

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

ANA BEATRIZ MAIA BARISSA

**POR E PARA FÃS: Uma análise dialógica de Severo Snape em uma
produção transmidiática**

Araraquara

2019

ANA BEATRIZ MAIA BARISSA

POR E PARA FÃS: Uma análise dialógica de Severo Snape em uma produção transmidiática

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivo e textual.

Orientador: Luciane de Paula

Araraquara

2019

Barissa, Ana Beatriz Maia

Por e para fãs: A análise dialógica de Severus Snape
em uma produção transmidiática / Ana Beatriz Maia

Barissa — 2019

192 f.

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua
Portuguesa) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Luciane de Paula

1. Círculo de Bakhtin. 2. Transmídia . 3. Produção de fãs.
4. Fanfilm. 5. Severo Snape.

ANA BEATRIZ MAIA BARISSA

POR E PARA FÃS: Uma análise dialógica de Severo Snape em uma produção transmidiática

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da UNESP/Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivo e textual.

Orientadora: Luciane de Paula

Data da defesa: 28/05/2019

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Prof.^a Dr.^a Luciane de Paula (UNESP/Assis)

Membro titular: Prof.^a Dr.^a. Marina Célia Mendonça (UNESP/Araraquara)

Membro titular: Prof. Dr. Marco Antonio Villarta Neder (UFLA/ Lavras)

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Vilma e Luis, por acreditarem e me ensinar como somos capazes de tudo.

À Julia, pela amizade preciosa, que me proporcionou a primeira leitura de *Harry Potter*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela iluminação e a força para seguir em frente.

Agradeço aos meus pais, Vilma e Luis que, desde meus primeiros passos, mostram o quão longe posso ir, e sempre estão aqui por mim, com todo, carinho e dedicação do mundo e, também, com aquele colo amoroso em momentos difíceis.

Agradeço à minha orientadora Luciane de Paula, por ser esse outro maravilhoso que me constitui enquanto pesquisadora e ser humano, pela paciência e carinho infindáveis, por ter confiança em mim, em momentos que eu mesma não tinha.

Agradeço aos meus amigos-família, Julia, Mariana, Lorraine e Grazielle, por me mostrarem que eu nunca estou sozinha.

Agradeço ao GED, pelo companheirismo – muito além da pesquisa –, pelo apoio incondicional, pelos diálogos e amizade nesses anos de trabalho que temos.

Em especial, à Giovana, Natasha, Tati e Miriam, pelo suporte emocional, pela companhia em todos os momentos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo compreender como se dá a constituição do personagem Severo Snape, deslocado de sua imagem na obra literária de Rowling para estar ressignificado em um vídeo criado por fãs. Nascido a partir do fenômeno mundial *Harry Potter*, esse enunciado transmidiático denominado *Severo Snape e os marotos* é veiculado na plataforma *Youtube* e será analisado como um objeto que traz em si o posicionamento ideológico desse determinado grupo de fãs em relação ao personagem. O vídeo, em seu acabamento estético, revela-nos como esses fãs-autores compreendem a figura de Snape, tanto nos livros de Rowling quanto nos filmes e, a partir deles, criam uma resposta verbivocovisual transmidiática, assim como materializam o jogo entre leitura, recepção e produção de livros e filmes. Nossa proposta está fundamentada nos estudos do Círculo de Bakhtin e, como tal, a partir de sua proposta de linguagem, desenvolveremos esta pesquisa pautada em alguns conceitos base do pensamento bakhtiniano, tais como: diálogo, enunciado, autoria e sujeito. Por propormos um trabalho com um objeto resultado de um fenômeno massivo, denominado como *fanfilm*, embasaremos esta reflexão nos estudos de Jenkins, voltando nosso olhar, sobretudo ao que este pensa acerca da Cultura da Convergência. A partir da constituição material do vídeo, a qual inclui trabalho de cena, figurino – bastante semelhante ao dos filmes produzidos pela Warner Bros –, efeitos sonoros e especiais é que faremos nossa análise sobre o posicionamento axiológico dos leitores-autores desse *fanfilm*. O todo arquitetônico é quem nos revela as várias vozes componentes desse enunciado, produto de um consumo massivo coletivo, responsável por gerar respostas outras em formas diversas, como: *fanvideos*, *fanarts*, *fanfictions*, *fanfilms*, etc. O método utilizado para o desenvolvimento da pesquisa é o dialético-dialógico, realizado por meio do cotejo, o que nos permitirá compreender a relação entre produção, circulação e recepção a partir desses enunciados que constituem a contemporaneidade.

Palavras-chave: Severo Snape. Transmídia. Círculo de Bakhtin. Enunciado.

ABSTRACT

The current research has as its focus to comprehend how it is worked the Severus Snape character constitution, which is dislocated from its image from Rowling's books and given another meaning in a video created by fans. Born from the *Harry Potter* global phenomenon, this transmediatic utterance, *Severus Snape and the marauders*, is uploaded on *Youtube* and will be analyzed as an object that brings on it this fan group's ideological position about the character. The video, in its aesthetic construction, reveals how these fan-authors comprehend Snape's image, both in books and films and, from them (re)create a transmediatic verbivocovisual answer, and materialize the game between reading, reception and production of books and films. Our proposition is reasoned on the Bakhtin Circle studies and concerning its language proposition, we will base this research in some concepts from the bakhtinian thinking, such as: dialogue, utterance, authorship and subject. Developing a work with an object which is a massive world phenomenon result, denominated as *fanfilm*, this research will be based on the Convergence Culture, from Jenkins. From this video's constitution material, this includes scene work, costumes – very similar to the one from the Warner Bros Harry Potter films –, sound and special effects, we will comprehend about the reader-authors' *fanfilm* axiological position. This architectonical piece is what reveals this utterance's social voices, which is a collective massive consumption outcome and engenders another answers, like: *fanvideos*, *fanarts*, *fanfictions*, *fanfilms*, etc. The method used to research's development is the dialectic-dialogical, fulfilled by collation, what will enable the production, circulation and reception relation of these contemporary utterances.

Keywords: Severus Snape. Transmedia. Bakhtin Circle. Utterance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cartaz de divulgação do <i>fanfilm</i>	36
Figura 2: Vídeos para promover o <i>fanfilm</i>	37
Figura 3: Movimento dialético-dialógico (Extraído de: SANTANA, 2017).....	68
Figura 4: Marotos lutando contra Snape.....	74
Figura 5: Comparação entre as construções de personagem de Pettigrew.....	78
Figura 6: Dor na cicatriz de Harry	93
Figura 7: Harry descobre que Voldemort vive no corpo de Quirrell	94
Figura 8: Respostas em inglês do <i>fanfilm</i> no YouTube.....	104
Figura 9: Respostas ao <i>Fanfilm</i> em português.....	105
Figura 10: Continuação das respostas ao <i>fanfilm</i> , em português	106
Figura 11: Marotos usam o feitiço Fiendfyre em Snape	107
Figura 12: Relação entre cenas: <i>Severo Snape e os Marotos e Harry Potter e a Ordem da Fênix</i>	121
Figura 13: Cartazes de divulgação.....	124
Figura 14: Luta entre Prof ^a McGonagall e Snape	130
Figura 15: Belatriz sugere o Voto Perpétuo.....	132
Figura 16: Harry ataca Snape.....	134
Figura 17: Tiago provoca Snape.....	137
Figura 18: Luta entre Snape e os Marotos	140
Figura 19: Ataque a Snape com uso do Fiendfyre	141
Figura 20: Marotos chamam Snape de Ranhoso.....	142
Figura 21: Tiago e Sirius	153
Figura 22: Sirius é assassinado por Belatriz	156
Figura 23: Tiago e Sirius em busca de Snape	157
Figura 24: Snape se explica a LÍlian.....	159
Figura 25: LÍlian, nas versões de <i>Harry Potter e Severo Snape e os Marotos</i>	167
Figura 26: Tiago, nas versões de <i>Harry Potter e Severo Snape e os Marotos</i>	167
Figura 28: Remo Lupin, nas versões de <i>Harry Potter e Severo Snape e os Marotos</i>	168
Figura 29: Sirius Black, nas versões de <i>Harry Potter e Severo Snape e os Marotos</i>	168
Figura 30: Pedro Pettigrew, nas versões de <i>Harry Potter e Severo Snape e os Marotos</i>	169
Figura 31: Severo Snape, nas versões de <i>Harry Potter e Severo Snape e os Marotos</i>	169
Figura 32: Snape mata Dumbledore	172
Figura 33: Snape tortura Sirius com a Maldição <i>Cruciatius</i>	174
Figura 34: Snape lança <i>Sectumsempra</i> em Lupin	175
Figura 35: Snape ataca Tiago.....	176

SUMÁRIO

JURO SOLENEMENTE NÃO FAZER NADA DE BOM: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
1. SOBRE O UNIVERSO POTTERIANO, UMA HISTÓRIA: DA ESCRITA DA MAGIA AO FENÔMENO TRANSMIDIÁTICO.....	27
1.1. Produções de fãs: Uma Era de Convergência.....	28
1.2. Da produção de <i>fan</i> vídeos, surge o <i>fanfilm</i>	34
1.3. Do literário ao cinematográfico: O contexto de uma literatura fantástica....	37
2. O EMBARQUE NA PLATAFORMA 9 ¾	58
2.1. Um bilhete para o Expresso de Hogwarts: Nos trilhos do método dialético-dialógico para compreensão da recepção de <i>Harry Potter</i>	59
3. <i>SOU ÚNICO, SOU UM CHAPÉU SELETOR</i> : UMA CERIMÔNIA DE SELEÇÃO DE CONCEITOS TEÓRICOS DO CÍRCULO.	82
3.1. Linguagem.....	83
⌘ Verbivocovisualidade: O trio dourado como dimensões de linguagem	90
3.2. Sujeito.....	96
3.3. Gêneros discursivos	110
3.4. Autoria.....	120
4. <i>SEVERO SNAPE E OS MAROTOS</i> : ANÁLISE DE UMA PRODUÇÃO FANTÁSTICA	128
4.1. O fã-autor: marcas autorais na elaboração de um personagem transmidiático	129
4.2. Da leitura à criação: uma resignificação dos personagens de <i>Harry Potter</i>	144
4.3. Do universo <i>potteriano</i> , um <i>fanfilm</i> : um olhar de fãs sobre Severo Snape	162
<i>MALFEITO, FEITO!</i> CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	187

JURO SOLENEMENTE NÃO FAZER NADA DE BOM: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em um momento em que filmes, livros, seriados e animações atingem diversas mídias por meio da produção dos fãs, é impossível não relacionar esse processo à Era da Convergência (Jenkins, 2006), contexto no qual a saga *Harry Potter*, de Rowling, foi publicada. Caracterizada pelo movimento de recepção e circulação de uma obra, a Convergência é explicada por Jenkins como a concretização do fluxo de conteúdo por meio de múltiplas plataformas de mídia, da cooperação entre mercados midiáticos e pelo comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que buscam por materiais e/ou experiência de entretenimento.

Não poderia ser diferente ao se tratar de um fenômeno mundial como o foi *Harry Potter*, assim considerado devido à repercussão da saga desde a publicação do primeiro volume, *Harry Potter e a pedra filosofal*¹, em 1997. A proporção da recepção dos livros e filmes resultou em uma quantidade incontável de trabalhos de fãs que, com o suporte das plataformas midiáticas, começaram a se colocar em uma posição outra: a do leitor que produz. Isto é, ao terem contato com os livros e filmes da saga, os fãs respondem a esses enunciados (literário e fílmico) com a criação de desenhos, pinturas, histórias e vídeos. Dessa forma, ao nos debruçarmos nos estudos de Jenkins no que concerne à Era da Convergência para pensar a cultura participativa e a produção criativa de fãs, compreenderemos a recepção da saga como produção desse grupo, pois ele faz uso do meio digital para se organizar enquanto comunidade e, também, para publicar os seus trabalhos, tratados por nós como posicionamento axiológico.

Esse posicionamento do fã toma forma por meio dos trechos, dos personagens e, até mesmo, dos espaços físicos fictícios na história, pois, em muitas vezes, não são explorados, de forma profunda, pelo autor. No caso de *Harry Potter*, a saga se divide em sete volumes de livros e oito filmes² e tem como ambiente de sua narrativa a Inglaterra num espaço paralelo, o qual separa o convívio entre bruxos e seres mágicos dos humanos. A ambientação fantástica somada a personagens de origem mitológica e ao modelo “Jornada do Herói” pelo qual se estrutura a obra de Rowling formam um conjunto de possibilidades diversas para a (re)criação

¹*Harry Potter and the philosopher's stone*, no original.

²O último filme da saga, *Harry Potter e as relíquias da morte*, foi dividido em parte I (2010) e parte II (2011).

de partes da história a partir do desdobramento de personagens ou mesmo por meio da expansão do universo fictício. Dentre as diversas perspectivas pelos quais os fãs de *Harry Potter* decidem trabalhar e discutir, uma delas é concernente à figura de Severo Snape, personagem de muita complexidade da série – não só por seu comportamento, mas também pelo seu final de reviravolta na narrativa. Fãs abrem discussões na tentativa de compreender a natureza do personagem, colocada na comunidade em dois extremos: como heroica ou como vilânica.

A partir da observação da proporção em que o personagem é recebido pelos leitores, o presente trabalho traz como proposta de análise um *fanfilm*³ criado por fãs. Ele revela o posicionamento dos fãs que partem em defesa em relação à Snape, de forma a justificar seu comportamento nos livros e filmes. Assim, nossa proposta é a de refletir, embasados na saga de Rowling e nos filmes da *Warner Bros*, acerca do personagem Severo Snape configurado por meio de um vídeo veiculado na plataforma *Youtube*, intitulado *Severo Snape e os Marotos*⁴ produzido pela *Broad Stroke Productions*, nome do canal pelo qual os fãs publicam esta e outras produções.

Para tal, a pesquisa se compromete a contemplar o vídeo como resultado da produção, recepção e circulação da saga *Harry Potter*. Assim, é imprescindível trazer como cotejo os sete volumes da saga e os oito filmes – homônimos – produzidos pela *Warner Bros*: *Harry Potter e a pedra filosofal*⁵, *Harry Potter e a câmara secreta*⁶, *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*⁷, *Harry Potter e o cálice de fogo*⁸, *Harry Potter e a Ordem da Fênix*⁹, *Harry Potter e o enigma do príncipe*¹⁰ e *Harry Potter e as relíquias da Morte*¹¹. A escolha deste *fanfilm* se dá por este abordar um dos personagens mais polêmicos da saga, a ponto de fãs se debruçarem nesse centro de discussão e materializá-lo em um enunciado cuja construção tenta se aproximar ao máximo dos filmes da saga, uma vez que ressaltam não ser apenas um vídeo, mas um filme feito por fãs.

³ Por *fanfilm*, compreendemos uma criação original de fãs a partir de uma obra fílmica. Isto é, o(s) produtor(es) não se apropriam de partes do filme oficial para compor seu vídeo. Sua produção, apesar de se basear na arquitetura do enunciado fílmico, será de criação feita integralmente pelos criadores, desde a trilha sonora ao cenário, atores, etc.

⁴ *Severus Snape and the Marauders*, no original.

⁵ *Harry Potter and the sorcerer's Stone*, no original.

⁶ *Harry Potter and the chamber of secrets*, no original.

⁷ *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*, no original.

⁸ *Harry Potter and the goblet of fire*, no original.

⁹ *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, no original.

¹⁰ *Harry Potter and the half blood Prince*, no original.

¹¹ *Harry Potter and the deathly hallows*, no original.

O vídeo *corpus* da pesquisa – cuja produção é de inteira independência da autoria de J. K. Rowling – assemelha-se a um seriado, cujo fechamento provisório dá abertura para uma continuação, mostrada (no livro) na escolha do professor Snape como Comensal da Morte¹². A fim de concretizar esta proposta de pesquisa, serão utilizados como cotejo os filmes produzidos pela *Warner Bros Studios* e a saga escrita por Rowling, uma vez que *Severo Snape e os marotos* retoma muito os filmes e os livros, não somente em termos de enredo, mas recuperam, também, a construção visual de cenários, figurinos e os próprios personagens.

A ideia é observar, a partir da análise de uma obra literária produzida em contexto sócio-histórico-cultural britânico (da mesma forma que o é o vídeo *corpus* da pesquisa), como ocorre a recepção (sempre ativa), tanto na Inglaterra, por fãs-autores, quanto no Brasil, por fãs-consumidores do vídeo independente e em sua relação com a obra canônica (tanto romanesca quanto fílmica), visto que o vídeo a ser analisado é muito veiculado entre os fãs, de qualquer parte do mundo, inclusive, entre os brasileiros.

O vídeo se configura como um gênero materialmente composto e, por conta disso, é entendido como um enunciado verbivocovisual, em razão de se constituir em um conjunto de materiais verbal (oral e escrito, ao pensar em *Severo Snape e os marotos*, há inscrições que compõem o cenário), vocal (entoação) e visual (jogo de luz e sombra, combinação de cores, ângulo de câmera, etc).

Entretanto, além de analisar o vídeo em sua materialidade, a pesquisa também se dedicará a contemplar a verbivocovisualidade (no esteio de Paula, 2017), entendida em sua tridimensionalidade. Como Paula, entendemos que, de acordo com o Círculo, podemos pensar que toda e qualquer manifestação de linguagem é verbivocovisual, independentemente de sua materialidade, pois se constitui de uma imagem acústica materializada como vocalidade, de uma imagem mental que semiotisa uma outra de algum objeto do mundo real/social e de uma significação que se decodifica de maneira verbal. Para a sustentação dessa ideia, faremos uso dos pressupostos de linguagem do Círculo (com ênfase nos escritos de Volochínov e Bakhtin, mas não somente).

Produções midiáticas como filmes e seriados são caracterizados por sua genericidade típica. Contudo, o vídeo proposto como *corpus* de pesquisa deste projeto não se enquadra nem

¹² Nome dado aos seguidores de Voldemort, grande vilão da história, e cujas propostas puristas se baseavam em uma sociedade bruxa “limpa” daqueles que não possuísem sangue mágico. O ideal segue a linha de pensamento que norteava Adolf Hitler e sua ideia de “higienização” da população alemã.

como filme nem como seriado. A falta de proposição a uma continuação tal como é comum no seriado – arquitetado de modo a criar um gancho para a sequência no episódio seguinte – e também por não ter um começo e fim em si mesmo como é típico do filme, faz com que sua composição se arquitecte de maneira peculiar: em *fanfilms*, a compreensão da história e do relacionamento das personagens vem com a leitura dos livros ou a partir da visualização dos filmes feitas antecipadamente.

A construção do vídeo é filiada tanto com as obras cinematográficas quanto com as literárias. Isto é, está interligado com outras produções seriadas pertencentes a outros gêneros, o que nos leva a considerar as relações existentes entre o vídeo produzido pela *Broad Strokes Productions* – nome do canal pelo qual o vídeo deste foi divulgado – e os livros de J. K. Rowling, junto aos filmes da *Warner Bros*, uma vez que é impossível desassociar o vídeo das obras – fílmica e literária – da produção inglesa. Porém, é importante frisar, que cada qual possui a sua diferença arquitetônica enunciada em uma materialidade específica, constituinte de um gênero, caracterizada pela ação do público na transmídia, por meio de enunciados de outros gêneros (*fanfictions*¹³, *fanarts*¹⁴, etc).

