACHADO, 2003. Tais discussões contribuíram para a nossa compreensão acerca do campo de atividade humana em que o *fanfilme* tem vida, o *fandom* ou cultura de fãs de *Star Wars*, e, mais especificamente, sobre as relações que se estabelecem entre os fãs nesse contexto.

O estudo do *fandom* de *Star Wars* teve relevância ao nosso trabalho, tendo em vista que o enunciado concreto que analisamos, o *fanfilme* “Hoshino - Star Wars Fan Film” (VITALE; CARRASCO, 2016), tem vida e se realiza inserido nesse campo de atividade humana. Em conformidade com o conceito de gêneros do discurso (BAKHTIN, 2016[1979]), é fazendo parte dessa cultura que o enunciado que analisamos adquire as características composicionais, estilísticas e temáticas e trava constantes diálogos com outros enunciados (da

franquia e de fãs), constituindo-se ao mesmo tempo em que constitui o campo de atividade humana e a cultura de fãs.

Sobre esse aspecto, os estudos de Jenkins (2009) sobre a Cultura da Convergência e da Participação contribuíram para que pudéssemos compreender um pouco mais as complexas relações que constituem essa cultura de fãs, além de lançar luz sobre os embates entre os fazeres da franquia e os fazeres dos fãs e acerca dos projetos discursivos dos fãs/produtores ao buscarem produzir filmes que chamassem a atenção da indústria cinematográfica. O *fanfilme* que analisamos participa e atua nesses embates que o constituem e compreender essas complexas e tensas relações foi imprescindível para a análise do nosso *corpus*.

Em adição a essa discussão, os estudos de Lótman e dos demais pesquisadores da Escola de Tártu e Moscou sobre a cultura, em diálogo com as concepções do Círculo de Bakhtin, foram importantes para que pudéssemos compreender como a cultura de fãs se constitui. A concepção de cultura como um texto complexo formado de outros textos teve importante papel na descrição da forma como o *fandom* se constitui cronotopicamente. Além disso, as trocas dialógicas entre interior e exterior sistematizadas por Lótman a partir da noção de *Semiosfera* foram importantes para discutirmos como o enunciado que analisamos se constitui em relação aos outros enunciados com os quais dialoga na corrente enunciativa, o que se relaciona, também, com o conceito bakhtiniano de cultura, o qual inspirou o conceito de Lótman e dos demais estudiosos da Escola de Tártu-Moscou em relação à cultura como uma unidade aberta e em constante transformação.

Assim, essas discussões nos ajudaram a entender o estilo da equipe autoral do *fanfilme*, uma vez que as escolhas feitas no momento da produção demarcam o *tom* da equipe autoral e a sua intenção discursiva em fazer um *fanfilme* que trava diálogos, inserido nessa situação discursiva, em constante embate com os enunciados da franquia e de outros fãs. Nesse sentido, percebemos que as escolhas do autor-criador do *fanfilme* (a equipe responsável pela produção do curta), ao mesmo tempo em que agradam aos outros fãs, ao trazer elementos que não foram abordados diretamente nos filmes que compõem a franquia, mantêm certa canonicidade em relação à construção do herói e à manutenção de princípios basilares que constituem o *fandom* de *Star Wars*. Inserido nesse jogo, o *fanfilme* se constituiu como um enunciado de fãs que ganhou notoriedade e importância ao agradar aos fãs de *Star Wars*, que, por sua vez, contribuíram para a divulgação do trabalho da equipe autoral do *fanfilme* ao darem visibilidade a ele na internet.

Já na oportunidade da análise do *corpus*, a partir dessas discussões que tiveram o intuito de aclarar as condições de produção, recepção e circulação do *fanfilme*, debruçamo-

nos sobre a teoria da verbivocovisualidade (a partir de PAULA, 2014; 2017; PAULA; SERNI, 2017; PAULA; LUCIANO, 2020; LUCIANO, 2021; VILLARTA-NEDER, 2020; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020), e discutimos as dimensões verbal, visual e sonora que constituem esse enunciado em sua materialidade e também em sua constituição sógnica como linguagem. Nesse percurso, as teorias sobre cinema (JORGE MACHADO, 2016; MUNSTERBERG, 1983; XAVIER, 2005) contribuíram para as nossas reflexões sobre a constituição verbivocovisual do *fanfilme* selecionado e sua atuação na produção de sentidos e no posicionamento dos sujeitos.