Discursos são inseridos em uma construção genérica enunciativa que possui, em sua constituição arquitetônica, características cronotópicas. O vídeo é pleno, assim como todo discurso, de valores sociais, uma vez que sua produção se constitui por vozes de sujeitos inseridos em um determinado grupo sócio-histórico-cultural. Tal como proposto pelo Círculo, signos refletem e refratam ideologias de uma comunidade que se materializam na e pela linguagem, que, por sua vez, funciona como uma arena repleta de embates ideológicos entre sujeitos, os quais são repletos de valores que se manifestam no próprio meio ideológico. Nos enunciados, a ideologia aparece na entoação, na musicalidade, nos movimentos, nos gestos e nas expressões: ou seja, esses elementos precisam ser analisados como um todo enunciativo.

O vídeo, em sua constituição material formada pelo verbal, vocal e visual, leva-nos a considerar as ideologias carregadas em sua arquitetura, visto que o enunciado veicula, em si, a dialética existente entre a infra e a superestrutura no processo de constituição da sua

¹³ Narrativas criadas por fãs que se utilizam do universo de uma determinada obra para, em embate, construir uma outra (caso do vídeo proposto para estudo). Os fãs passam a ser os autores que respondem à interpretação da dita produção (seja ela literária, cinematográfica, seriada, etc.) com histórias suas (desdobradas do enunciado canônico – no caso, a saga *Harry Potter*). A nova obra, transmidiática, circula em plataformas específicas (um canal do *Youtube*, no caso do vídeo a ser analisado por nós).

¹⁴ Produções imagéticas criadas por fãs acerca de uma temática referente a filmes, quadrinhos, animações, livros, etc.

materialidade de linguagem. A vida, manifestada no e por meio do enunciado, é compreendida no revestimento de valores histórico-sócio-culturais – sempre renovados e ressignificados – e tratada como reflexo e refração da existência nas significações sígnicas ideológicas (MEDVIEDEV, 2012, p.51).

Nosso *corpus* será analisado como um enunciado sincrético. A linguagem, tomada em sua tridimensionalidade, é constituída por ideologias. Isso pode ser percebido desde a produção de um público, por meio de atos responsivos, até a publicação e circulação do vídeo na plataforma *Youtube*, bem como pela aceitação – ou não – dos fãs. Pensar nesse movimento que acaba por (re)construir a imagem do personagem Severo Snape produzida em *Severo Snape e os marotos*, proposta desta pesquisa, significa refletirmos, por meio de um exemplo concreto, sobre a ligação da arte com a vida.

Para tanto, o presente trabalho tem sua proposta fundamentada na Análise Dialógica do Discurso do Círculo. A proposição possui um viés tanto teórico (voltado, mais especificamente, no que Paula designa como constituição verbivocovisual da linguagem, materializada num enunciado sincrético, em que essa tridimensionalidade se manifesta de maneira específica. Os conceitos que nortearão a pesquisa são: enunciado, diálogo, gêneros discursivos, sujeito, autor-criador e autor-pessoa), quanto analítico (centrado no vídeo *Severo Snape e os Marotos*). A análise proposta não se restringirá à materialidade linguística, uma vez que pretende entender, por meio do fenômeno transmídia, como o enunciado se relaciona com a arte, com a mídia e com a vida. Assim, partimos do linguístico para – de acordo com o termo proposto por Bakhtin – o translinguístico (cultura e sociedade).

Os estudos discursivos pensam a língua ligada ao sujeito que a utiliza em um espaço-tempo específico, de forma única e irrepetível. Para os estudos do Círculo, um enunciado é composto de vozes sociais sempre em embate (é a relação eu-outro, interno e externo), que compõem, dessa forma, o discurso do eu, constituído, para os autores russos, por meio da e na interação em um espaço-tempo definido. O sujeito é compreendido como um ser de linguagem, o qual reflete e refrata sujeitos e situações da vida (sempre entendida aqui como social).

O Círculo propõe uma filosofia da linguagem pautada na interação (diálogo), o qual ocorre entre enunciados, entre sujeito e entre sujeitos e enunciados. O enunciado – fruto e matéria prima da interlocução – é marcado pelo diálogo e é construído pelas e por meio de

vozes sociais que se mostram como resposta de outros (passados ou futuros), em compreensão responsiva.

Entendemos o enunciado, a partir da proposta de linguagem defendida pelo Círculo, como concreto e dialógico, social e transmissor de valores dos sujeitos enunciadoreis situados em um cronotopo, conceito base do pensamento bakhtiniano e também do presente trabalho, visto que o vídeo componente do nosso *corpus* é designado como um enunciado que leva em consideração a interação entre o público e o produto de massa. Isto decorre por ser uma produção configurada como resposta à obra original. Dessa forma, ela traz elementos do outro para a construção do enunciado, composto interdiscursiva e intertextualmente (a montagem do vídeo a partir de trechos contidos nos livros revelam a interação entre as personagens participantes do vídeo, assim, enfatiza-se, também, o posicionamento do público – que se mostra autor e responde à obra de Rowling).

No caso da nossa pesquisa, ao pensarmos acerca do processo transmidiático, consideramos que cada enunciado se manifesta em uma sociedade por meio de gêneros discursivos (colocado por Bakhtin como formas relativamente estáveis, nascidas conforme a necessidade de uma dada esfera de atividade) e, (tal como toda esfera, aqui, o *Youtube*) considera a produção, a circulação e a recepção dos gêneros de forma relacional.

No caso do canal *Broad Stroke Productions* (nome escolhido pelo(s) usuário(s)), seu conteúdo é voltado (não somente) para temáticas relacionadas ao mundo fantástico de *Harry Potter*. Isso é significativo para pensarmos na matéria veiculada no vídeo bem como no seu público. Torna-se fundamental, também, fazermos as devidas considerações no que concerne ao público e a sua recepção, tanto da obra original (que é o caso dos produtores de *Severo Snape e os marotos*), quanto da recepção do vídeo pelos demais usuários da plataforma *Youtube*. A partir desse processo é que pensamos sobre a importância do fenômeno transmídia como um agente direto à influência do público, dessa forma, para pensar neste, torna-se necessários nos debruçarmos nos conceitos sobre a inteligência coletiva, a narrativa transmídia e a mídia de convergência a partir do proposto por Jenkins (2006).

O vídeo possui caráter popular devido à sua criação para fins (parcialmente) de gostos homogêneos e para aumento do público o que, no *Youtube*, é sinônimo de lucro, uma vez que estamos pensando em uma produção midiática. Entretanto, a partir das ideias de Bakhtin (2011), é possível pensar que um gênero popular não-oficial pode ter características de esferas

e gêneros mais elaborados. O que é massivo em um período pode não ser em outro, da mesma forma que aquilo pertencente à esfera cotidiana pode se relacionar com a esfera estética, assim como pode vir a se tornar tradição. A partir da proposta de Bakhtin (2011), é possível entender o processo de formação dos gêneros primários, reelaborados, pelos secundários, mais complexos. Nessa perspectiva, pensamos a linguagem viva, em constante movimento e, assim, entendemos que esse jogo pode ser apreendido ao refletirmos sobre o processo transmidiático.

A fim de discutirmos sobre a relação obra e público, presente na construção desse enunciado escolhido como *corpus*, embasamo-nos nos conceitos sobre a inteligência coletiva, a mídia da convergência e a transmídia, trabalhados por Jenkins (2006). O público consumidor da mídia está em constante busca pela maior quantidade possível de entretenimento visto que há uma maior possibilidade de autonomia, para tanto, propõem, por exemplo, possibilidades outras de narrativas, considerando-se pontos de vistas ou acontecimentos não explorados na obra-base dessas teorias, como é o caso da proposta que *Severo Snape e os Marotos* trará como interpretação materializada nessa produção.

Essa característica é considerada por Jenkins como um fator típico da Era da Convergência (momento em que se compreende a inteligência coletiva desse fenômeno), uma vez que os consumidores de mídias se agrupam e as consomem a partir de um processo coletivo. É o processo que ocorre em *fandoms*¹⁵, cuja existência se dá a partir do nível de sociabilidade entre esses consumidores (que se fazem ser como sujeitos que são em redes sociais como blogs, *tumblr*¹⁶, e sites de *fanfictions*), processo comum entre seriados, produções cinematográficas e literárias da contemporaneidade e que tem se concretizado como um meio de comunicação e socialização do século XXI, o que nos conduz a refletir sobre as expressões discursivas da nossa sociedade, questão sobre a qual recai a importância desta proposta de pesquisa.

A partir da análise do enunciado *Severo Snape e os marotos*, voltamo-nos para as manifestações culturais de linguagem na contemporaneidade. Afinal, analisar a linguagem,

¹⁵ Originado de *fan kingdom*– “reino dos fãs”, em tradução livre –, *fandom* é o termo utilizado para se caracterizar um grupo específico composto por pessoas com interesses comuns em alguma produção, seja literária, cinematográfica, seriada, etc. Essa comunidade ganha esse nome por conta do nível de sociabilidade e interação entre os fãs, que criam meios nas redes sociais (como blogs, sites de *fanfiction*, páginas de *Facebook*), a fim de compartilharem entre si produções referentes às obras de seu interesse.

¹⁶ *Tumblr* se configura como uma rede social em formato de *blog*, no qual usuários podem interagir entre si e compartilhar materiais midiáticos diversos (fotos, vídeos, textos, etc).

compreendida como viva, hoje, significa voltarmo-nos, também, a esse tipo de produção, circulação e recepção de enunciado transmidiático, uma vez que os vídeos refletem e refratam um processo cultural de socialização dos sujeitos num determinado momento histórico (a contemporaneidade, no caso).

Para tanto, a dissertação, a fins didáticos, será organizada da seguinte forma: nosso primeiro capítulo será um momento de contextualização: *1. Harry Potter, uma história: do literário ao transmidiático*, dividido em três subitens e organizado da seguinte forma: *1.1. Produções fan-tásticas: Uma (re)leitura de Severo Snape*, no qual contemplaremos o contexto de produção do *fanfilm*, feito por um grupo de fãs que possui um histórico de criações midiáticas e publicações na plataforma *YouTube*. Para isso, a proposta é trazer as discussões feitas por Jenkins para nos ajudar a pensar acerca das plataformas midiáticas, entendendo-as como um espaço de interação social entre sujeitos num momento o qual denomina Era da Convergência, além de iniciar as discussões acerca da construção do sujeito fã.

Para o próximo subitem: *1.2. Harry Potter: O contexto de uma literatura fantástica*, dedicaremos-nos a contemplar a obra de Rowling como uma produção de literatura fantástica do final de século XX, caracterizada por ser um momento em que a leitura desse tipo de fantasia havia sofrido desgaste, recuperando-se logo após o lançamento de *Harry Potter*. Nossa pretensão é a de trazer à luz para a discussão a proposta de narrativa de Campbell sobre a Jornada do Herói, fundamental para nos ajudar a compreender a estrutura pela qual se constrói a saga e o personagem Severo Snape para, posteriormente, mostrar como sua imagem (de Snape) é ressignificada no *fanfilm*.

Para finalizar nosso capítulo de contextualização: *1.3. Do literário ao cinematográfico: Uma década de produção fílmica de Harry Potter*, refletiremos acerca da construção da versão fílmica da saga. Neste subitem, também chamaremos a atenção à configuração ambivalente de Snape ao longo dos oito filmes e como sua imagem é trabalhada em *Severo Snape e os marotos*.

Uma vez que nosso trabalho trata seu *corpus* como materialização de linguagem – inacabada, fruto das relações sociais – vemos a necessidade de desenvolver um capítulo centrado no fio condutor da nossa análise, o método dialético-dialógico (PAULA, *et al*), o qual será o foco do segundo capítulo da dissertação, intitulado *2. Dialético-dialógico: o método para compreensão da recepção e circulação da saga Harry Potter*. Por trabalharmos

com um objeto resultado de um fenômeno massivo (tanto literário quanto cinematográfico), bem como por considerarmos a interação entre fãs que é possibilitada pelas diversas plataformas midiáticas existentes, exploraremos como se dá o jogo presente entre a circulação de uma obra e a sua recepção (considerada, por nós, como ativa), pois ele gera respostas a partir dos fãs, o que, por sua vez, acarretará em respostas outras frente ao que já foi dito e ao que não foi dito.

Segundo o Círculo, esse processo ocorre devido à condição da linguagem como produto social. Isto é, ao nos conscientizarmos e nos expressarmos em signo (não linguístico, como proposto por Saussure, mas ideológico), revelamos nossa constituição como sujeitos sociais. A partir disso, essa expressão se concretiza em enunciados como uma determinada orientação social, refletindo e refratando uma dada ideologia.

Como a ideologia só poderá ser materializada enquanto enunciado, Bakhtin ressalta a importância de considerar o linguístico e o translinguístico nos estudos da linguagem, uma vez que a tratamos como um fenômeno da interação social. Compreender o método dialético-dialógico é observar como ocorre esse movimento de confronto, materializado por meio da/na linguagem – isto é, na interação. É na dialética do enunciado que se observa as direções diversas do signo ideológico. Como entende-se este signo como dialógico, o movimento é um processo ininterrupto da interação nas esferas de atividade humana.

Nosso *corpus* de pesquisa é uma criação feita por fãs da saga *Harry Potter* que, portanto, responde aos livros de Rowling, aos filmes produzidos pela *Warner Bros* e, também, a outras produções de fãs – as que foram e ainda serão produzidas. Observar como se dá esse movimento complexo de embates, divergências, recusas, caracterizado pelo tom dialético e pelas relações dialógicas, torna-se essencial. Assim, também é necessário trazer para a discussão as forças centrípetas e centrífugas que formam os vários processos dialógicos, inclusive as produções de fãs.

Concluído o segundo capítulo, o terceiro: *3. Percursos teóricos: o caminho para uma análise dialógica do discurso*, será voltado à discussão teórica a partir dos estudos de linguagem do Círculo. Para um trabalho aprofundado de análise no capítulo final da dissertação, selecionamos alguns conceitos do grupo russo para discorrer sobre. Dessa forma, o percurso teórico desta pesquisa, a fins didáticos, foi estruturado da seguinte forma:

O primeiro subitem, 3.1. *Percursores teóricos: Linguagem*, traz alguns pressupostos anteriores aos estudos do Círculo, fundamentais para a compreensão do que o grupo entende por Linguagem. Para este tópico, traremos as discussões acerca do estudo estruturalista e fragmentado, apontado por Volochínov (2017), que não supria as reflexões sobre linguagem enquanto fenômeno social. Essa tradição se origina a partir de duas vertentes cujas tendências são a do isolamento e a delimitação da linguagem como um objeto específico de estudo: o subjetivismo individualista e o objetivismo abstrato.

A partir da discussão desses métodos de estudo de linguagem, o autor explana sobre a essência social que embasa a linguagem e a configura como a materialização da interação entre sujeitos posicionados axiologicamente. Em *O marxismo e filosofia da linguagem* (2017), Volochínov mostrará como o conteúdo ideológico é inseparável de sua forma linguística pois o contexto de produção, os sujeitos participantes e o grupo social ao qual fazem parte formam um cenário (sempre analisado em seu todo, nunca separadamente) que dará significado ao enunciado, único e irrepetível, mas permeada pelas relações dialógicas. Assim, partirmos do linguístico para o translinguístico, uma vez que o enunciado jamais pode ser apartado de seu solo social. Volochínov, ao tratar da linguagem como objeto de estudo, explica que é necessário colocá-la num complexo mais amplo, algo além de processos físico, fisiológico e psicológico. É preciso inseri-la na esfera única da relação social organizada. Segundo o autor, para observar a linguagem como fenômeno

[...] é necessário colocar os sujeitos falante e ouvinte, bem como o próprio som, no ambiente social. Pois é necessário que tanto o falante quanto o ouvinte pertençam a uma mesma coletividade linguística, a uma sociedade organizada de modo específico. É necessário ainda que os nossos dois indivíduos sejam abarcados pela unidade da situação social mais próxima, isto é, que o encontro entre essas duas pessoas ocorra em um terreno determinado. O intercâmbio verbal só é possível determinado, por mais geral e, por assim dizer, ocasional que ele seja. (2017, p. 145).

A dissociação da forma linguística à ideologia faz surgir um processo de esvaziamento de sentido o que resulta, assim, no desaparecimento do signo de linguagem. Como aponta Faraco (2009), o Círculo parte da premissa de que a realidade fundamental da linguagem é o fenômeno social da interação. Dessa forma, ela não pode ser vista apenas como sistema formal, mas como uma prática sociocultural que deve estar inserida em um determinado gênero do discurso.

Esclarecemos aqui que, tal qual Volochínov, compreendemos as interações socioverbais não apenas como uma comunicação feita face-a-face, mas como “toda a comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (VOLOCHÍOV *apud* FARACO, 2009, p.120). Dessa forma, para analisá-las, é imprescindível levar em consideração os sujeitos que nela estão envolvidos bem como considerá-los não como seres pré-determinados,

[...] mas indivíduos socialmente organizados. Isso significa dizer que os sujeitos se definem como feixes de relações sociais: constituem-se e vivem nestes feixes que são múltiplos, não fixos, e nunca totalmente coincidentes de pessoa a pessoa (ainda que membros de um mesmo grupo social). Os sujeitos são, portanto, seres marcados por profunda e tensa heterogeneidade. (FARACO, 2009, p. 121).

Dessa forma, por se levar em consideração o contexto de produção, os sujeitos envolvidos e, por conseguinte, o grupo social do qual esses participantes fazem parte, é que se pode afirmar que a abordagem dinâmica e concreta da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin é permeada por relações dialógicas, situadas no campo do discurso – por natureza, dialógico.

Apesar de Bakhtin concentrar seus estudos sobre linguagem numa perspectiva mais literária (ou seja, um trabalho voltado à materialidade verbal da linguagem), é possível ver, nas obras do Círculo, a importância do imagético (visual) e vocal/sonoro como elementos que compõem um enunciado e a sua significação. A partir dessa premissa, Paula (*et al*, 2011) propõe observar o verbal, visual e vocal/sonoro não apenas em suas materialidades, mas como dimensões de linguagem. Isto é, a verbivocovisualidade será tratada aqui como condição constituinte da própria linguagem, presente em toda e qualquer construção discursiva.

No que concerne o nosso *corpus*, o enunciado é composto, materialmente, pelo verbal, pelo vocal/sonoro e pelo visual. Assim o analisaremos de maneira conjunta, em sua completude. É de nosso interesse observar a composição de cena, como as cores, a posição das personagens, o foco da câmera (o narrador), bem como as entoações e o ritmo prosódico da fala – próprios da língua, presentes no conteúdo dos tópicos frasais – pois são estes os elementos reveladores das valorações que permeiam entre/nos enunciados.

À vista disso, com base nos estudos do Círculo, nosso trabalho se propõe a refletir sobre o *fanfilm* em sua arquitetônica única, o qual reflete e refrata a saga *Harry Potter*. Tal proposta de pesquisa só se torna possível por partimos da compreensão do Círculo sobre

linguagem, pois este pressupõe um ambiente propício a produção de sentidos da existência humana que é refletido e refratado na arte (enunciado estético), mas possui a sua base na vida, uma vez que as valorações aqui observadas e apresentadas se configuram como produtos da interação social.

Para o Círculo, essas dinâmicas só se materializam enquanto enunciados, embasados pelas relações dialógicas. São elas as responsáveis pelas interações sociais e lutas de classe, reveladas por meio do signo ideológico: o mesmo signo (linguístico) quando utilizado por sujeitos distintos em situações outras, carrega valorações diferentes. Ao pensar nessa dinâmica, é necessário considerar os confrontos, negações e concordâncias que constituem o sujeito, pois são marcadas em seu discurso – processo que o configura como sujeito de linguagem. A partir dessa premissa é que vemos a importância de tratar desse conceito em nosso trabalho, colocado como tópico 3.2. *Percursos teóricos: Sujeito*. Por meio dessa perspectiva, o sujeito proposto pelo Círculo é um sujeito social, constituído na sua relação com o outro a partir do discurso, possuidor de um caráter responsivo, uma vez que responde ao que já foi dito e antecipa uma resposta ao não dito. A partir dessa dinâmica é que o sujeito – único na existência – se faz ser como tal: revela e é revelado a partir da/na sua relação com o outro.

Além da responsividade, é possível entender a consciência, concretizada no signo ideológico, como um elemento importante da constituição do sujeito. É necessário lembrar que o signo ideológico pertence a grupos sociais distintos e, portanto, é socialmente construído, além disso, carrega, em si, marcas ideológicas características de um determinado espaço-tempo no qual está inserido. Ao tratar sobre a consciência em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Volochínov aponta que esta

[...] não pode ser deduzida diretamente da natureza [...] A consciência se forma e se realiza no material sígnico criado no processo da comunicação social de uma coletividade organizada. A consciência individual se nutre dos signos, cresce a partir deles, reflete em si sua lógica e as suas leis. (2017, p. 97-98).

Para o autor, a lógica da consciência é a comunicação ideológica, resultado da interação entre signos de uma dada coletividade. Ao privar a consciência do conteúdo

ideológico, não há nada, uma vez que esta se aloja na imagem, no gesto e na entoação. A partir da consciência, Bakhtin também retoma o termo ao aplicar sua concepção de sujeito: Geraldí afirma que a consciência, para o Círculo, está materializada nos signos e estes só se constroem no processo de interação, então, a própria consciência, encarna o que lhe é externo, ou seja, os signos. Estes não pertencem ao indivíduo, mas ao grupo social organizado no qual as interações se concretizam. A partir disso, o autor explica que

[...] o ‘sujeito consciente’ só pode ser entendido como socialmente construído. [...] como *a consciência torna-se uma força real, capaz mesmo de exercer em retorno uma ação sobre as bases econômicas da vida social*, então o ato consciente realizado pelo sujeito é fundado na sua relação com a linguagem. A língua penetra na vida e a vida penetra na língua e esta se faz a matéria da consciência de cada um. A avaliação entonacional que conduz a ação consciente se faz através da língua que não pertence ao indivíduo, pois está nele pelo processo de sua vivência de vida, isto é, de sua prática social convivida com outros. (2010, p.286, grifos do autor).

Dessa forma, Geraldí entende a consciência não como ponto de partida, mas como portadora de processos momentâneos, contínuos e instabilizados pela ação responsável, uma vez que a própria consciência também é algo a ser realizado no evento em processo que é o sujeito. Por isso se fala na orientação social da consciência “absolutamente distante dos pontos de vista do sujeito moderno e consciente” (*idem*).

Ao tratarmos da noção de sujeito consciente, será possível trazer à luz da discussão o que Bakhtin compreende por sujeito responsivo e responsável, assim, entendemos que este é construído na contraposição entre o eu e o outro. Ao se trabalhar com os fãs, é necessário discorrer sobre a responsabilidade de compreensão que estes terão da saga *Harry Potter*, encarnada no *fanfilm* (e outras produções), assim como sobre a responsabilidade em relação à este ato, pois as ações desencadeadas no futuro (seja dos produtores ou de outros fãs) não remetem somente ao ato dos fãs produtores do *fanfilm*, mas ao ato que gerou resposta (por sua vez, também um ato). É a responsabilidade pelo que já foi dito e o que ainda será, embora sua concretização se dê no presente.

É a partir deste movimento contínuo entre o eu e o outro que guiaremos nossa discussão sobre os fãs e sua visão do personagem Severo Snape enquanto sujeito, criado no *fanfilm*. Conforme colocado por Geraldí, o sujeito na obra do Círculo é revelado no estudo da estética:

Como se conhece o percurso analítico de Bakhtin, em *O autor e a personagem da atividade estética*, não se dá sem remessas contínuas ao mundo da vida, ao mundo ético. Estética e ética são mundos confrontados na exposição, o que permite extrair para a discussão sobre o sujeito categorias cunhadas para explicar a relação entre o autor e a personagem. (2010, p. 288).

Isto posto, percebemos a importância de três conceitos bastante trabalhados por Bakhtin em *Estética da criação verbal* – o excedente de visão, a distância e o acabamento – que revelarão o posicionamento, não somente da *Broad Stroke Productions* a partir dos fãs, mas de todo um grupo social que interpreta o personagem Snape como um herói. Os que partem em sua defesa afirmam que suas ações são justificadas pelo que passou enquanto era um aluno da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts.

A relação entre esses três conceitos nos permite observar a concepção de sujeito proposta pelo Círculo, caracterizada pela constante demanda da completude a partir do *outro*. Esse movimento da construção do sujeito a partir da relação do *eu* com o *outro* é o que dá forma a não-solução: o sujeito vivencia a vida de dentro dele e o *outro* completa esse sujeito do exterior, num processo de construção de identidades contínuo e sempre passível à mudanças, uma vez que o viver é um evento único da existência.

Tratar da (re)criação de um personagem em um contexto de produção de fãs significa observar como se dá sua construção naquele enunciado, tão semelhante aos filmes da *Warner Bros*. A partir disso, percebemos a importância de dedicar uma parte do capítulo teórico para discorrer acerca da questão “gênero” e como este aparece materializado no *fanfilm*. Assim, no que concerne ao nosso subitem 3.3. *Percursos teóricos: Gêneros discursivos*, apontaremos os estudos do Círculo para refletir sobre o dialogismo do processo comunicativo, o entendendo como um aspecto fundamental para a construção do gênero discursivo. Como colocado por Machado,

[...] as relações interativas são processos produtivos de linguagem. Consequentemente gêneros e discursos passam a ser focalizados como esferas de uso da linguagem ou da comunicação fundada na palavra. [...] além das formações poéticas, Bakhtin afirma a necessidade de um exame circunstanciado não apenas da retórica, mas, sobretudo, das práticas prosaicas que diferentes usos da linguagem fazem do discurso, oferecendo-o como manifestação da pluralidade. (2014, p.152).

Como apontado pela autora, Bakhtin chama a atenção para a diversidade dos gêneros discursivos. Ela é determinada tanto pela atividade humana (que é inesgotável), quanto pela esfera de práxis, na qual estão inseridos esses gêneros, em um processo de crescimento que resulta no desenvolvimento e complexidade da própria esfera. Nela, é possível encontrar uma grande variedade de diálogos cotidianos incluídos nos gêneros discursivos, a partir de enunciados referentes ao discurso científico, religioso, filosófico, político assim, ao nos voltarmos ao dialogismo, a prosaica pode ser entendida como “[...] a esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas.” (*idem*, p.155).

É a partir dessa premissa que veremos a divisão entre gênero primário – caracterizado pela comunicação cotidiana – e secundário – cuja produção se reconhece pelo aspecto mais elaborado, tal como os romances e ensaios. O fator determinante para essa classificação é a natureza do enunciado em sua diversidade. Assim, ao nos pautarmos nos estudos bakhtinianos acerca dos gêneros discursivos para análise do *fanfilm*, será possível compreender como o projeto de dizer do canal *Broad Stroke Productions* – tratado, aqui, como sujeito de linguagem – caracteriza a personagem Snape, pois ele é resultado de um contexto de produção marcado pela Era da Convergência a partir das suas plataformas midiáticas.

Ao contemplar a discussão de gêneros do discurso feita por Bakhtin e o modo pelo qual os fãs-autores arquitetam o personagem Snape, entramos em questões referentes à autoria, tratadas, aqui, como um ato do autor-criador que é capaz de assumir uma posição axiológica. Segundo Faraco (2014), Voloshínov inicia a discussão da importância do autor em seu artigo *Palavra na vida e a palavra na poesia: Introdução ao problema da poética sociológica*, caracteriza o objeto estético como o resultado de uma rede de relações axiológicas que envolve, em si, uma base tríade imanente: autor, receptor e herói.

Portanto, vimos a necessidade de ter como o último quarto componente do capítulo teórico esse conceito tão caro ao Círculo intitulado de *3.4. Percursos teóricos: Autoria*. Nele, mostraremos como Bakhtin trata a forma artística como uma expressão da relação axiológica entre autor-criador e o herói, enquanto Voloshínov complementa a discussão ao abordar o receptor como terceiro elemento componente dessa relação:

O autor-criador tem uma relação axiológica com o herói, mas nunca perde de vista os posicionamentos axiológicos do receptor imanente, seja frente ao mesmo herói seja frente à própria relação do autor-criador com o herói. Em outras palavras, o autor-criador fala do herói, mas sempre atento ao que os outros pensam do herói e da própria relação dele com o herói. A relação autor/herói fica assim mais claramente atravessada pelos diálogos sociais,

pelas interdeterminações responsivas. O receptor imanente é a função estético-formal que permite transpor para o plano da obra manifestações do coro social de vozes. (FARACO, 2014, p.44).

O tema autor será discutido por Bakhtin a partir de seu posicionamento em relação à linguagem, que é tomada por ele como uma manifestação da heteroglossia que é colocada por Faraco como “[...] uma realidade que congrega múltiplas e heterogêneas línguas sociais, entendidas como compósitos verbo-axiológicos, como expressões de uma determinada expressão do mundo.” (2014, p. 44). Em consequência, ocorre um processo no qual o autor-criador se apropria da heteroglossia de modo refratado, o que lhe garante uma posição central nos aspectos artísticos e axiológicos responsáveis por dar unidade ao objeto estético.

Severo Snape e os marotos é um trabalho feito por fãs e, assim, em sua configuração, possui traços muito semelhantes aos dos filmes produzidos pela *Warner Bros*. A semelhança dos atores do *fanfilm* com os de *Harry Potter*, os cenários, a atuação correspondente ao comportamento das personagens são alguns dos aspectos que evidenciam que há uma elaboração estética bem como permite uma aproximação entre as duas produções (os filmes da saga e o vídeo do *YouTube*) o que nos redimensiona a pensar na proposta do *fanfilm* como uma abordagem de um aspecto não explorado, tanto na versão literária quanto fílmica de *Harry Potter*. Com base nessas considerações, pensamos na importância de trabalhar com o conceito de autoria, com o qual encerraremos o capítulo teórico e estenderemos para o capítulo de análise do presente trabalho.

Para o último item da pesquisa, denominado de *4. Severo Snape e os marotos: Uma análise de uma produção fan-tástica*, conduziremos o capítulo para focar em como se deu a construção do personagem no *fanfilm* a partir da leitura dos fãs de *Harry Potter*. Para tanto, observaremos como essa criação ressignifica os livros e filmes, numa elaboração que mantém o aspecto ambivalente de Snape presente desde o primeiro livro da saga, *Harry Potter e a pedra filosofal*¹⁷. A fim de contemplar essa discussão, nosso capítulo será dividido em três partes.

A primeira, *4.1. O autor-fã: Marcas autorais na elaboração de um personagem transmidiático*, terá como objetivo discorrer acerca do que foi iniciado no último subitem do capítulo teórico, no qual trataremos do conceito de autoria para o Círculo. Como colocado anteriormente, a perspectiva dialógica da linguagem abre espaço para a presença de uma grande diversidade dos gêneros discursivos. Além do autor-criador, outro ponto que acaba por

¹⁷*Harry Potter and the philosopher stone*, no original.

ser integrado na discussão é como um determinado conteúdo é estruturado em uma forma específica p que faz com que seja configurado um estilo o qual, segundo Brait, é um “[...] princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, essa fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem.” (2014, p. 80).

Tal como é proposto pelo Círculo em seus estudos sobre a linguagem, a autora ainda enfatiza a importância de discorrer sobre o estilo para além da análise linguística. Essa observação é embasada no fato de que, independente de quaisquer componentes de um estilo, a busca se dá no sentido de saber sob qual ângulo dialógico ocorre o confronto desses caracterizadores. Esse ângulo, por sua vez, não se determina apenas por meio de aspectos puramente linguísticos, mas sim se constitui, também, pelas relações dialógicas, pertencentes ao campo do discurso.

Encerrada a discussão sobre autoria e a sua importância para pensar na constituição de Snape no *fanfilm*, partimos para o segundo item do capítulo: 4.2. *Da leitura à criação: uma ressignificação dos personagens de Harry Potter*, no qual exploraremos a releitura dos fãs acerca dos personagens presentes no vídeo: os Marotos (grupo de amigos composto por Tiago Potter – pai de Harry –, Sirius Black, Remo Lupin e Pedro Pettigrew), Lílian (mãe de Harry) e Snape. Essa tríade (Marotos – Snape – Lílian) se mostrou um marco dentro da série, devido à relação de Snape com Lílian, que, por sua vez, determinou a relação dele com os Marotos, tornando-se, assim, o ciclo central de discussão. Dessa forma, dedicaremos esse subitem para explorar como esses personagens são construídos, tanto na obra de Rowling quanto nos filmes, o que nos dará a base necessária para a finalização com a terceira parte do capítulo de análise, 4.3. *Do universo potteriano, um fanfilm: um olhar de fãs sobre Severo Snape*, momento no qual iremos apresentar a constituição do personagem e a sua complexidade ambivalente desenvolvida no vídeo. A partir da construção dessa produção, observaremos como os fãs-produtores, num processo intertextual e interdiscursivo, aproximam-se da versão de origem e ressignificam seus personagens.

Compreender a construção de Snape nesse vídeo – resultado de um fenômeno literário e cinematográfico –, é uma forma de refletir sobre o posicionamento dos fãs acerca desse personagem: pois tal como todo enunciado, o *fanfilm* é carregado de valoração e se configura como uma resposta aos livros, filmes e a outras produções de fãs. No vídeo, o confronto entre Snape e os Marotos convoca uma imagem acerca do que esses personagens também representam na saga o que acaba por se refletir, aqui, de uma forma outra. Ao se utilizar de uma temática bastante debatida dentro do *fandom* de *Harry Potter*, os fãs-produtores

materializam seu posicionamento em um enunciado transmidiático, carregado de valores, que representa todo um grupo social caracterizado por ser “a favor” de Snape na obra, mas sem deixar de reconhecer a ambivalência característica do personagem.

1. SOBRE O UNIVERSO POTTERIANO, UMA HISTÓRIA: DA ESCRITA DA MAGIA AO FENÔMENO TRANSMIDIÁTICO

Como estabelecido na introdução deste trabalho, o primeiro capítulo será dedicado a defender a saga *Harry Potter* como fenômeno mundial – tanto no que concerne a esfera literária quanto cinematográfica – pois esta trouxe como resultado uma variedade extensa de trabalhos em formas diversas (histórias, arte em quadrinhos, vídeos, etc), nascida a partir da interação a nível global dos fãs.

Como base da proposta de análise desenvolvida pela pesquisa do personagem Snape em *Severo Snape e os marotos*, o foco do nosso primeiro item deste capítulo será uma breve contextualização do vídeo para compreendermos em que tempo-espaço a narrativa está sendo contada pelos fãs e como o sujeito Snape nos é apresentado. Assim, será possível observar os detalhes iniciais desse personagem e qual é o ponto central da discussão colocada pela *Broad Stroke Productions*.

A fim de contemplar essa discussão, será necessário compreender, também, o momento de produção do *fanfilm*, uma vez que sua forma em vídeo está diretamente ligada com a plataforma na qual foi divulgada e, conseqüentemente, com a Era de Convergência, proposta por Jenkins. Para este primeiro tópico, não somente o enredo contado no vídeo será abordado, mas também nos dedicaremos a fazer as primeiras considerações sobre a figura de Snape em sua forma ressignificada, o que implica mostrar como esse grupo de fãs se posiciona em relação à obra de Rowling e aos filmes da *Warner Bros. Severo Snape e os marotos* é a materialização da interação entre fãs e, dessa forma, concretiza a identidade de um grupo que toma um posicionamento a favor de Snape, dentro da discussão ininterrupta sobre a natureza do personagem.

Para o segundo tópico, buscaremos explorar os aspectos formais da estrutura da narrativa da saga *Harry Potter*, atendo-nos a como se configura seu enredo e personagens, cuja influência vem de uma tradição da literatura fantástica e maravilhosa, registrada desde a Antiguidade por meio das epopeias e das narrativas populares – os contos de fadas. Assim como é de praxe ver a luta entre Bem e Mal como fio condutor na literatura fantástica, não é diferente no universo de *Harry Potter*. No decorrer da história, os sete volumes se dedicam a desenvolver esse conflito de formas e com personagens diversos. Isto não foi diferente com o *fanfilm*, no qual também é possível observar essa mesma base de condução.

No que se refere à versão cinematográfica da saga, vemos a importância de fazer algumas considerações sobre os filmes, uma vez que, ao nos voltarmos para o vídeo dos fãs percebemos elementos de composição (referente ao cenário, aos personagens, ambientação) muito semelhantes ao que nos é apresentado nos filmes da *Warner Bros*, como a semelhança entre os atores de *Harry Potter* e do *fanfilm*. Além dos aspectos de composição dos filmes, também nos aprofundaremos sobre como é feita a leitura da saga pelo estúdio e como a *Warner Bros* materializará o personagem Snape em sua produção e de que forma essa interpretação influencia os fãs no momento da construção de sua versão de Snape, cujas considerações iniciaremos a seguir.

1.1. Produções de fãs: Uma Era de Convergência

Mais do que praticar uma leitura passiva e receber uma obra – seja esta uma configuração literária, fílmica, teatral ou qualquer outra que seja – como uma atividade isolada e acabada, o leitor da era midiática consumirá os produtos a seu alcance de forma participativa, interativa e, principalmente, coletiva.

Para o Círculo de Bakhtin, toda e qualquer manifestação de linguagem – ou seja, quaisquer enunciados – estará passível de resposta e, por esta razão, tal como o Círculo, aderimos o termo como um posicionamento axiológico. Faraco (2009) nos ajuda a compreender que este processo toma forma em razão do esclarecimento desse sujeito-leitor que, ao se perceber único dentro da própria existência, é compelido a se desfazer da indiferença e se posicionar. Esta compreensão – e realização – se dá no ato responsável sempre em relação ao outro: isto é, por estar inserido em um contexto cultural impregnado de valores sociais, esse sujeito-leitor tomará uma posição – em ato responsivo – em relação ao seu objeto de consumo e a outros leitores também.