Tais aspectos, sobre os quais nos detemos durante a análise, se relacionam com as escolhas feitas pela equipe autoral do *fanfilme* que revelam o seu *tom emotivo-volitivo*/sua *entonação* e o projeto de sentido do curta, o qual está indissociavelmente ligado ao *fandom* e ao que a equipe autoral imagina que vai agradar aos fãs e, conseqüentemente, promover e tornar lucrativo o *fanfilme*.

A metodologia por nós eleita, a *análise dialético-dialógica do discurso* (PAULA; FIGUEIREDO; PAULA, 2011; PAULA, 2013; VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020) contribuiu para a realização dos nossos objetivos, tendo em vista o nosso intuito de analisar o *fanfilme* como um enunciado concreto, isto é, em relação com os outros enunciados que travam diálogos com essa produção na corrente enunciativa. É apenas a partir da análise dessa produção como um enunciado concreto e como um elo na corrente enunciativa, onde trava diálogos constantes e transformadores, que conseguimos pensar na constituição verbivocovisual do *fanfilme*, a fim de percebemos a *entonação* ou o *tom emotivo-volitivo* da equipe autoral.

A análise dialético-dialógica liga-se, inclusive, ao próprio conceito bakhtiniano de enunciado e de gêneros do discurso, posto que a análise e a investigação de um enunciado concreto e vivo pressupõe a consideração dos aspectos relacionados à materialidade desse enunciado, os quais fazem transparecer o projeto enunciativo e o posicionamento dos sujeitos envolvidos. Nesse sentido:

A teoria bakhtiniana, ao se distanciar dos métodos marxista e formalista, propõe um terceiro método: o sociológico, dialético-dialógico, calcado na interação entre opostos em embate, sem solução como a importância de analisar a relação tanto dos aspectos formais quanto do conteúdo ideológico, que juntamente com o estilo (genérico e autoral), constituem os gêneros discursivos (LUCIANO, 2021, p. 159)

Em suma, essa metodologia de análise dialética e dialógica considera os enunciados como elos da corrente enunciativa, sempre respondendo ao que os antecede e suscitando respostas futuras, de forma contínua e transformadora. Além disso, pressupõe que a constituição dos acontecimentos, dos sentidos e dos sujeitos se dá em um devir por meio do qual as contradições e os embates constituem essas instâncias discursivas (VILLARTA-NEDER; FERREIRA, 2020). Tal metodologia contribuiu para a análise que fizemos do *fanfilme* que constituiu o nosso *corpus* como um enunciado concreto e vivo, a partir das dimensões verbal, visual e sonora que o constitui como linguagem.

Esperamos que o presente trabalho possa se somar às pesquisas de estudiosos contemporâneos que se debruçam sobre a temática da verbivocovisualidade a partir dos estudos do Círculo de Bakhtin sobre a linguagem, os sentidos e os sujeitos, com ênfase nas questões de *entonação/tom emotivo-volitivo* que são suscitadas por meio dos enunciados, em diálogo com teorias sobre cinema. Além disso, desejamos que esta pesquisa seja uma investigação a mais que privilegie o estudo valorativo dos enunciados concretos em suas várias materializações sógnicas, mormente nas que circulam amplamente nos meios digitais, as quais colaboram para a nossa percepção sobre os sujeitos sócio-historicamente posicionados.