No que concerne a saga *Harry Potter*, este posicionamento é feito por um grupo social específico, os fãs. Eles se materializam das mais diversas formas, sendo, assim, caracterizados por produzirem recriações e reflexos (refratados) de uma determinada obra de origem, como podemos citar: *fanarts*, *fanfictions*, *fanfilms*, *fanvideos*, criação de canções, etc. Esse acesso a nível mundial se configura como o resultado de um fenômeno denominado por Jenkins (2009) como Cultura da Convergência.

A Cultura da Convergência se caracteriza por ser um espaço de encontro entre velhas e novas mídias na qual ocorre a interação imprevisível entre produção e consumo. Por convergência, Jenkins esclarece que faz referência ao

[...] fluxo de conteúdo 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 (2009, p.29).

Para o autor, esse fluxo de conteúdo que configura a convergência não é o todo que a compõe. Ela também se caracteriza por ocorrer nos próprios consumidores, a partir da interação com o outro. Como o fenômeno é um processo dependente da relação existente entre produtor e consumidor, concluímos que um só se constitui como tal por conta da interação com o outro. É a participação ativa dos consumidores que faz circular a gama infinita de conteúdos disponíveis acerca de um determinado produto por meio de diferentes sistemas de mídias.

Jenkins ainda explica que é a partir de um agrupamento – e de outras ações coletivas – que se fará o movimento do fenômeno da convergência e não por um procedimento pré-determinado por plataformas, mas por meio destas. A partir disso é que veremos o resultado em produções diversas, criadas e circuladas por conta da participação ativa dos fãs-consumidores. A cultura participativa é o contraste exemplo da antiga ideia passiva dos espectadores dos meios de comunicação. Dessa forma, conclui que a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar por novas informações disponibilizadas por produtores e recriadas por outros consumidores, além de fazer conexões em meio a conteúdos dispersos de mídias.

Essas conexões se esclarecem ao vermos Jenkins, baseado nos pressupostos de Lévy, discorrer sobre um dos pilares condutores da convergência: a inteligência coletiva, configurada como uma “*inteligência distribuída por toda parte incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta em uma mobilização efetiva das competências.*” (2007, p. 28, grifos do autor).

Para Lévy, a ideia de inteligência coletiva implica na distribuição por toda parte de uma produção com o objetivo de causar uma dinâmica de reconhecimento e mobilização das competências. O coletivo inteligente sobre o qual aborda o autor

[...] não se identifica simplesmente com o estado de cultura usual. Em um coletivo inteligente, a comunidade assume como objetivo a negociação permanente da ordem estabelecida, de sua linguagem, do papel de cada um, o discernimento e a definição de seus objetos, a reinterpretção de sua memória. Nada é fixo, o que não significa que se trate de desordem ou de absoluto relativismo, pois os atos são coordenados e avaliados em tempo real, segundo um grande número de critérios constantemente reavaliados e contextualizados. (2007, p. 31)

Lévy chama a atenção para que não transformemos as inteligências individuais em uma única massa. A inteligência coletiva é um processo de crescimento, diferenciação e de retomada recíproca das singularidades. A imagem móvel emergente das suas competências, projetos e relações entre os membros no Espaço do saber é a configuração de um novo modo de identificação de um coletivo, de modo a ser mais aberto, vivo e positivo.

A partir dessa ideia, Jenkins mostrará que ao se unir as várias leituras feitas por fãs junto às plataformas midiáticas que teremos como resultado uma cultura participatória (JENKINS, 2012, p.13). Numa perspectiva bakhtiniana, observamos esse processo como um enunciado que suscitará respostas outras, seja em acordo ou desacordo, em estado constante de tensão: ao analisar o fluxo de respostas nas plataformas midiáticas, Jenkins explica que uma postagem de *blog*, assim como vídeos no *YouTube* é uma abertura para respostas feitas, segundo o autor, de maneira crítica ou criativa, como é o caso da escrita dos fãs.

A *fanfiction* materializa a definição de leitura crítica e criativa e, conforme explica Jenkins, esses autores acabam por desenvolver seu próprio vocabulário para falar dessas obras, além de concretizar a proposta do Círculo de linguagem viva e dinâmica, que se constrói por meio da/na interação social:

Fanfic raramente permanece estática. É como algo vivo, evoluindo, tomando vida própria, uma história se construindo sobre outra, cada realidade de um escritor saltando a partir de outra e talvez até se mesclando para formar uma nova criação. Muitas pessoas dizem que não somos criativos pois

construímos sobre o universo de terceiros ao invés de criar nosso próprio. Entretanto, eu acho que as comunidades de fãs podem ser extremamente criativas já que temos a habilidade de continuar mudando nossos personagens e dando a eles nova vida repetidamente. Podemos matá-los e ressuscitá-los quantas vezes quisermos. Podemos mudar suas personalidades e como eles reagem a cada situação. Podemos pegar um personagem e fazê-lo charmoso e doce ou insensível e cruel. Podemos dar a eles uma vida infinita em constante mudança ao invés da vida única de sua criação original. Nós damos a licença para fazer o que queremos e é extremamente liberador [...]. Se uma história nos move ou diverte, nós compartilhamos; se nos incomoda, escrevemos uma continuação, se nos perturba, podemos até reescrevê-la! Também recriamos continuamente os personagens para se encaixarem à imagem que fazemos deles ou para explorar uma nova ideia. Nós temos o poder e essa é uma tentação muito forte. Se desejamos explorar uma questão ou ver um cenário em particular, tudo que precisamos fazer é sentar e escrever (GREEN *apud* JENKINS, 2012, p. 15).

Esse modo de explorar a história de origem por meio de uma escrita que dá vida a pontos não trabalhados ou por meio da (re)criação de personagens é uma condição criada pelas inúmeras brechas que uma obra pode apresentar, as quais serão identificados pelos fãs. Sobre esses espaços em aberto, Jenkins identifica cinco elementos básicos que servem de inspiração para o fã produzir as suas (re)leituras:

Primeiramente, temos as *sementes*, definidas pelo autor como “[...] pedaços de informação introduzidos na narrativa para indicar um mundo maior que não é completamente desenvolvido na própria história.”. (JENKINS, 2012, p. 16). Para estes elementos, o autor destaca o afastamento da parte central da narrativa o que faz com que sejam introduzidas outras possibilidades para se explorar na história.

Podemos exemplificar esse elemento por meio de uma passagem do quarto volume da saga, *Harry Potter e o cálice de fogo*¹⁸. A história menciona outras escolas de magia ao redor do mundo: A Academia de Magia Beauxbatons, localizada nos Pirineus e o Instituto de Durmstrang, situado no norte europeu¹⁹. A Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts é um dos espaços centrais onde ocorre a narrativa, mas com a menção de outras instituições mágicas, os leitores possuem opções de lugares outros nos quais podem criar histórias.

¹⁸ *Harry Potter and the goblet of fire*, no original.

¹⁹ Há uma passagem específica no quarto livro no qual é dito que não se sabe a localização das escolas porque é sabido que “[...] gostam de esconder onde ficam para ninguém poder roubar os segredos delas” (ROWLING, 2000, p. 124). No entanto, após o término dos livros e filmes, houve a criação de um site oficial, Pottermore, em que Rowling faz biografias de personagens, descrição de criaturas mágicas e, também, uma breve apresentação das Escolas de Magia ao redor do mundo.

Em seguida, Jenkins aponta as *contradições* como ponto de partida para o trabalho do fã-criador. Segundo o autor, esses elementos se caracterizam por haver “[...] dois ou mais elementos na narrativa (intencionais ou não) sugerindo possibilidades alternativas para os personagens.” (*idem*, p.17). Jenkins exemplifica a afirmação a partir das profecias de Elijah e Gabriel, personagens de *Moby Dick*. Ao nos voltarmos para *Harry Potter*, observamos uma passagem semelhante no quinto livro da saga, momento em que sabemos sobre a existência de uma profecia incompleta que rege a história do protagonista e do vilão:

Aquele com o poder de vencer o Lorde das Trevas se aproxima... nascido dos que o desafiaram três vezes, nascido ao terminar o sétimo mês... e o Lorde das Trevas o marcará como seu igual, mas ele terá um poder que o Lorde das Trevas desconhece... e um dos dois deverá morrer na mão do outro pois nenhum poderá viver enquanto o outro sobreviver... aquele com o poder de vencer o Lorde das Trevas nascerá quando o sétimo mês terminar...(ROWLING, 2003, p. 680).

Para compreender o significado da profecia, o diretor de Hogwarts, Prof. Alvo Dumbledore, explica a Harry que a pessoa com chances de vencer Voldemort nasceu no fim de julho, de pais que haviam desafiado o bruxo das trevas três vezes. E ainda complementa:

– O estranho, Harry – disse ele [Dumbledore] mansamente –, é que talvez nem significasse você. A profecia de Sibila poderia se aplicar a dois meninos bruxos, ambos nascidos no mês de julho daquele ano, os dois com pais na Ordem da Fênix, os pais de ambos tendo escapado por um triz de Voldemort três vezes. Um, é claro, era você. O outro era Neville Longbottom. (*idem*, p.681).

A cicatriz de raio na testa é a marca deixada por Voldemort e o indicador de Harry como o responsável por matar o bruxo. No entanto, a partir da profecia, é comum ver histórias criadas por fãs em que Neville se torna o personagem protagonista e assume o lugar de Harry e, dessa forma, há uma alteração no curso da história.

Como terceira base de abertura para histórias de fãs citada por Jenkins, temos os *silêncios*, caracterizados pelo autor por serem excluídos da narrativa, processo este que faz com que consequências ideológicas tome forma. No decorrer da narrativa, há diversos

momentos em que o público é apresentado às partes do passado de Snape as quais, muitas delas, estão relacionadas a Tiago Potter, Sirius Black, Remo Lupin e Pedro Pettigrew – os Marotos e a Lília Evans. Um desses episódios foi a mudança de pensamento de Snape em relação aos Nascidos Trouxas.

Snape e Lília se conheceram ainda crianças e foi ele o responsável por explicar como funcionava o mundo mágico. Durante uma conversa sobre o mundo bruxo, o assunto sobre Nascidos Trouxas surge:

- [...] Mas nós receberemos a carta, você e eu.
 - Sério? – sussurrou Lília
 - Sem a menor dúvida [...]
 - E realmente vai ser entregue por uma coruja? – sussurrou Lília
 - Normalmente é. Mas você é uma nascida trouxa, então alguém da escola terá de vir explicar aos seus pais.
 - Faz diferença ser nascida trouxa?
- Snape hesitou. Seus olhos negros, ansiosos à sombra esverdeada, percorreram o rosto pálido e os cabelos acaju da garota
- Não – garantiu ele. – Não faz a menor diferença. (ROWLING, 2007, p.485).

É necessário compreender que esse diálogo é uma memória vista por Harry depois da morte de Snape, no sétimo volume da série, depois de ele já ter visualizado (no quinto livro) não somente a mudança de opinião sobre Nascidos Trouxas que Snape tinha, mas também a briga entre o professor e a mãe na época da escola:

- Pronto – disse [Tiago], enquanto Snape procurava se levantar. – Você tem sorte de que Evans esteja aqui, Ranhoso...
 - Não preciso da ajuda de uma Sangue ruim imunda como ela.
- Lília pestanejou.
- Ótimo – respondeu calmamente. – No futuro, não me incomodarei. [...].

No espaço de tempo entre as duas lembranças, não foi explorado como houve essa mudança de Snape. Com a retirada desse tipo de informação, não é possível saber a que se deu essa mudança repentina durante o intervalo entre os acontecimentos. Dessa forma, é bastante comum encontrar, nas produções de fãs, – principalmente nas *fanfictions* – diferentes formas com as quais os autores abordam esse assunto: seja de uma forma positiva ou negativa em relação à Snape, a depender do relacionamento que o fã possui com o personagem.

Em continuação aos elementos que propiciam abertura para os fãs e suas criações, temos os elementos *potenciais*, cujo foco é a exploração para além dos limites da narrativa. Segundo Jenkins, é comum ao *fandom* voltar sua atenção para as personagens e os seus relacionamentos como ponto de entrada ou, até mesmo, por conta da falta de explicação de como essas personagens se tornam as pessoas que são apresentadas na obra. No caso de *Harry Potter*, é comum observar fragmentos do passado de personagens, a fim de que os leitores tenham vislumbres de possibilidades para essas figuras, como é o caso de Lucio e Narcisa Malfoy, pais de Draco Malfoy. Ambos são mencionados, pela última vez, no sétimo volume. Não há pistas sobre o que teria acontecido a eles depois da guerra contra Voldemort. A partir disso, os fãs se debruçam em teorias e materializam suas suposições em criações diversas para possíveis finais a esses personagens.

A última proposta de Jenkins que dá suporte para pensar às produções dos fãs diz respeito aos chamados *buracos* nos quais os leitores acabam por sentir falta do aprofundamento de um determinado personagem que é imprescindível para que o leitor compreenda mais sobre ele. Quando observamos a saga, é possível ver diversos pontos em que encontramos figuras sobre as quais não sabemos detalhes que influenciam na sua compreensão. Um exemplo é o próprio Snape, cuja construção na história cria a suspeita de que ele é um dos Comensais da Morte quando, na verdade, mostrou sua luta contra Voldemort. Contudo, não é possível saber o momento que o levou a permanecer ao lado dos bruxos das trevas. É nesse espaço em aberto que permite, aos fãs, o preenchimento com histórias, artes e vídeos, como é o caso do *fanfilm corpus* dessa pesquisa.

1.2. Da produção de fanvídeos, surge o fanfilm.

A partir das colocações feitas por Jenkins, é possível observar o *fanfilm Severo Snape e os Marotos* como uma produção de fãs que explora a abertura proporcionada pelos *buracos* da história em relação ao momento em que Snape se forma da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts até o possível confronto com os Marotos e Lílian que determinaria seu caminho de se tornar um Comensal da Morte. A partir disso, os fãs encenam os personagens, criam roteiros e cenários e ressignificam a série *Harry Potter* com o seu posicionamento referente aos personagens que aparecem.

Segundo Luiz (2009), como resultado desse fenômeno, temos a cultura participativa, cujo nascimento histórico é marcado pelas *fanzines* (isto é, *fanatic magazine*, a “revista de fã”). O autor explica que a publicação desse tipo de trabalho feito por fãs existe desde o século XIX, mas os traços das primeiras *fanzines* surgem a partir do começo do século XX, ligados à ficção científica. Entre os anos 1960 e 1970, essas *fanzines* começaram a registrar o acompanhamento de fãs sobre os seriados de TV e, como consequência, surgiram as *fanfictions*, pelas quais começaram a surgir escritas sobre os personagens e seus universos ficcionais nas mais diversas esferas: desde a literária a dos quadrinhos, cinematográfica, etc.

No que diz respeito aos *fanfilms*, Luiz (2009) discorre que o seu diferencial se dá, principalmente, em termos de criação e distribuição, tanto que diferente das *fanfictions*, os *fanfilms* só passaram a ser veiculados nos anos 1920. Assim como as histórias de fãs, cujo conceito já existia, mas só passou a ter reconhecimento com o seu posicionamento na cultura participatória, os *fanfilms*, como se conhece hoje em dia, deram seus primeiros sinais nos anos 1980, popularizando-se nos anos 1990 com a internet.

Conforme Luiz, o *fanfilm* considerado como marco para a “explosão” desse gênero, é o curta produzido por Kevin Rubio, *Troops*²⁰, exibido em 1997 na convenção de quadrinhos Comic Con e divulgado na internet no ano seguinte. Esta produção rendeu uma grande audiência ao vídeo. O *fanfilm* é uma produção referente ao universo de *Guerra nas Estrelas*, cujo intuito fora parodiar um programa de TV estadunidense que mostrava a rotina de policiais em situações reais, além de ser o marco inicial para a produção de outros filmes de fãs.

A popularização da internet em banda larga permitiu o surgimento de sites de divulgação de conteúdo audiovisual, como o *YouTube*, o que facilitou a distribuição desses filmes amadores. Esse processo, aliado ao barateamento de equipamentos de filmagem e o acesso à tecnologia com efeitos especiais, foi o responsável por ampliar as possibilidades dos fãs e concretizar suas criações.

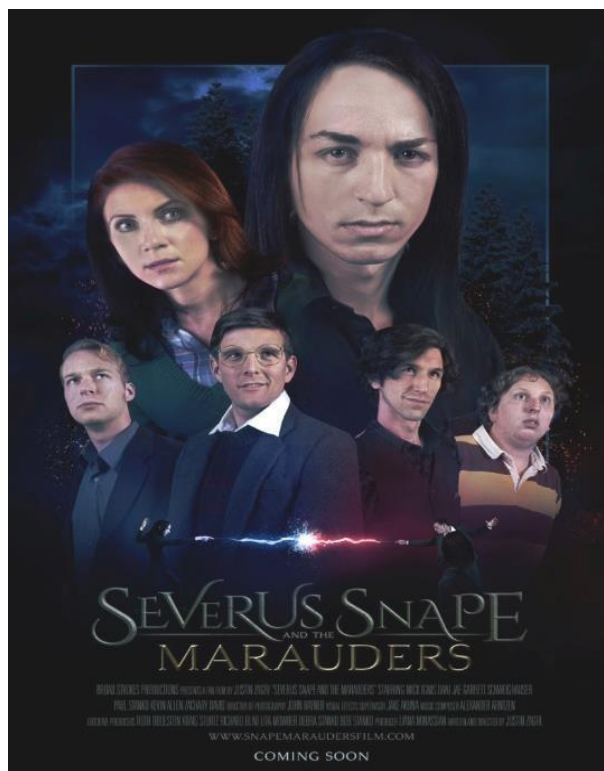
Luiz também chama a atenção para os fãs que produzem não apenas curtas-metragens, mas também séries, trailers (que podem vir a ser *fanfilms* completos ou não), como é o caso da *Broad Stroke Productions*, canal do *YouTube* pelo qual *Severo Snape e os Marotos* foi divulgado. A equipe é liderada pelo diretor e roteirista Justin Zagri, aliado ao trabalho de

²⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlp9DHKDg6c>. Acessado em 12/02/2019.

Liana Minassian, que atua como produtora do vídeo. Ela começou a ser reconhecida a partir de sua participação na produção do *fanfilm*. No caso dos seis principais atores do vídeo (Tiago Potter, Sirius Black, Remo Lupin, Pedro Pettigrew, Severo Snape e Lílian Evans), três possuem formação acadêmica em cursos relacionados a Teatro e Artes Cênicas.

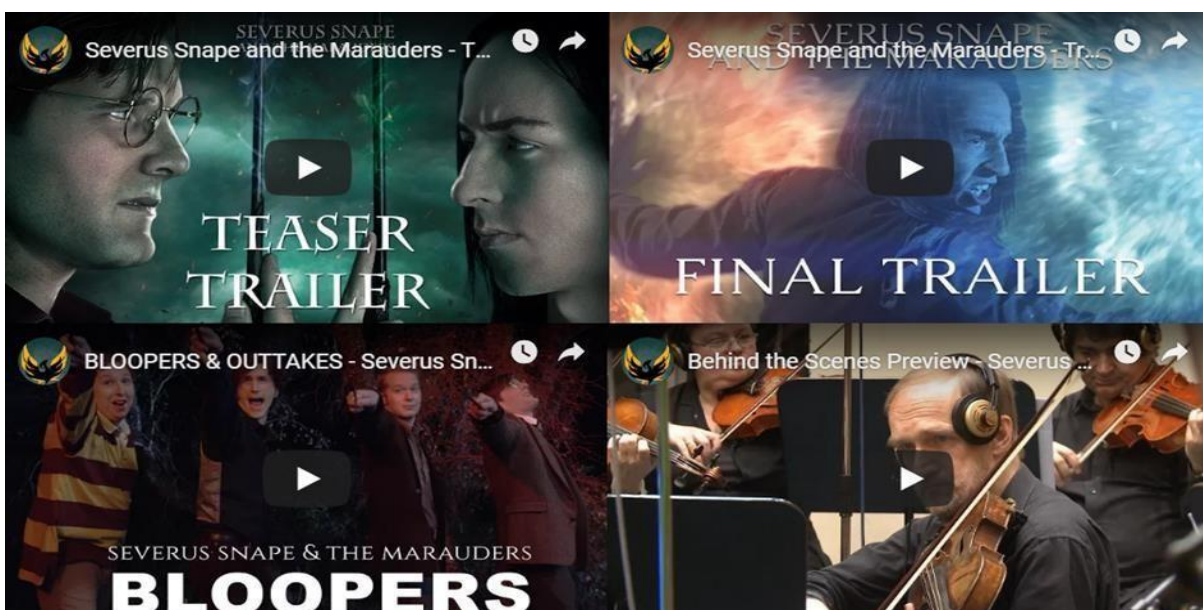
Para a veiculação do vídeo, foi criado um site oficial, <http://snapemaraudersfilm.com/>, no qual é possível ter acesso a informações sobre os atores, o diretor e a produtora, além de que lá se encontram disponibilizados os cartazes de divulgação para promoção do *fanfilm*, *links* diretos ao *YouTube* para o *teaser* trailer, o trailer final, erros de gravação e a produção da trilha sonora original.

Figura 1: Cartaz de divulgação do *fanfilm*



Extraído de: Severus Snape Film²¹

²¹ Disponível em: <http://snapemaraudersfilm.com/media/>. Acessado em 12/02/2019.

Figura 2: Vídeos para promover o *fanfilm*Extraído de: Severus Snape Film²²Extraído de: Severus Snape Film²³Extraído de: Severus Snape Film²⁴Extraído de: Severus Snape Film²⁵

O primeiro vídeo²⁶, trata-se do *teaser* trailer. Foi lançado em de julho de 2015, seguido do trailer final²⁷ lançado cinco meses depois. Em fevereiro de 2016, o canal lançou uma prévia²⁸ com a produção por trás das câmeras, em que se pode observar breves momentos da composição das cenas do *fanfilm*, a trilha sonora feita pela orquestra e efeitos especiais. Em março do mesmo ano, o canal publicou *Severo Snape e os Marotos*.

1.3. Do literário ao cinematográfico: O contexto de uma literatura fantástica

Desde a publicação do primeiro volume da série, a literatura nunca observou um fenômeno tal qual foi – e ainda o é – Harry Potter, pois este revolucionou a notoriedade das publicações infantis e juvenis, assim como causou mudanças nas regras mercadológicas e permaneceu, durante várias semanas consecutivas, no topo de vendas em vários países.

²²Disponível em: <http://snapemaraudersfilm.com/media/>. Acessado em 12/02/2019.

²³Disponível em: <http://snapemaraudersfilm.com/media/>. Acessado em 12/02/2019.

²⁴Disponível em: <http://snapemaraudersfilm.com/media/>. Acessado em 12/02/2019.

²⁵Disponível em: <http://snapemaraudersfilm.com/media/>. Acessado em 12/02/2019.

²⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l3ok5Kb84B8&t=12s>

²⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHf7t0EW4oM&t=1s>

²⁸Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pmeYzHNZkUQ>

Formada em uma série de sete livros e oito filmes – o último dividido em duas partes –, *Harry Potter* é moldado a partir de confrontos constantes entre o Bem e Mal, criados em cenários que abordam temas de crises político-sociais, preconceitos entre raças e classes, amor e amizade, entre outros.

Para tanto, a saga se embasa em uma tradição fantástico-maravilhosa, que resgata o modelo de Jornada do Herói, proposto por Campbell, comum desde os contos de fadas e epopeias. Assim, embasamo-nos em Todorov, sobretudo em sua proposta do fantástico como o tempo da incerteza para defender que:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. (TODOROV, 1980, p. 15).

A partir dessa afirmação, o autor propõe o fantástico como um momento em que se deve fazer a escolha de uma solução para o fenômeno apresentado. Quando a conclusão é feita, deixa-se o terreno do fantástico e se adentra em um dos gêneros vizinhos: o estranho ou o maravilhoso. Ou seja, o fantástico é a vacilação experimentada por um ser cujo conhecimento é limitado ao das leis naturais que se depara com um acontecimento – aparentemente – sobrenatural. Podemos observar esse processo no início do primeiro volume, *Harry Potter e a pedra filosofal*, quando Harry é colocado frente a episódios desenrolados de forma que não conseguia compreender, como é possível ver a seguir:

[...] Apanhado de surpresa, Harry caiu no chão de concreto. O que se passou em seguida aconteceu tão depressa que ninguém viu como foi: num segundo, Pedro e Duda estavam encostados no vidro, no segundo seguinte, estavam saltando para trás soltando uivos de terror.

Harry sentou-se e parou de respirar: o vidro da frente do tanque da jiboia tinha sumido. A grande cobra se desenrolou depressa e escorregou pelo chão – as pessoas no alojamento dos répteis gritaram e começaram a correr para as saídas. (ROWLING, 2000, p. 26).

Nesse episódio da história, o herói passa pela experiência de sentir em forma perceptível a contradição entre os dois mundos – o do real e o do fantástico – e se assombra com o extraordinário. No entanto, o momento de dúvida começa a dar lugar a certeza quando é colocado diante de fatos:

- Rúbeo – disse [Harry] calmo –, acho que você deve ter cometido um engano. Acho que não posso ser um bruxo.

Para sua surpresa, Hagrid deu uma risadinha abafada.

- Não é bruxo, hein? Nunca fez nada acontecer quando estava apavorado ou zangado?

Harry olhou para o fogo. Pensando bem... cada coisa estranha que deixara os seus tios furiosos tinha acontecido quando ele, Harry, estava perturbado ou com raiva... perseguido pela turma de Duda, pusera-se de repente fora do seu alcance... receoso de ir para a escola com aquele corte ridículo, conseguira fazer os cabelos crescerem de novo... e da última vez que Duda batera nele, não fora à forra sem perceber que estava fazendo isto? Não mandara uma cobra atacá-lo.

Harry olhou para Hagrid, sorrindo, e viu que ele ria abertamente para ele. (ROWLING, 2000, p. 47, grifos nossos).

A partir desse momento, o Fantástico, visto como uma ruptura da ordem reconhecida e do inalterável cotidiano, será tratado de forma natural pelo herói. Passada essa linha tênue e determinada a aceitação do sobrenatural, a história passa a ser de caráter Maravilhoso, no qual criaturas consideradas fábulas e os acontecimentos de transgressão da ordem natural são considerados lógicos e justificados. Para Todorov, esse gênero também se caracteriza não somente pela naturalidade com que o herói é colocado diante do sobrenatural, mas também diz respeito a relação do leitor com a obra, estruturada de forma a fazer com que ele também naturalize tais acontecimentos.

Essa atração pelo Fantástico é marcada na história da humanidade pelas inúmeras interpretações do homem em relação à natureza: é comum encontrar registros escritos em que chuvas, relâmpagos e diversos fenômenos naturais são episódios compreendidos como produto da fúria de deuses, por exemplo. Ao longo dos tempos, narrativas foram contadas a fim de materializar essas representações e perpetuá-las em formas diversas. Uma delas, foi o conto de fadas, cujas narrativas também estão relacionadas à realização existencial do herói. A superação de obstáculos a fim de atingir uma meta, seja essa o crescimento pessoal, um tesouro, um amor, entre outros é um dos elementos indispensáveis do gênero.

Essa estrutura base de narrativa do herói que sai em sua jornada e encontra aliados e inimigos, em uma tradição moralista, segundo a obra de Bettelheim, é uma forma de representar as lutas contra as dificuldades graves na vida e como elas são parte intrínseca da existência humana. Contudo, com perseverança, é possível passar pelos obstáculos e chegar à vitória. Essas conclusões se tornaram ainda mais perceptivas a partir dos trabalhos de Propp, publicado em 1946, cuja proposta de análise dos contos russos tradicionais permitiu a realização de um estudo estruturalista. Esse estudo tornou possível a análise desses aspectos tão frequentes nas narrativas populares de modo geral. Três anos depois, Joseph Campbell se aproximou dos resultados de Propp com um *corpus* de pesquisa diferente: os mitos ocidentais. Embasado nas ideias sobre arquétipos desenvolvidas por C. G. Jung, Campbell deu origem ao que nomeou por “Jornada do Herói”, uma de nossas bases para compreender a construção de *Harry Potter* como obra.

Em sua obra *O herói de mil faces*, Campbell ressalta a importância dos escritos da psicanálise para o estudo da mitologia, uma vez que o mito e o herói se encontram presentes em diversas produções até a época moderna. Para o autor, a psicanálise é a responsável por ensinar ao ser humano sobre como ser guiado ao interpretar as várias imagens dispostas nos sonhos, em um trabalho equivalente ao do Velho Sábio, cujo direcionamento ao herói, guiava-o para que este percorresse o caminho até o seu objetivo principal.

É a partir dessa imagem que Campbell retoma os antigos rituais das civilizações passadas, cujo propósito era o de guiar as pessoas por limiares difíceis. Para o autor, a função inicial, tanto da mitologia quanto dos rituais, é a de proporcionar simbologias carregadas de motivações a fim de fazer o espírito humano seguir em frente. Nas narrativas populares, isso se traduziu nos desafios do herói que, ao descobrir a verdade acerca da sua identidade, inicia sua jornada. Esta será responsável pelas inúmeras dificuldades, mas, ao cumpri-las, seu retorno ao seu meio de convivência será marcado pela lição de vida renovada.

O rito de passagem tratado pelo autor é um evento identificado pelos trechos nos quais o protagonista passará por experiências carregadas de mudanças drásticas em sua vida, como é o caso de Harry. Após a morte dos pais, em seu primeiro ano de vida, Harry é deixado na casa dos tios “trouxas” (não bruxos) por Alvo Dumbledore e cresce sem o conhecimento de sua condição mágica, uma vez que a família abominava quaisquer assuntos ou pessoas relacionadas ao mundo mágico. Contudo, com o início de acontecimentos estranhos, há, também, o início da jornada do herói.

O percurso que define essa jornada é marcado pelo protagonista oriundo de um mundo onde prevalecem as leis naturais – Harry –, e que sai para uma região permeada pelo sobrenatural e no qual ele terá uma vitória decisiva. Para o começo desse percurso, iniciado com o *chamado da aventura* – primeira fase da jornada –, há o anúncio de um universo diferente determinado por um arauto, cujo aparecimento é uma espécie de crise, que marca tanto o chamado, quanto o despertar do eu. Essa figura do arauto pode aparecer em formas diversas para convocar o herói para cumprir com o objetivo.

No que diz respeito a *Harry Potter*, observamos essa imagem do arauto em Rúbeo Hagrid, o meio gigante que busca Harry para apresentá-lo ao mundo mágico, cuja existência desconhece, além de não ter conhecimento sobre sua condição de bruxo, por ter sido escondido de si pela família não-mágica:

Me chame de Rúbeo, é como todos me chamam. E como lhe disse, sou o guardião das chaves de Hogwarts, você sabe tudo sobre Hogwarts, é claro.
 - Ah, não – disse Harry.
 Hagrid pareceu chocado.
 - Sinto muito – apressou-se Harry a dizer.
 - Sente muito? – vociferou Hagrid, virando-se para encarar os Dursley, que tinham recuado para as sombras. – Eles é que deviam sentir muito! Eu sabia que você não estava recebendo as cartas, mas nunca pensei que nem ao menos sabia da existência de Hogwarts, para apelar! Você nunca se perguntou onde foi que seus pais aprenderam tudo?
 - Tudo o quê? – perguntou Harry.
 - TUDO O QUÊ? – berrou Hagrid – Ora, espere aí um segundo! [...]
 - Vocês vão querer me dizer – rosou para os Dursley – que este menino, este menino! não sabe nada, de NADA? [...]
 - Você nunca contou? Nunca contou o que Dumbledore deixou escrito naquela carta para ele? Eu estava lá! Eu vi Dumbledore deixar a carta, Dursley! E você escondeu dele todos esses anos?
 - Escondeu *o quê* de mim? – perguntou Harry, ansioso.
 [...]
 - Harry, você é um bruxo. (ROWLING, 2000, p. 41-42, grifos do autor).

A partir daqui Hagrid tem a incumbência de inserir Harry no meio mágico, no entanto, a falta de convivência com a magia, somada a sua origem omitida pela família, faz com que o protagonista passe pelo processo da *recusa da chamada*. Nesse momento da jornada, o herói se nega, de alguma forma, a essa convocação:

- Rúbeo – disse [Harry] calmo –, acho que você deve ter cometido um engano. Acho que não posso ser um bruxo.
Para sua surpresa, Hagrid deu uma risadinha abafada.
- Não é bruxo, hein? Nunca fez nada acontecer quando estava apavorado ou zangado? (ROWLING, 2000, p.47).

Assim, com a morte dos pais de Harry, a estadia obrigatória na casa dos tios que o fazem ignorante de suas origens e o aparecimento de Hagrid, que traz consigo a solução do desconhecimento do protagonista, encerram esse primeiro ciclo da jornada. Dessa forma, podemos partir, agora, para o *nascimento do herói*, momento em que compreendemos como se dá a construção do protagonista na perspectiva de estudos mitológicos feitos por Campbell.

Em *As máscaras de Deus: Mitologia Ocidental*, o autor menciona os trabalhos de Rank, cuja monografia acerca do nascimento do herói analisa variações dessa “fórmula”. O indivíduo será separado dos pais por alguma motivação qualquer e ficará com pensamentos voltados a: 1) Um nascimento superior, nobre ou divino; 2) Abandono na infância; 3) Adoção por uma família mais humilde que a sua e 4) Uma expectativa de retorno a sua “verdadeira” condição, com humilhação dos responsáveis pelo abandono, e um sentimento coletivo de grande realização.

Esses quatro pontos são encontrados na narrativa. O primeiro, nascimento superior, é compreendido, posteriormente, no quinto volume da série, no qual temos uma profecia feita pela professora de Adivinhação, Sibila Trelawney, em que se diz:

Aquele com o poder de vencer o Lorde das Trevas se aproxima... nascido dos que o desafiaram três vezes, nascido ao terminar o sétimo mês... e o Lorde das Trevas o marcará como seu igual, mas ele terá um poder que o Lorde das Trevas desconhece... e um dos dois deverá morrer na mão do outro pois nenhum poderá viver enquanto o outro sobreviver... aquele com o poder de vencer o Lorde das Trevas nascerá quando o sétimo mês terminar...(ROWLING, 2003, p. 680).

O assassinato dos pais de Harry por Voldemort teve como consequência o nascimento de Harry como algo superior, pois passou a ser visto pela comunidade mágica como uma ação do destino que os livrariam do Lorde das Trevas. No entanto, antes do herói assumir esse

papel, houve sua adoção por uma família mais humilde²⁹ e, por vezes, Harry desejava ser levado por outras pessoas – outros parentes –, devido aos maus tratos que sofria na casa dos tios:

[...] Não conseguia lembrar nada dos pais. A tia e o tio nunca falavam neles e naturalmente tinham-no proibido de fazer perguntas. E não havia fotografias deles na casa. Quando era mais novo, Harry sonhara muitas vezes com um parente desconhecido que vinha levá-lo embora, mas isto nunca aconteceu; os Dursley eram sua única família. (ROWLING, 2000, p.27).

A última condição proposta por Rank, o retorno à sua verdadeira condição, acontece no último volume da saga. Na sociedade mágica, a maioria bruxa só é atingida aos dezessete anos. Antes disso, as crianças só têm permissão, por lei, para usar magia na escola. No fim de todo ano escolar, Harry volta à casa dos tios, onde a magia não pode ser mencionada. No entanto, ao completar seus dezessete anos, o bruxo retorna a sua verdadeira condição e permanece na comunidade bruxa.

Desde seu primeiro contato com essa nova comunidade, podemos ver esse ciclo de sair da casa em que se encontra para cumprir com algum dever no mundo da magia se repetir nos sete volumes da série. Dessa forma, quando prosseguimos ao próximo passo da Jornada proposta por Campbell, temos o *auxílio sobrenatural* que, segundo o autor, aparece, na narrativa, materializado em uma figura com o propósito de fornecer um objeto capaz de proteger o herói no seu percurso. Contudo, essa ajuda não aparecerá na saga apenas uma vez.

- Curioso... curioso...
 - O senhor me desculpe – disse Harry –, mas *o que é curioso?*
 O Sr. Olivaras encarou Harry com aqueles olhos claros.
 - Lembro-me de cada varinha que vendi, Sr. Potter. De cada uma. Acontece que a fênix cuja pena está na sua varinha produziu mais uma pena, apenas mais uma. É muito curioso que o senhor tenha sido destinado para esta varinha porque a irmã dela, ora, a irmã dela produziu a sua cicatriz.
 Harry engoliu em seco.
 - É, trinta e quatro centímetros. Puxa. É realmente curioso como essas coisas acontecem. A varinha escolhe o bruxo, lembre-se... Acho que podemos esperar grandes feitos do senhor, Sr. Potter... Afinal, Aquele-Que-Não-Se-Deve-Nomear realizou grandes feitos, terríveis, sim, mas grandes. (ROWLING, 2000, p.66).

²⁹Tiago Potter, pai de Harry, era um sangue puro rico no mundo mágico. Assim, se fizermos a comparação, havia uma diferença de condição financeira entre a família Dursley e os Potter.

O primeiro encontro de Harry com essa figura se dá logo após sua primeira entrada no mundo bruxo por meio do Beco Diagonal, o principal centro comercial da Londres bruxa e onde Harry adquire o primeiro artefato que vai ajudá-lo na luta contra Voldemort: sua varinha, oferecida pelo senhor Olivaras, em correspondência ao que Campbell diz sobre o ajudante sobrenatural vir, comumente, na forma masculina.