Pretendemos, em pesquisas futuras, aprofundar os nossos estudos a partir do conceito de verbivocovisualidade, que entendemos ser produtivo e importante para o estudo da linguagem a partir das concepções cunhadas pelo Círculo de Bakhtin. Almejamos, ainda, refletir sobre a constituição de enunciados concretos a partir da leitura de outros textos de estudiosos do Círculo, uma vez que, em virtude do tempo e da limitação do presente trabalho, não nos foi possível ler, compreender e produzir a partir de outros tantos textos que compõem a obra desses estudiosos, além dos que colacionamos ao presente trabalho. Por fim, pretendemos, ainda, aprofundar as nossas investigações sobre os diálogos entre a teoria bakhtiniana e a teoria lotmaniana, posto que, em conformidade com Volkova Américo (2012; 2014) percebemos diálogos próximos entre essas teorias.

REFERÊNCIAS

AZZARI, Eliane Fernandes; CUSTÓDIO, Melina Aparecida. Fanfics, Google Docs... A produção textual colaborativa. In: ROJO, Roxane [org.] **Escol@ Conectada: os multiletramentos e as TICS**. São Paulo: Parábola, 2013. p. 73-92.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. 476 p.

BAKHTIN, Mikhail. Iz Zapissei 1970-1971. **Estetika Slovesnogo Tvortchestva**. Moskva: Isskustvo, 1986 [1979].

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017 [1979]. 104 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [1979]. 176 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015[1929].

BEZERRA, Paulo. Posfácio: no limiar de várias ciências. In: BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016 [1979]. p. 151-170.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. *et al.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 65-87, 1988.

BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 8, n. 2, p. 43-66, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2176-45732013000200004&script=sci_arttext>. Acesso em: 14 junho 2020.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. 168 p.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. **Revista USP**, n. 24, p. 114-120, 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/27032/28806>. Acesso em: 26 set. 2019.

GERALDI, João Wanderley. É possível investir nas enunciações, sem as garantias dos enunciados já firmados? In: _____. **Tranças e danças. Linguagem, ciência, poder e ensino**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018a, p. 25-39.

GERALDI, João Wanderley. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: _____. **Tranças e danças. Linguagem, ciência, poder e ensino**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018b, p. 41-59.

GRILLO, Sheila. Enunciados verbo-visuais na divulgação científica. **Revista da ANPOLL**, v. 2, n. 27, p. 213-243, 2009. Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/149>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

GRILLO, Sheila; VÓLKOVÁ AMÉRICO, Ekaterina. Glossário. In: VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 353-368.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução de Susana L. de Alexandria. 2. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2009. 428 p.

LOTMAN, Iúri Mikhailovich. **La semiosfera**. Tradução do russo para o espanhol: Desiderio Navarro. Capítulo final: Manuel Cáceres. Universitat de València, 2019[1999]. 141 p.

LOTMAN, Iúri. O conceito da fronteira. In: **O espaço literário**. Textos teóricos. (Org. Oziris Borges Filho). Uberaba: Ribeirão Gráfica, 2016, p. 243-258.

LOTMAN, Yuri Mikhailovich. El cine, un arte sintético. In: _____. **Estética y Semiótica del Cine**. Tradução do russo ao castelhano: José Fernández Sánchez. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1979 [1973], p. 131-134.

LUCAS, George. Introdução. In: LUCAS, George.; GLUT, Donald F.; KAHN, James. **Star Wars: a trilogia**. Tradução: Antonio Tibau, Alexandre Matias e Peterso Rissatti. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2014, p. 11.

LUCIANO, José Antonio Rodrigues. **Filosofia da linguagem bakhtiniana**: concepções verbivocovisuais. 2021. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, São Paulo, 2021. 287p.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**: A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. 192 p.

MACHADO, Jorge [org.]. **Roteiro de cinema**: Vocabulário do roteirista. 2016. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em out. 2020.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NASCIMENTO, Natália Rodrigues Silva do. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: a feira na praça pública como acontecimento sincrético. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso orientado pelo Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder (Curso de Graduação em Letras) – Departamento de Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2019.

PAULA, Luciane de. Apresentação. In: PAULA, Luciane de [org.]. **Semiose verbivocovisual**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014, p. 11-2.