Em seguida, logo após seu primeiro acesso à sociedade mágica por meio do Beco Diagonal, Harry repete esse momento de introdução ao entrar na Escola de Magia e Bruxaria pela primeira vez. Nessa passagem, um novo auxiliar mágico, também ancião, introduzido no primeiro capítulo do volume inicial, reaparece: o diretor da escola, Prof. Alvo Dumbledore. Ele é o responsável por dar a Harry um dos artigos fundamentais, a Capa da invisibilidade, a fim de cumprir com vários desafios enfrentados durante a narrativa.

Esses desafios não serão enfrentados pelo herói somente. A partir do personagem Dédalo, na lenda de Teseu e o Minotauro, Campbell introduz o artista-cientista, responsável por resolver o problema do labirinto. O mesmo acontece com Harry, uma vez que tem como melhores amigos Hermione Granger e Rony Weasley. Hermione é o pilar racional do trio, sua inteligência acima da média pelas horas de estudo é o que permite ao grupo ter o conhecimento necessário para superar as diversas tarefas da Jornada.

Um exemplo claro se dá no segundo livro, quando ela decide fazer a poção Polissuco, de alto nível de complexidade, quando estava apenas no segundo ano escolar: “– Mas conseguir arranjar a receita vai ser muito difícil. Snape falou que estava em um livro chamado *Poções muy potentes* e vai ver está na Seção Reservada da biblioteca” (ROWLING, 2007, p.123).

Durante o segundo ano, Nascidos Trouxas começaram a ser petrificados pelo monstro escondido na Câmara Secreta, localizada dentro da própria escola. Assim, durante toda a narrativa, o trio se une para tentar desvendar o mistério. Hermione, por ser uma Nascida Trouxa, acaba por ser petrificada. No entanto, Harry e Rony percebem que a menina tinha um papel na mão. Antes de ser petrificada, Hermione tinha achado a resposta para o responsável pelos ataques:

A mão de Hermione segurava o papel com tanta força, que Harry teve certeza de que iria rasgá-lo. Enquanto Rony vigiava, ele puxou e torceu e, finalmente, depois de alguns minutos tensos, o papel saiu. Era uma página

rasgada de um livro muito velho da biblioteca. Harry alisou-a ansioso, e Rony se curvou mais para ler também.

Das muitas feras e monstros medonhos que vagam pela nossa terra não há nenhum mais curioso ou mortal do que o basilisco, também conhecido como rei das serpentes. Esta cobra, que pode alcançar um tamanho gigantesco e viver centenas de anos, nasce de um ovo de galinha chocado por uma rã. Seus métodos de matar são os mais espantosos, pois além das presas letais e venenosas, o basilisco tem um olhar mortífero, e todos que são fixados pelos seus olhos sofrem morte instantânea. As aranhas fogem do basilisco, pois é seu inimigo mortal, e o basilisco foge apenas do canto do galo, que lhe é fatal. (ROWLING, 2000, p. 215-216, grifos do autor).

Tal como Dédalo produz o fio que ajudará Teseu a não se perder no labirinto, Hermione Granger é a *artista-cientista* da qual fala Campbell, sempre disposta com uma solução que ajudará o herói a passar pelos diversos desafios. E, como dito anteriormente, *Harry Potter* é uma série que repete em cada volume o ciclo da Jornada. Dessa forma, Hermione sempre assume o papel racional e de extrema inteligência, como podemos ver no terceiro volume.

Em *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*, Hermione volta a se mostrar uma personagem com resoluções para quaisquer tipos de problemas. A terceira série em Hogwarts é marcada pela fuga do padrinho de Harry, Sirius Black, de Azkaban³⁰, condenado por ser considerado um Comensal da Morte. No entanto, Harry, Rony e Hermione descobrem que, na verdade, Black foi sentenciado no lugar de Pedro Pettigrew, quem se juntou a Voldemort e entregou a ele o esconderijo dos Potter, o que resultou no assassinato dos pais de Harry.

Numa tentativa solucionar o problema, Hermione traz como solução o Vira-Tempo, cujo poder de voltar ao passado permitiu ajudar na fuga de Black. Durante os sete volumes, observamos a recorrência de Hermione com o papel racional, pois ela é responsável por obter respostas e oferecer conclusões e explicações para quaisquer problemas. É a fornecedora do fio de Dédalo, para quaisquer labirintos que Harry enfrente: seja na escola ou na luta contra bruxos das trevas.

Apesar de Hermione ter um papel fundamental para a resolução dos desafios, Harry é o responsável pelos confrontos diretos contra Voldemort. Conforme o caminho da Jornada, o herói é submetido a vários episódios de clímax nas histórias. Esses momentos, denominados por Campbell como *passagem do limiar*, são marcados, também, por uma espécie de guardião, cuja função é a de ser uma espécie de alerta ao herói sobre o risco de fazer essa

³⁰Prisão do mundo mágico.

passagem. Em *Harry Potter* há vários desses acontecimentos, mas um que podemos citar por ser de grande destaque é o episódio do Torneio Tribruxo, presente no quarto livro da série.

Harry Potter e o cálice de fogo é um volume de divisão. Nele, a história começa a apresentar os diversos conflitos resultantes do pensamento de raça pura disseminado na sociedade mágica e propagados com maior força com o surgimento de Voldemort. Seu maior objetivo é a eliminação dos trouxas e nascidos-trouxas, além de subjugar as demais criaturas que compõem a comunidade mágica. Os planos só foram temporariamente interrompidos por, ao tentar matar Harry, ter o seu corpo danificado, de modo que foi reduzido a resquícios de alma, sem um corpo físico, o que o fez viver como parasita em outros corpos durante muitos anos.

No entanto, conseguiu reunir forças suficientes para realizar um ritual que possibilitasse desenvolver um corpo para si. Esse episódio se dá de forma concomitante ao Torneio Tribruxo realizado em Hogwarts, promovido para inspirar a união e uma rivalidade entre as três escolas de magia da Europa. O Torneio, dividido em três tarefas, propicia um cenário para o confronto de Harry com Voldemort. Eis uma das *passagens* pela qual o herói caminha e enfrenta vários perigos no labirinto, colocados como os guardiões que prenunciam o perigo maior (Voldemort) até o destino final.

Assim, as *passagens* são colocadas, na narrativa, como uma preparação para a morte como um ritual de passagem, nomeado de *o ventre da baleia* na Jornada de Campbell. Este momento é marcado pela escolha do herói em cometer suicídio ou morrer de alguma forma. No entanto, seu retorno é certo e este renasce com pleno poder. Quando vamos para a saga, a preparação para esse episódio se dá desde o fim do quinto livro. O retorno de Voldemort no ano anterior traz consequências e mudanças diversas, como a intervenção do Ministério da Magia³¹ na educação em Hogwarts.

Essa interferência governamental incentiva a criação de um movimento de resistência entre alguns alunos, que são organizados por Hermione e liderados por Harry. Ao final da *passagem ao limiar* do quinto volume – cuja forma se deu na luta de Harry contra vários Comensais da Morte – o herói toma conhecimento da profecia feita pela professora Trelawney. Assim, na sua volta às aulas no ano seguinte, começa a ser preparado para

³¹ Órgão governamental que rege as leis da sociedade mágica.

enfrentar Voldemort recebendo informações, bem como por meio da constante lembrança de qual é a verdadeira força que o derrotará:

- Sem as Horcruxes, Voldemort será um homem mortal, com uma alma mutilada e diminuída. Mas não se esqueça jamais que, embora a alma dele esteja irrecuperavelmente danificada, seu cérebro e seus poderes mágicos permanecem intactos. Serão necessários perícia e poder incomuns para matar um bruxo como Voldemort, mesmo sem as Horcruxes.
- Mas eu não tenho perícia e poder incomuns – protestou Harry, sem conseguir se refrear.
- Tem, sim – Disse Dumbledore com firmeza. – Você tem um poder que Voldemort nunca teve. Você pode...
- Eu sei! – interpôs Harry, impaciente. – Sou capaz de amar! – E foi com extrema dificuldade que deixou de acrescentar: “Grande coisa!”
- É, Harry, você é capaz de amar – replicou Dumbledore, que parecia saber perfeitamente o que Harry acabara de falar. [...].
- Então quando a profecia diz que terei “um poder que o Lorde das Trevas desconhece”, quer dizer apenas... amor? – perguntou Harry, um pouco desapontado.
- Isso mesmo, apenas amor. [...] (ROWLING, 2005, p.368-369).

Dentro da saga, o papel de principal – mas não único – de mentor é feito por Dumbledore. O mistagogo, como denominado por Campbell, é a figura experiente, o Velho Sábio, é a presença responsável por orientar o herói nas provas. Desde *Harry Potter e a pedra filosofal*, o diretor se mostra como o guia maior que orienta Harry ao longo de seus anos em Hogwarts para conseguir lidar com o vilão, mesmo depois de sua morte. Dessa forma, ao obter todo conhecimento possível e os *auxílios sobrenaturais* – a Capa da Invisibilidade e a Pedra da Ressurreição –, Harry parte para a sua morte como um ritual de passagem.

Nesse momento, o herói descobre ser uma Horcrux, ou seja, tem o conhecimento de que parte da alma de Voldemort está dentro dele. Harry precisa ser morto pelo bruxo a fim de que esse fragmento seja destruído para que, dessa forma, Voldemort seja mortal, informação obtida a partir de uma memória, num diálogo entre Snape e Dumbledore:

Dumbledore inspirou profundamente e fechou os olhos.

- Conte-lhe que na noite em que Lorde Voldemort tentou matá-lo, quando Lílian pôs a própria vida entre os dois como um escudo, a Maldição da Morte ricocheteou em Lorde Voldemort, e um fragmento da alma dele irrompeu do todo e se prendeu à única alma sobrevivente na casa que desabava. Parte de Lorde Voldemort vive em Harry, e é esta parte que lhe dá

tanto a capacidade de falar com as cobras quanto uma ligação com a mente de Lorde Voldemort que ele jamais entendeu. E enquanto esse fragmento de alma, de que Voldemort não sentiu falta, permanecer preso e protegido por Harry, Lorde Voldemort não poderá morrer. (ROWLING, 2007, p.500).

A partir do decorrido é possível notar que o herói toma consciência do seu papel final e ruma para a sua morte, vista como uma passagem a ser atravessada. Harry é “morto” por Voldemort, o que resulta na morte de um de seus fragmentos de alma, mas retorna para o confronto final para cumprir com o passo final da Jornada: a ressurreição que assegura a resolução do problema e traz consigo o prêmio pela sua evolução.

A Varinha das Varinhas – conseguida após derrotar Voldemort –, a Capa da Invisibilidade e a Pedra da Ressurreição – ambas entregues a Harry por meio de Dumbledore – são consideradas as relíquias da Morte e, juntas, transformam o dono no Senhor da Morte. Harry é ciente do poder e acaba por ficar apenas com a Capa da Invisibilidade. Encerrada sua Jornada, Harry retorna ao seu espaço, renascido e recompensado (com as relíquias da Morte), para se reerguer em uma nova vida.

No decorrer da saga, o papel de Severo Snape, professor e Mestre de Poções de Hogwarts, é o de anti-herói. Conforme os livros eram lançados, a narrativa conduzia o leitor a acreditar sobre a fidelidade de Snape a Voldemort. Essa perspectiva lançada ao receptor se dá pelo fato de a obra ser escrita em terceira pessoa, mas voltada ao olhar de Harry, o protagonista, de forma que a primeira descrição feita do personagem é a de ser um homem de “[...] cabelos negros e oleosos, nariz de gancho e pele macilenta.” (ROWLING, 2000, p. 95). Na sua primeira aula, o narrador – a partir da perspectiva de uma criança de onze anos, vale lembrar – centra sua atenção aos olhos de Snape, que “[...] eram negros como os de Hagrid, mas não tinham o calor dos de Hagrid. Eram frios e vazios e lembravam túneis escuros.” (ROWLING, 2000, p.102).

Esses trechos, retirados de *Harry Potter e a pedra filosofal* correspondem à perspectiva de um protagonista ainda um tanto imaturo, cujo ponto de vista determina os demais personagens de forma única – ou bom ou mau. A primeira referência de boa pessoa, para Harry, está na imagem de Hagrid. Quando Snape faz sua primeira aparição nas aulas de poções, o protagonista se utiliza da imagem de Hagrid como ponto de referência para definir a percepção que tem do professor.

Conforme a narrativa é desenvolvida, a complexidade do personagem aumenta. O mundo bruxo é dividido em representações de Luz, cujo maior representante é Alvo Dumbledore, e Trevas, com Voldemort à frente como a figura mais maligna. Snape é um espião para a Ordem da Fênix³² e está, constantemente, entre esses dois lados, com mais frequência ainda depois do renascimento do Lorde das Trevas, quando seu papel de Comensal da Morte teve que ser representado mais uma vez.

Contudo, Harry não associa a imagem de Snape como a de alguém em trabalho para derrotar Voldemort. Desde o primeiro momento, o protagonista é apresentado a vários motivos para desacreditar da lealdade de Snape, desde que chegou a Hogwarts pela primeira vez:

Aconteceu muito de repente. O olhar do professor de nariz de gancho passou pelo turbante de Quirrell e se fixou nos olhos de Harry, e uma pontada aguda e quente correu pela testa de Harry. [...] A dor se foi com a mesma rapidez com que viera. Mais difícil foi se livrar da sensação que Harry teve sob o olhar do professor [Snape] – uma sensação de que ele não gostava nada de Harry. (ROWLING, 2000, p.95).

Apesar de Harry estar convicto do envolvimento de Snape no roubo da pedra filosofal, ele é surpreendido ao descobrir que, na verdade, o professor tentava livrá-lo do perigo:

- Severo? – Quirrell deu uma gargalhada e não era aquela gargalhadinha tremida de sempre, era fria e cortante. – É, Severo faz o tipo, não faz? Tão útil tê-lo esvoaçando por aí como um morcego. Perto dele, quem suspeitaria do c-c-coitado do ga-gaguinho do Prof. Quirrell?
Harry não conseguia assimilar. Isso não podia ser verdade, não podia.
- Mas Snape tentou me matar!
- Não, não, não. Eu tentei matá-lo. Sua amiga Hermione Granger, por acaso, me empurrou quando estava correndo para tocar fogo no Snape naquela partida de quadribol. Ela interrompeu o meu contato visual com você. Mais uns segundos e eu o teria derrubado daquela vassoura. Teria conseguido isso antes se Snape não ficasse murmurando um antifeitiço, tentando salvá-lo.
- Snape estava tentando me *salvar*?
- É claro – disse Quirrell calmamente – Por que você acha que ele queria apitar o próximo jogo? Ele estava tentando garantir que eu não repetisse aquilo. O que na realidade é engraçado... ele nem precisava ter se dado ao trabalho. Eu não poderia fazer nada com Dumbledore assistindo. Todos os outros professores acharam que Snape estava tentando impedir Grifinória de ganhar, ele conseguiu *realmente* se tornar impopular... [...]. (ROWLING, 2000, p.208, grifos do autor).

³² Organização criada por Alvo Dumbledore, que junta bruxos em um trabalho de resistência a Voldemort.

Esse é a primeira reviravolta durante a saga, no qual o leitor é levado a creditar que Snape queria roubar a pedra filosofal e matar Harry. Isso decorre da construção da série. O distanciamento do personagem, a perseguição ao protagonista, a constante preferência e proteção dos alunos de Sonserina e o apreço pelas Artes das Trevas são marcas que constituem Snape como um personagem considerado mau.

Ao longo de *Harry Potter*, o professor é, constantemente, construído de forma a levantar suspeitas para, no final, ser o responsável por salvar Harry diversas vezes. No entanto, no sexto volume da série, a morte do diretor derruba qualquer dúvida – aparentemente – sobre a lealdade de Snape:

O som assustou Harry mais que qualquer coisa naquela noite. Pela primeira vez, Dumbledore estava suplicando.

Snape não respondeu, adiantou-se e tirou Malfoy do caminho com um empurrão. Os três Comensais da Morte recuaram calados. Até o lobisOMEM pareceu encolher.

Snape fitou Dumbledore por um momento, e havia repugnância e ódio gravados nas linhas duras do seu rosto.

- Severo... por favor...

Snape ergueu a varinha e apontou diretamente para Dumbledore.

- *Avada Kedavra!*

Um jorro de luz verde disparou da ponta de sua varinha e atingiu Dumbledore no meio do peito. O grito de horror de Harry jamais saiu; silencioso e paralisado, ele foi obrigado a presenciar Dumbledore explodir no ar [...]. (ROWLING, 2005, p.431, grifos do autor).

Devido sua relação com Dumbledore, as ações de Snape foram compostas de forma a haver um contraste entre ambos os personagens. A série tratou de construir Dumbledore como um símbolo de resistência, justiça e benevolência (características que o compunham como o Velho Sábio presente na Jornada do herói), tudo aquilo contrário a personalidade do professor de poções. Matar essa representação heroica determinou a categoria vilânica de Snape, o que resultou na dissolução de qualquer dúvida, até o momento em que Harry, no último volume da saga, tem acesso às memórias de Snape a partir dos seus diálogos com Dumbledore, nos quais tudo se esclarece:

- Ele [Voldemort] acredita que a escola logo estará nas mãos dele, sim.

- E se realmente cair nas mãos dele – disse Dumbledore, quase como um aparte –, tenho a sua palavra de que fará tudo em seu poder para proteger os estudantes de Hogwarts?

Snape assentiu formalmente. [...]

- Você está pretendendo deixar que Draco o mate?

- Certamente que não. *Você* deverá me matar. [...]

- Quer que eu faça isso agora? – perguntou Snape, a voz carregada de ironia.
- Ou gostaria de ter uns momentos para compor um epitáfio?
- Ah, ainda não – respondeu Dumbledore sorrindo. – Acho que oportunidade se apresentará no devido tempo. Considerando o que aconteceu esta noite – ele indicou a mão murcha –, podemos ter certeza de que isso ocorrerá dentro de um ano. (ROWLING, 2007, p.497, grifos do autor).

Além dos planos entre ambos os bruxos, é por meio dessas memórias que Harry compreende sua ligação com Voldemort e como terá de passar pela morte a fim de derrotá-lo:

- Então o garoto... o garoto deve morrer? – perguntou Snape, muito calmo.
- E é Voldemort que deve matá-lo, Severo. Isto é essencial.
- Seguiu-se outro longo silêncio. Então Snape falou:
- Pensei... todos esses anos... que nós o protegeríamos por causa dela. De Lílian.
- Nós o protegíamos porque era essencial que fosse ensinado, criado e pudesse experimentar a própria força – explicou Dumbledore, com os olhos ainda fechados. – Nesse meio tempo, a ligação entre os dois [Harry e Voldemort] foi crescendo. Um crescimento parasitário: às vezes penso que Harry suspeita disso. Se bem o conheço, tomará providências para que, ao sair ao encontro da morte, isto represente, verdadeiramente, o fim de Voldemort.
- Dumbledore reabriu os olhos. Snape estava horrorizado.
- Você o manteve vivo para que pudesse morrer na hora certa?
- Não fique chocado, Severo. Quantos homens e mulheres você viu morrer?
- Ultimamente apenas os que não pude salvar. – Ele se levantou. – Você me usou.
- Em que sentido?
- Espionei por você, menti por você, corri risco mortal por você. Supostamente para manter o filho de Lílian Potter vivo. Agora você me diz que o estive criando como um porco para o abate...
- Ora, isso é comovente, Severo! – exclamou Dumbledore, sério. – Você acabou se afeiçoando ao menino, afinal? (ROWLING, 2007, p.500)

É a partir dessas memórias que a humanização de Snape toma uma forma mais concreta, uma vez que é explorado um lado além do sarcasmo, da ironia, da implicância com alunos. Elas (as memórias) o constituem como um personagem de alta complexidade dentro do papel de anti-herói. De acordo com Brombert (2001), o termo surgiu com Dostoievski em sua obra *Memórias do subsolo*, pois havia uma relação paradoxal na representação da figura do herói, uma vez que pressupõe uma subversão do ser-herói. É a partir da imagem heroica que encontraremos o aspecto básico constituinte do anti-herói, como a rebeldia espontânea e a reação às opiniões aceitas que “Contestam a pertinência de postulados transmitidos de uma geração para outra, induzem o leitor a reexaminar categorias morais e ocupam-se, muitas vezes de maneira desconcertante, da sobrevivência de valores”. (BROMBERT, 2001, p.20-21).

Para o autor, a concepção de anti-herói é embasada na sobrevivência e na renovação. Os personagens são colocados em situações extremas de suas vidas, no entanto, constituídos em suas respectivas fraquezas, surpreendem e quebram as expectativas dos antagonistas e dos próprios leitores, uma vez que são guiados pelo modelo do herói. Conforme Brombert, o lado heroico do anti-herói se dá a partir do reconhecimento da sua dignidade e das suas vitórias conseguidas a partir do que pode parecer perda da dignidade.

Quando observamos as memórias de Snape durante *Harry Potter e as relíquias da Morte*, esse momento da perda da dignidade colocada por Brombert pode ser visto no momento em que o personagem busca a ajuda de Dumbledore a fim de proporcionar proteção à Lílian:

- Se ela [Lílian] significa tanto para você – disse Dumbledore –, certamente Lorde Voldemort irá poupá-la, não? Você não poderia pedir a ele misericórdia para a mãe em troca do filho?

- Pedi... pedi a ele...

- *Você me dá nojo – Disse Dumbledore*, e Harry nunca ouvira tanto desprezo em sua voz. Snape pareceu encolher um pouco. – Você não se importa, então, com as mortes do marido e do filho dela? Eles podem morrer desde que você tenha o que quer?

Snape não disse nada, apenas ergueu os olhos para Dumbledore.

- Esconda-os todos, então – falou rouco. – Mantenha ela... eles... em segurança. Por favor.

- E o que me dará em troca, Severo?

- Em... troca? – Snape olhou boquiaberto para Dumbledore, e Harry esperou que ele protestasse, mas, passado um longo momento, ele respondeu: – *O que quiser*. (ROWLING, 2007, p. 493, grifos nossos).

Neste episódio, Snape revela ter contado sobre a profecia a Voldemort, o que o levaria a perseguir a família Potter. Visto a situação, Snape busca por ajuda, é julgado pela sua atitude, mas se submete a fazer qualquer coisa para salvar Lílian. A submissão do personagem é o que nos faz reconhecer – a certa medida – sua dignidade pois esta sempre estará relacionada à Lílian, cuja relação desmoronou enquanto ambos ainda eram estudantes em Hogwarts:

- DEIXE ELE EM PAZ! – berrou Lílian. Puxara a própria varinha agora. Tiago e Sirius a olharam preocupados.

- Ah, Evans, não me obrigue a azarar você – pediu Tiago, sério.

- Então desfaça o feitiço nele!

Tiago suspirou profundamente, então se virou para Snape e murmurou um contrafeitiço.

- Pronto – disse, enquanto Snape procurava se levantar. – Você tem sorte de que Evans esteja aqui, Ranhoso...

- Não preciso da ajuda de uma Sangue ruim imunda como ela.
- Lílian pestanejou.
- Ótimo – respondeu calmamente. – No futuro, não me incomodarei. [...].

O afastamento de Lílian e a entrega da profecia a Voldemort (que resultou na morte dela) foram fatores determinantes para a decisão de se tornar um espião para Dumbledore e, também, o gancho utilizado pelos produtores de *Severo Snape e os Marotos* na construção do *fanfilm*. Como colocado anteriormente, o grupo se aproveitou de um dos *buracos* na saga para dar um possível acontecimento entre a saída de Snape, Lílian e dos Marotos de Hogwarts e a decisão do bruxo em ser um Comensal da Morte. Por se preocupar em criar uma forma de justificar a personalidade de Snape, a *Broad Stroke Productions* ressignifica os personagens, de forma a repensar, inclusive, a ideia de herói e vilão proposto nos livros e filmes.

Portanto, a partir desse breve panorama da construção de *Harry Potter* como uma obra embasada na Jornada do Herói proposta por Campbell e na compreensão de Brombert sobre a figura do anti-herói, será possível pensar na configuração dos personagens nos livros e filmes. No entanto, é necessário ressaltar que não visualizaremos a saga – e tampouco o *fanfilm* – como enunciados finalizados em si, com personagens numa estrutura fixa. Partiremos dos estudos de Campbell e Todorov, sobretudo nos apoiando em suas considerações sobre a Jornada do Herói e literatura fantástica – respectivamente – para analisar *Harry Potter* como um enunciado estético construído a partir de um horizonte ideológico, correspondente ao seu solo social de produção.

Compreender como a Jornada do Herói embasa a narrativa da série por meio de traços típicos da literatura fantástica estudada por Todorov, é uma forma de observar que a estrutura é a “função” de cada personagem, assim como torna-se possível entender como essa composição influencia na construção de cada um como sujeitos de linguagem que são. Assim, poderemos explorar, com mais profundidade, no capítulo de análise, sobre a configuração do personagem Snape na saga para, posteriormente, observar a ambivalência dessa figura construída no *fanfilm*.

O resgate feito desde Todorov e Campbell tomou forma a fim da necessidade de compreender a saga de Rowling para analisar *Severo Snape e os Marotos*, porém ele mostra que não podemos vê-lo por si só, pois há de se considerar o que foi dito antes. Todo enunciado é um elo na cadeia discursiva, e, assim, responde a enunciados anteriores e a aqueles que ainda surgirão. O mesmo se dá com o *fanfilm*. Essa resposta aos livros de

Rowling e aos filmes da *Warner Bros* se dão em um enunciado que ressignifica personagens, colocando-os em situações outras. E essas ressignificações só são possíveis de compreender quando nos voltamos à saga de origem, em um exercício feito por meio do cotejo, parte essencial do método condutor desta pesquisa.

2. O EMBARQUE NA PLATAFORMA 9 ¾

No presente capítulo, nossa dedicação será a de desenvolver o método dialético-dialógico. Parte-se da noção de que a sua base se constrói a partir dos estudos dialógicos do Círculo, no que concerne à constituição da linguagem e à ideologia. Como nossa proposta é a de mostrar como o método é imprescindível para compreender o *fanfilm* como resultado de um fenômeno literário e cinematográfico mundial, será necessário iniciarmos as discussões sobre estes dois conceitos³³ (linguagem e ideologia), uma vez que são essenciais para as análises do nosso *corpus*.

Para início desta discussão, iniciaremos nossa reflexão com foco no método pelo qual a pesquisa será desenvolvida. Pautando-nos na filosofia bakhtiniana de linguagem, temos como base de pensamento o dialogismo bakhtiniano e a dialética, uma vez que os estudos do Círculo propõem refletir os discursos não de forma acabada e superada por discursos outros, mas como respostas materializadas em enunciados as quais, por sua vez, gerarão respostas outras. Esse movimento, tão caro a esta dissertação, recorre, também, a alguns conceitos do Círculo, como ideologia e o processo de reflexo-refração.

No que concerne ao interesse desta pesquisa, os enunciados, produto da materialização do posicionamento axiológico dos sujeitos em interação, surgem em formas diversas na esfera artística da produção, como é o caso do *fanfilm*. A partir da recepção que os sujeitos-fãs terão em relação à obra de Rowling, estes (os fãs) se posicionarão por meio de uma produção de base cinematográfica e colocarão, nesse enunciado, sua interpretação acerca da produção original.

A temática, somada ao foco do *fanfilm*, aos seus personagens e à sua narrativa serão imprescindíveis para discorrermos sobre como esse produto, por responder a *Harry Potter*, recupera vários elementos dos livros e filmes da saga a fim de ressignificá-los. Faraco, ao se voltar aos estudos do Círculo, mostra que Voloshinov apontou essas questões quando diz que

[...] cada enunciado é uma resposta, contém sempre, com maior ou menor nitidez, a indicação de um acordo ou de um desacordo; é um elo da corrente

³³ Apesar de trazer linguagem e signo ideológico como dois conceitos base para desenvolver nosso capítulo de método, não nos aprofundaremos, neste espaço, sobre ambos. Trataremos sobre eles com mais minúcia no terceiro capítulo da dissertação dedicado à discussão teórica.

ininterrupta da comunicação sociocultural. *E, ao mesmo tempo que responde (no sentido de tomar uma posição socioaxiológica), espera uma resposta (espera que outros assumam uma posição socioaxiológica frente ao dito).* (2009, p.59, grifos nossos).

Assim, a partir das palavras do autor de que todo dizer faz parte do todo de uma discussão cultural axiológica, trataremos o *fanfilm* como uma resposta a obra de Rowling. Esta está sujeita a respostas outras, e, dessa forma, o vídeo (*Severo Snape e os Marotos*), por sua vez, responde ao já dito, confirma, refuta, antecipa respostas, etc.

O embate de ideias (e, por consequência, a interação entre sujeitos) faz surgir a exigência de um método que abrace o contexto de produção dos enunciados e os sujeitos que os enunciam: a partir um de tempo espaço específico, no qual as produções de fãs ocupam plataformas midiáticas (onde ocorrem as respostas, sejam elas em concordância ou discordância) o vídeo, *corpus* do presente trabalho, utiliza-se de recursos resgatados na saga original (como o título, cuja disposição verbal remete aos livros e filmes) para criar um posicionamento (resposta) a *Harry Potter* e também a outras produções de fã, de forma a justificar a personalidade de Snape o que, por sua vez, também será respondido por enunciados outros – sejam estes comentários nos vídeos, produções com a mesma temática, etc.

Assim, a partir das problemáticas metodológicas dos formalistas russos indicadas por Medviédev e pelos apontamentos de Voloshinov tanto no seu ensaio já citado quanto em *Marxismo e filosofia da linguagem* (MFL), poderemos explorar mais acerca de um método dialético-dialógico. A partir dele, nossa análise será feita para além da fórmula rígida, comum a Linguística estruturalista, uma vez que partimos do signo (não linguístico, como propunha Saussure, mas) ideológico, nascido no interior das relações sociais, a partir de indivíduos socialmente organizados por meio dos quais construímos significações para pensar neste enunciado.

2.1. Um bilhete para o Expresso de Hogwarts: Nos trilhos do método dialético-dialógico para compreensão da recepção de *Harry Potter*

Com a finalidade de se analisar um *fanfilm*, no seu movimento social de produção, circulação e recepção, é necessário um método convergente com a teoria bakhtiniana,

escolhida para o desenvolvimento do presente trabalho. A partir da filosofia da linguagem proposta pelo Círculo, nosso objetivo é o de compreender como se dá a construção do personagem Snape no *fanfilm* produzido pelo canal *Broad Stroke Productions*, no *YouTube* e como esse enunciado, em seu projeto de dizer, revela o posicionamento axiológico desse grupo de fãs.

Embasados nos estudos do grupo russo, é possível encontrar, em seus textos, uma linha filosófica de leitura que vai de encontro ao reducionismo teórico que impulsiona o leitor a observar os elementos em seu todo constitutivo e a abranger obras outras a fim de compreender um determinado conceito. Fundamentada na leitura marxista feita pelo Círculo, Paula *et ali* (2011) considera o método bakhtiniano como método dialético-dialógico, a qual adotamos como fio condutor da pesquisa.

Para as autoras, tratar da leitura marxista nas obras do Círculo significa pensar o diálogo entre seus membros bem como na especificidade da escrita de cada um. Para tanto é necessário considerar que esse viés marxista será encarado a partir e por meio da linguagem. Contudo, Paula ressalta assim como Volochínov aponta em seu primeiro capítulo do MFL a falta de uma teoria sobre a linguagem nos estudos marxistas que “[...] decorre daí a sua dificuldade de abordar a questão da ideologia, uma vez que, segundo o autor russo, falar em ideologia – ou em valor/índice de valor social – significa falar, sobretudo, em sentido [...]” (PAULA, FIGUEIREDO, PAULA 2011).

Dessa necessidade, Volochínov sugere uma alternativa para o emprego metodológico com destaque voltado ao estudo do material verbal. Isto é, como todo e qualquer enunciado – independentemente de sua materialidade – está permeado de luta simbólica, o autor sugere a semiose como ideológica. Conforme as autoras, é possível encontrar, em Medviédev, uma perspectiva semelhante à de Volochínov, uma vez que também centra suas discussões no método e destaca a impossibilidade de se ignorar a autonomia das instâncias ideológicas específicas e a relação dessas esferas – relativamente autônomas – com a base social mais geral.

Compreender o pensamento do Círculo é observar o diálogo e, a partir dele, traçar um paralelo entre a dialética marxista e a dialógica bakhtiniana, a fim de propor um método dialético-dialógico:

[...] partimos do pressuposto de que o diálogo é o seu [do Círculo] método, muito próximo da dialética hegeliana e marxista, ainda que modificada, pois manifestada pela linguagem e sem qualquer proposta de superação. O liame entre o Círculo e Marx é a relação dialética/dialógica e a questão da ideologia que, para Marx, calca-se nas relações (econômicas, políticas, culturais, sociais) objetivamente vividas entre os sujeitos constituídos e constituintes de determinada realidade social e, para o Círculo, encontra-se entranhada na linguagem (o signo ideológico). (PAULA, FIGUEIREDO, PAULA, 2011, p. 85).

Antes de abordar acerca do pensamento dialógico que orienta os estudos do Círculo, é importante compreender sobre a dialética hegeliana, cuja base também orientou os trabalhos do Círculo. De acordo com Konder (2008), discorrer sobre a concepção de dialética, é observar sua repressão construída historicamente: empurrada a posições secundárias e condenada a exercer influência limitada. Somente no século XVIII, em um contexto de grandes conflitos políticos representado pela mobilização das massas populares, que começaram a atuar nas discussões políticas da época.

Nesse cenário, a filosofia também é afetada. Segundo Konder, Kant percebe que a consciência humana não é limitada a registrar impressões vindas do mundo exterior de forma passiva. Ela (a consciência) interfere, ativamente, na realidade, opinião compartilhada por Hegel ao afirmar que o sujeito humano é essencialmente ativo pois, constantemente, interfere na realidade. Acrescenta, ainda, que o homem é o transformador ativo da realidade, mas é a realidade objetiva a responsável por ditar o ritmo e as condições dessa transformação ao sujeito.

O trabalho acerca do sujeito humano de Hegel se deu nos movimentos do plano objetivo, ou seja, nas atividades políticas e econômicas. Daí, concluiu a importância do trabalho como a mola que impulsiona o desenvolvimento humano, uma vez que se constitui como o

[...] núcleo a partir do qual podem ser compreendidas as formas complicadas da atividade criadora do sujeito humano. No *trabalho* se encontra tanto a resistência do objeto (que nunca pode ser ignorada) como o poder do sujeito, a capacidade que o sujeito tem de encaminhar, com habilidade e persistência, uma superação dessa resistência. (KONDER, 2008, 23-24, grifos do autor).

Para o filósofo, o trabalho é o conceito-chave para se compreender a definição de superação dialética. A ideia é desenvolvida a partir da palavra em alemão *aufheben*, que

significa *suspendere*. Konder explica que a palavra possui três sentidos diferentes, utilizados pelo filósofo simultaneamente: 1) o sentido de negar, anular ou cancelar 2) o de erguer algo e mantê-lo erguida e, por fim, 3) o de elevar a qualidade, a passagem de algo para um plano superior.

De acordo com o autor, Hegel, ao desenvolver sua ideia acerca da superação dialética, define-a como a simultânea negação de uma determinada realidade, pois entende que a conservação de algo essencial que existe nessa realidade negada acarreta na elevação dela a um nível superior. Para exemplificar, Konder ilustra:

[...] a matéria-prima é “negada” (quer dizer, é destruída em sua forma *natural*), mas ao mesmo tempo é “conservada” (quer dizer, é aproveitada) e assume uma forma nova, modificada, correspondente aos objetivos humanos (quer dizer, é elevada em seu valor). É o que se vê, por exemplo, no uso do trigo para o fabrico do pão: o trigo é triturado, transformado em pasta, porém não desaparece de todo, passa a fazer parte do pão, que vai ao forno e – depois de assado – se torna humanamente comestível. (KONDER, 2008, p. 25-26).

Hegel defende a ideia como fator base para o desenvolvimento da realidade. Esta, assim, não é material, mas um resultado do Espírito que possui um devir constante protagonizado pelo homem – sempre ativo, que age na realidade, transforma-a e modifica seu estado por meio do trabalho, ponto central para a superação da dialética. Esta estrutura é aplicada a todos os campos do real: desde a construção do conhecimento até os processos históricos e sociais.

A dialética está embasada na superação de estados, sujeitos, etc: Há uma tese (afirmação), a negação e uma negação da negação. Isto é, tudo gira em torno de uma síntese das afirmações e negações. A contradição é essencial, pois materializa o embate de ideias e é somente na negação da tese que é possível encontrar mudanças. Ao final da relação dialética forma-se uma nova tese, o que abre caminho para a repetição do ciclo – igualmente contínuo. Esse processo permite novas relações entre elementos sem desconsiderar a condição anterior. É a superação da realidade compreendida como um conjunto de mudança e continuidade a partir da afirmação e da negação.

Para Marx, as superações dialéticas marcam o movimento da história, na qual perduram aspectos da realidade humana justamente por haver esse fenômeno incessante de afirmação, sua negação e a negação da negação, em um processo de garantia de mudanças sem se esquecer de preservar o que já tinha sido estabelecido anteriormente. Konder afirma que mudança e permanência se configuram como categorias reflexivas: uma não pode ser pensada sem a outra.

Da mesma forma que não pode haver uma visão correta de nenhum aspecto estável da realidade humana se não soubermos situá-lo dentro do processo geral de transformação a que ele pertence (dentro da totalidade dinâmica da qual faz parte), também não se pode avaliar nenhuma mudança concreta se não a reconhecermos como mudança de uma “realidade articulada e provida de certa capacidade de durar” (2008, p. 53). Para termos uma síntese, deve-se partir de uma totalidade (provisória), que entrará em embate e criará uma totalidade outra, por sua vez também provisória, a fim de cumprir com o princípio básico do movimento ao qual realidade e sujeitos estão submetidos.