PAULA, Luciane de. O enunciado verbivocovisual de animação: a valoração do “amor verdadeiro Disney” – uma análise de Frozen. In: FERNANDES JÚNIOR, Antônio;

STAFUZZA, Grenissa Bonvino [orgs.] **Discursividades contemporâneas: política, corpo, diálogo**. Campinas: Mercado das Letras, 2017, p. 287-314.

PAULA, Luciane de; FIGUEIREDO, Marina Haber de; PAULA, Sandra Leila de. O marxismo no/do Círculo de Bakhtin. In: STAFUZZA, Grenissa Bonvino [org.]. **Slovo—O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos**. Curitiba: Appris, 2011, p. 79-98.

PAULA, Luciane de; LUCIANO, José Antônio Rodrigues. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. **Estudos Linguísticos** (São Paulo. 1978), v. 49, n. 2, p. 706-722, 2020. Disponível em: <https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/2691>. Acesso em: 12 out. 2020.

PAULA, Luciane de; SERNI, Nicole Mioni. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Raído**, v. 11, n. 25, p. 178-201, 2017. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/6507>>. Acesso em: 26 set. 2019.

ROJO, Roxane Helena Rodrigues; BARBOSA, Jacqueline. **Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. 152 p.

STAFUZZA, Grenissa Bonvino. Contribuições do pensamento do Círculo de Bakhtin para os estudos discursivos contemporâneos: o discurso machista na mídia humorística feminina. In: PAULA, Luciane de [org.]. **Discursos em perspectiva: humanidades dialógicas**. Campinas: Mercado das Letras, 2014, p. 135-155.

SUMMERS, Andrey. The Complex and Terrifying Reality of Star Wars Fandom. **Jive Magazine**, 2005. Disponível em: <http://www.jivemagazine.com/column.php?pid=3381>. Acesso em: 03 set. 2020.

TAYLOR, Chris. **Como Star Wars conquistou o universo: o passado, o presente e o futuro da franquia multibilionária**. Tradução: André Gordinho. São Paulo: Aleph, 2015. 616 p.

TM & © Lucasfilm Ltd. **Star Wars**. Site oficial. Disponível em: <https://www.starwars.com/>. Acesso em: 02 set. 2020.

TOROP, Peeter. A Escola de Tártu como Escola [1995]. In: MACHADO, I. **Escola de Semiótica: A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 69-95.

VILLARTA-NEDER, Marco Antonio. **Dizeres e fazeres como enunciados: arquitetônica e sentidos para além dos textos**. 2018. Mimeo.

VILLARTA-NEDER, Marco Antonio. Verbivocovisualidade no documentário “Histórias de quando a água chegou”: ato responsável e diálogo na constituição intersemiótica. **Revista Estudos Linguísticos (São Paulo. 1978)**, v. 48, n. 3, p. 1657-1672, 2019. Disponível em: <<https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/2353/1618>>. Acesso em: 07 junho 2020.

VILLARTA-NEDER, Marco Antonio.; FERREIRA, Helena Maria. Alteridade e responsabilidade leituras de texto multissemiótico de videoanimação como construção intersubjetiva na relação ensino-aprendizagem. **Diacrítica**, v. 34, n. 1, p. 4-25, 2020. Disponível em: <<http://diacritica.ilch.uminho.pt/index.php/dia/article/view/362/128>>. Acesso em: 7 junho 2020

VITALE, Stephen. (Director/Producer/Editor). CARRASCO, Eric. (Writer/Executive Producer). **HOSHINO - Star Wars Fan Film**. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G7-n36MBs1A>>. Acesso em: 07 junho 2020.

VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman**. 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. Mikhail Bakhtin e Iúri Lotman: um diálogo no contexto. In: PAULA, Luciane de. [org.]. **Discursos em perspectiva: humanidades dialógicas**. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2014. p. 115-133.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017 [1929]. 376 p.

VOLÓCHINOV, Valentin. Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado. **A palavra na vida e a palavra na poesia:** ensaios, artigos, resenhas e poemas. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1930]. 400 p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3. ed. Paz e Terra, 2005.

ANEXO A – Inteiro teor da coluna escrita por Andrey Summers para a revista *Jive*

The Complex and Terrifying Reality of Star Wars Fandom

written by: Andrey Summers

written on: 05/31/2005



My girlfriend doesn't understand what I see in Star Wars. We've had several soul-crushing arguments about what exactly makes this series so important to me, and every time I have found it more and more difficult to argue my case. As the maddening years have wound on, I think I finally understand the reason for this crippling handicap.

There is a diabolical twist to Star Wars fandom, you see, that defies comprehension, and yet is the life-blood of all Star Wars fans. It is this: Star Wars fans hate Star Wars.

If you run into somebody who tells you they thought the franchise was quite enjoyable, and they very-much liked the originals as well as the prequels, and even own everything on DVD, and a few of the books, these imposters *are not Star Wars Fans*.

Star Wars fans hate Star Wars.

The primary fulcrum for the Star Wars fan's hate (including my own) is George Lucas, creator of Star Wars. Unlike Trekkies/Trekkers who adore Star Trek creator Gene Roddenberry, Star Wars fans hate the father of their obsession. We hate the fact that George Lucas got it wrong from the beginning, creating incest between Luke and Leia. We hate the fact that he wrenched Return of the Jedi off of Kashyyyk and set it on Endor with those tiny, furry Hobbit bitches he called "Ewoks", which is a syllabic anagram of Wookiee if you're obsessed enough. We despise the entire existence of literally half of the Star Wars movies, blaming George Lucas' greed and flawed 'vision' for everything.

We believe George Lucas' ideal death time was 2:07am, 14 November, 1990.

Star Wars fans also hate the original Star Wars trilogy. We think Mark Hamill's acting was whiny, the pacing was flawed, and Empire was better than Jedi, making the end of the series a let-down. We hate the way Boba Fett died, and we hate the cantankerous, arthritic duel between Vader and Obi-wan. We don't understand why the storm-troopers can't shoot worth a damn, and we don't get why "an entire legion of [the Emperor's] best troops" (*ROTJ*, Palpatine) can be overpowered by a tribal society of midget teddy-bears armed largely with rocks and twigs. Star Wars fans hate omnipotent

that comprises most of the gameplay-less apertures known as Star Wars games that they vomit up every fiscal quarter. Star Wars fans know that there is no such thing as a good Star Wars strategy game, we yelled at our PS1 when Masters of Teras-Kasi came out, and we kind-of liked the Jedi Knight series, but not at first and definitely not towards the end. Star Wars fans did not like Knights of the Old Republic, unless they were RPG fans. This does not count. Star Wars fans hate Star Wars videogames.

The final main elixir of Star Wars folklore is the ever-growing library of Star Wars books. These have managed to make a complex main character out of practically every background alien seen in the movies, and expanded the universe into a colossal, self-contradictory maze. Star Wars fans hate this. We hate how trite and tired the books were getting before the New Jedi Order series, and we hate the New Jedi Order series for being so radically different, and not nearly trite or tired enough. Star Wars fans hate it when previously-deceased characters are brought back to life, but we also hate Timothy Zahn for *not* bringing his characters back to life. Star Wars fans did not hate Grand Admiral Thrawn, but we do now, because he is always dead. The Star Wars movies also contradict and completely ignore droves of information within the Star Wars books. Star Wars fans now know that George Lucas has no idea who Jaster Mareel is, and it makes us very angry. Star Wars fans hate Star Wars books.

Now that I have covered all of this, you can finally begin to compute why I can never prove to Emily that Star Wars is a monumental event worth devoting one's life to. The very nature of the argument means I have to *defend* Star Wars, and since I am a Star Wars fan, I don't actually understand how to do that.

Maybe I'll put it like this. To be a Star Wars fan, one must possess the ability to see a million different failures and downfalls, and then somehow assemble them into a greater picture of perfection. Every true Star Wars fan is a Luke Skywalker, looking at his twisted, evil father, and somehow seeing good.

My earlier statement needs slight revision. We hate everything *about* Star Wars.

But the *idea* of Star Wars...the *idea* we love.