Tal como Hegel, Marx compartilha de a visão da realidade estar em mudança constante pela ação do homem. Contudo, em resposta à proposta de Hegel, Marx traz uma concepção de realidade embasada nas relações interpessoais em um determinado contexto social histórico cultural, de classe e regido por um sistema de valores.

O pensamento marxista é centrado no mundo material, na relação entre indivíduos, especificamente nas relações de produção e na divisão de trabalho. Essa característica mais pessoal com enfoque crítico foi um tanto estimulada pelo próprio fato da desagregação da escola hegeliana, pois haviam orientações divergentes e discussões acirradas, conforme se privilegiava este ou aquele aspecto do sistema, (a Substância, a Autoconsciência etc):

Para os jovens hegelianos, as representações, ideias, conceitos, enfim, os produtos da consciência aos quais eles próprios deram autonomia, eram considerados como verdadeiros grilhões da humanidade, assim como os velhos hegelianos proclamavam ser eles os vínculos verdadeiros da sociedade humana, Torna-se assim evidente que os jovens hegelianos devem lutar unicamente contra essas ilusões da consciência. Como, em sua imaginação, as relações dos homens, todos os seus atos e gestos, suas cadeias e seus limites são produtos da sua consciência, coerentes consigo próprios, os jovens hegelianos propõem aos homens este postulado moral: trocar a sua consciência atual pela consciência humana, crítica ou egoísta e, assim fazendo, abolir seus limites. Exigir assim a transformação da consciência equivale a interpretar de modo diferente o que existe [...] (MARX, 2001, p. 9).

A concepção hegeliana de dialética era, fortemente, embasada na razão, enquanto Marx, apesar de encontrarmos traços idealistas em seus estudos iniciais, possui trabalhos marcados por uma dialética da realidade, na qual a história é vista como concretude. Conforme Marx, a primeira condição de toda e qualquer história humana se dá na existência de seres vivos. A distinção entre humanos e animais, por sua vez, se dá quando o homem começa a produzir seus meios de existência, o que resulta, inclusive, na sua organização corporal.

Para o filósofo, o modo como os homens produzem seus meios de existência depende da natureza daqueles já encontrados e que dos que ainda precisam ser produzidos. Não se deve considerar esse modo de produção enquanto reprodução da existência física, mas sim como um modo determinado da atividade desses indivíduos. Isto é, uma maneira determinada de manifestar sua vida. Dessa forma, a maneira dos indivíduos manifestarem sua vida é o que os define como sujeitos: tanto aquilo *o que* produzem com a maneira *como* produzem. Por isso, para Marx, “o que os indivíduos são depende, portanto, das condições materiais de sua produção”. (MARX, 2001, p. 11).

Ainda sobre a constituição dos indivíduos enquanto tais, Marx retoma uma discussão vinda desde Hegel acerca da “consciência”. Ela existe por meio da/na linguagem e faz existir o homem quando em relação com outro homem:

[...]descobrimos que o homem tem também consciência. Mas não se trata de uma consciência que seja de antemão consciência “pura”. Desde o começo, pesa uma maldição sobre o “espírito”, a de ser “imaculado” pela matéria que se apresenta aqui em forma de camadas de ar agitadas, de sons, em resumo, em forma de linguagem. A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para os outros homens, que existe, portanto, também, primeiro para mim mesmo e, exatamente, como a consciência, a linguagem só aparece com a carência, com a necessidade dos intercâmbios com os outros homens. Onde existe uma relação, ela existe para mim. (MARX, 2001, p. 24-25).

Com isso, o autor defende a consciência como um produto social, existente nas relações entre os indivíduos e é por meio delas (das relações) que nasce o jogo de forças e valores sociais. A partir desse jogo, compreendemos como é embasado o pensamento Círculo

e como o grupo utiliza os estudos de Marx ao propor o embate de ideias materializado na linguagem:

Tratar desse marxismo presente nas obras do Círculo é o que fazer aqui para poder compreender o quanto a leitura de Bakhtin, Volochinov e Medvedev rompem com o conhecido como marxismo vulgar vigente não apenas em sua época, mas com resquícios vivos ainda hoje, sem deixarem de ser marxistas. Ao contrário, dando ao marxismo uma nova visão: a de que a ideologia está presente materialmente no signo verbal. (PAULA, FIGUEIREDO, PAULA, 2011, p. 83).

As autoras ressaltam o diálogo como a concepção de essência do Círculo e é a partir dele que é permitido traçar um paralelo entre a dialética marxista e a dialógica bakhtiniana. Elas partem do pressuposto de que o diálogo é um método do Círculo que está muito próximo da dialética hegeliana e marxista, pois entendem que a manifestação linguagem não se trata de uma proposta de superação. Contudo, esse processo só pode ser observado por meio da linguagem pois é ela que faz surgir o signo ideológico.

A partir da tensão existente entre sujeitos, há o diálogo. É por meio dessa tensão que se revelam os sujeitos em interação: o eu, ao mesmo tempo em que constitui, é constituído pelo outro. A constituição do sujeito é inacabada, em movimento constante. Não há anulação ou sobreposição ao outro com determinado ponto de vista, uma vez que “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 [...] o mundo e o homem [...]” (PAULA, FIGUEIREDO, PAULA, 2011, p. 85).

A concepção de ideologia do Círculo está calcada nos pressupostos marxistas, cujas ideias se embasam nas relações de trabalho e produção. A partir disso, Volochinov trará à luz na discussão do *Marxismo e filosofia da linguagem* questões referentes à relação entre a base e a superestrutura, ligadas, diretamente, à filosofia da linguagem. Para o autor, a fim de compreender como a base determina a ideologia, é necessário observar essa base dentro de um contexto ideológico integral e como esta (a base) determina o signo e como o signo reflete e refrata a existência em formação.

Conforme Volochinov, a palavra – enquanto signo ideológico – por estar em todo e qualquer contato entre sujeitos e enunciados, materializa os vários fios ideológicos que

perpassam nas áreas de comunicação social. Nela, é possível perceber as mudanças sociais constituídas em sistemas ideológicos organizados. Por isso, o autor destaca sobre a importância de 1) não isolar a ideologia da realidade material do signo; 2) não isolar o signo das formas concretas da comunicação social (uma vez que o signo é parte da comunicação social e não existe como tal fora dela) e; 3) não isolar a comunicação e suas formas da base material. Ao se concretizar no processo da comunicação verbal, o signo ideológico será determinado pelo horizonte social, especificado por uma determinada época e determinado grupo social.

Essa concretização se dará no que Bakhtin denomina por “esferas de atividade humana”, como modo de enfatizar a diversidade ideológica e sistemática de tais esferas, da vida cotidiana às mais complexas. Observar esse processo é contemplar a realidade a partir de reflexos e refrações: como colocado por Volochínov (2017, p.112), a palavra é responsável por refletir mudanças da existência social e também refratá-la, o que é determinado pelo cruzamento de interesses sociais multidirecionados nos limites de uma coletividade sógnica. Ou seja, na luta de classes.

Segundo o autor, é necessário ressaltar a importância da multiacentuação que caracteriza o signo ideológico, uma vez que esse cruzamento nos permite observar o movimento e o desenvolvimento do signo:

Qualquer xingamento vivo pode se tornar um elogio, qualquer verdade viva deve inevitavelmente soar para muitos como uma grande mentira. Essa *dialética do signo* revela-se na sua totalidade apenas em épocas de crises sociais e de mudanças revolucionárias. Em condições normais da vida social, essa contradição contida em todo signo ideológico é incapaz de revelar-se em absoluto, pois na ideologia dominante o signo ideológico é sempre um pouco reacionário, em uma tentativa de estabilizar o momento anterior do fluxo dialético da formação social [...]. (VOLOCHÍNOV, 2017, p. 113, grifos do autor).

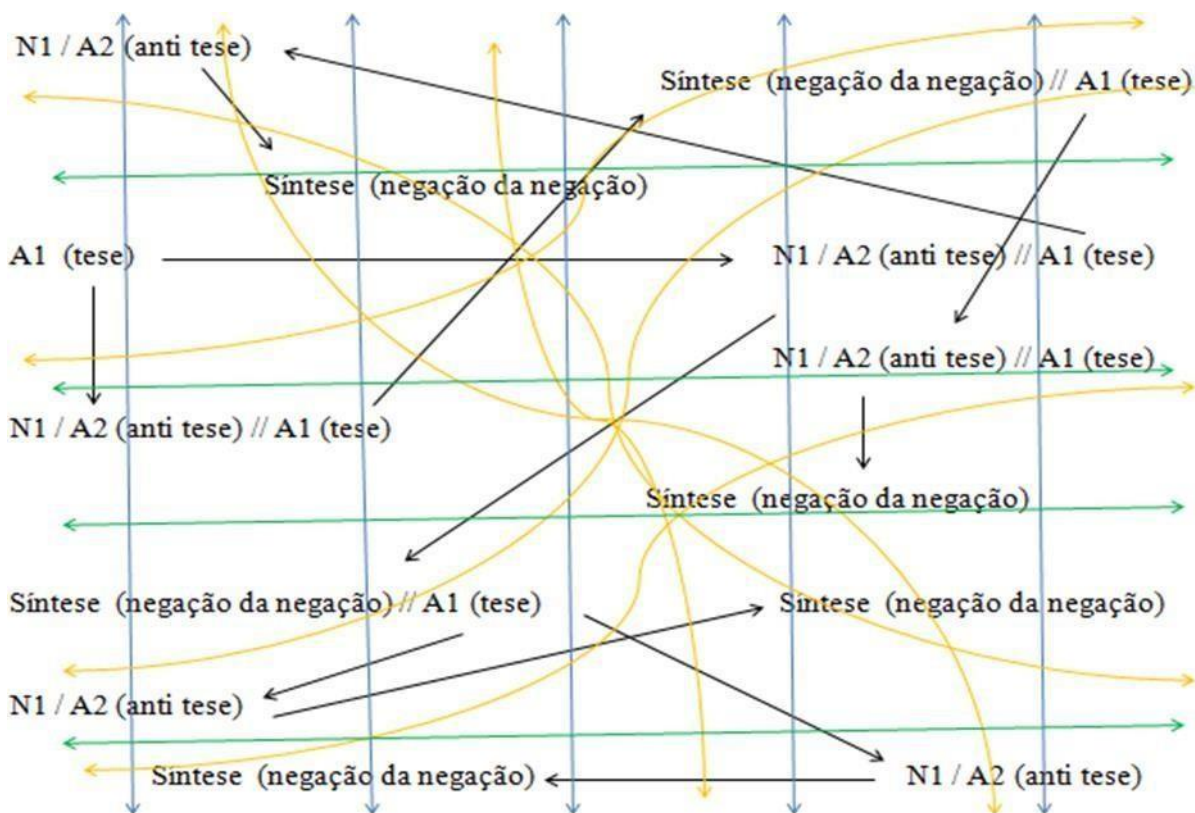
É esse processo que caracteriza a particularidade do signo ideológico de refratar e distorcer a realidade dentro dos limites da ideologia dominante. O signo é lugar no qual acompanhamos o caráter ininterrupto do processo dialético (em dinâmica, não de sobreposições) de mudança que ocorre da base em direção às superestruturas. Esse movimento deve ser percebido sempre de forma flexível e variável.

Conforme Paula, Figueiredo e Paula, não há exclusão dos estudos marxistas acerca da dialética marxista, mas sim uma ampliação pelo viés do dialogismo, tão caro ao Círculo: embasados em Marx, a sua teoria é estruturada de forma a pensar a importância da relação dialética na superestrutura e na infraestrutura e nas transformações sociais em ambientes da coletividade. Bakhtin, contudo, pensará esses sujeitos de outra forma. Não há a visão ortodoxa do marxismo (estruturalista ou vulgar) que considera esses sujeitos e suas relações de infra e superestrutura, mas sim objetiva-se pensá-los (os sujeitos) na/pela linguagem, “dialogicamente, como reflexo e refração discursivas, de acordo com as forças centrífugas e centrípetas do discurso.” (PAULA, FIGUEIREDO, PAULA, 2011, p. 91). A partir da ótica marxista é necessário enxergar o mundo por meio de um viés histórico materialista, Bakhtin, por sua vez, deu foco ao dialogismo, influenciado não só pela economia, mas por forças ideológicas outras.

De acordo com o método dialético-dialógico, partimos de uma proposição intitulada de Afirmação 1 (A1), o qual também é denominada como tese. Por ter em si um caráter responsivo natural da linguagem, atrairá (será respondida) com uma proposição outra: a A2 (Afirmação 1, a concordância) ou então a Negação 1 (N1). Dessa forma, há a segunda possibilidade que se materializa na forma de consonância ou refutação a ideia de origem. A terceira proposição se denomina síntese, caracterizada por ser a negação da negação, em diálogo e em resposta às proposições que a antecederam.

Esse jogo é a dialética dialógica que representa o embate social no qual linguagem e sujeitos estão submetidos no momento da interação a partir do viés bakhtiniano. No gráfico a seguir, Santana (2017) ilustra como se daria esse movimento dialético dialógico na interação social:

Figura 3: Movimento dialético-dialógico (Extraído de: SANTANA, 2017).



Segundo a autora:

[...] o movimento dialético das teses e anti teses é demonstrado na cor preta e aparecem interceptados, ligados, entrecortados, e em diálogo contínuo. As vozes sociais e os valores da sociedade são expressos nesses movimentos que se cruzam, se chocam e se reforçam. As cores laranja, verde e azul representam outras valorações que perpassem as esferas de atividade humanas e os discursos. Em síntese, a figura é uma tentativa de ilustrar e tornar visual o movimento dialético dialógico e a viabilização de valorações sociais no discurso. (SANTANA, 2017, p.41).

De acordo com Bakhtin, há representações esquemáticas acerca da comunicação discursiva desde o século XIX, algumas encontrados em Saussure, por exemplo. Seus esquemas limitavam-se a “ficções” e traziam, em si, dois parceiros da comunicação discursiva – o falante e ouvinte, considerado pelo autor como o receptor do discurso. Mas chama a atenção ao esclarecer não ser possível afirmar que

[...] esses esquemas sejam falsos e que não correspondam a determinados momentos da realidade; contudo, quando passam ao objeto real da comunicação discursiva eles se transformam em ficção científica. Neste caso, o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc. [...] (BAKHTIN, 2010, p. 271).

Bakhtin entende que essa posição responsiva do ouvinte é construída a partir do início do processo de audição e compreensão pois toda fala viva (enunciado vivo) é de natureza, ativamente, responsiva, que, enquanto percepção, gera resposta. É possível dizer, então, que há um ciclo de compreensão (adquirida somente quando há enunciado), a qual gera uma resposta que, por sua vez, ao ser de entendimento do ouvinte, irá transformá-lo em falante, uma vez que gerará resposta automaticamente.

No entanto, o autor ressalta que, muitas vezes, a compreensão de um enunciado não tem a resposta na forma verbal, mas em uma ação pois: “a compreensão ativamente responsiva do ouvido (por exemplo, de uma ordem militar) pode se realizar imediatamente na ação (o cumprimento da ordem ou comando entendidos e aceitos para execução) [...]”. (BAKHTIN, 2010, p. 272).

Ao ressaltar a importância do sujeito e da situação de compreensão do enunciado a que responderá (e, posteriormente, será antecipado, refutado, respondido), percebe-se que aquele (o sujeito) é de linguagem, o qual constrói e é construído por meio de sua interação a partir de vozes outras e de suas valorações, essas materializadas no signo ideológico.

Pensá-lo (o signo ideológico) é impossível sem considerar os pressupostos de estudos da linguagem de Saussure. Para o Círculo, o autor faz importantes considerações acerca do que concebeu como signo linguístico: a imagem acústica (cadeia de sons) junto ao seu significado (conceito) foi o impulso para o nascimento da Linguística como ciência, daí o isolamento da *parole* (fala) como critério para um estudo mais estruturalista da *langue* (língua), como um processo intacto, finalizado e sem interferência de forças externas.

Contudo, são, precisamente, as características sociais e ideológicas que valoram os discursos, o interesse dos estudos do Círculo. O grupo, no entanto, começa a divergir dos pressupostos saussurianos no que concerne à imagem acústica do signo: devido à

arbitrariedade do signo, o mesmo conceito poderia ter sua cadeia de sons pronunciada de formas variadas. Ou seja, carregam em si traços sócio-histórico-culturais que dão um contexto específico para o signo e, assim, caracterizar um sujeito (de linguagem) único, este, por sua vez, carregado de valorações do meio em que está inserido.

Por esses pontos (aspectos culturais, tempo-espaço de produção, características sociais) não estarem presentes na vertente estruturalista vinda da *langue* saussuriana, será possível ver como a Filosofia da Linguagem vai de encontro com esse pensamento. Para o Círculo, o processo de construção da linguagem é, sobretudo, social. Como tal, é um processo ideológico, com marcas políticas, econômicas, filosóficas, religiosas, etc., e, por isso, faz a proposta da língua como um organismo vivo. Como colocado por Paula, Figueiredo e Paula (2011) na nossa condição de seres humanos (condicionados como sujeitos a partir do momento em que enunciam), respondemos e nos posicionamos a discursos, de forma para muito além da estrutura linguística, como era feito às obras de arte por meio do método formal.

Segundo Voloshinov (2013), o formalismo russo tratava a obra poética como um produto de material verbal com uma configuração específica, o que vai de encontro aos estudos do autor (e do Círculo), cujo estudo ditará que a palavra se concebe como um fenômeno de comunicação cultural. Não está centrada em si mesma e, para compreendê-la, é necessário resgatar a situação social na qual foi engendrada:

[...] todos os produtos da criação ideológica se cultivam somente pela e para sociedade. As definições sociais nos chegam *desde fora*, como as definições dos corpos da natureza: *as formações ideológicas são internas e imanentemente sociológicas*. (p. 73, grifos do autor).

Portanto, tal qual o Círculo, defendemos um método que trate da língua(gem) como uma atividade social que configura o discurso, sempre, a partir do seu contexto de produção por meio de um sujeito que enuncia, uma vez que estamos submetidos a uma determinada realidade. Dessa forma, é necessário que não tire da linguagem aquilo que traz riqueza à sua essência: seu caráter dialógico, condição do signo ideológico por excelência.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Voloshinov discorre acerca do signo e sobre a sua construção entre indivíduos – socialmente organizados – no processo de interação social,

o que condicionará as formas desse signo. O autor ressalta, ainda, a importância do acompanhamento da vida social desse signo (verbal) como condição *sinequa non* para a determinação do signo por meio da existência:

Apenas sob essa abordagem [acompanhamento da vida social do signo verbal] o problema da *inter-relação entre o signo e a existência* pode adquirir uma expressão concreta, e apenas nessa condição o processo da determinação causal do signo pela existência aparecerá como o processo da verdadeira transformação da existência em signo, da autêntica refração dialética da existência no signo. (VOLOSHINOV, 2017, p.110).

Assim, é possível compreender que ao tratar do signo verbal junto à ideologia sem isolá-lo das formas concretas de comunicação social, tem-se como produto o signo ideológico, determinado por um horizonte social de um tempo e grupo social específicos. Signo este que fará surgir um sujeito de linguagem que somente existe como tal devido à materialização da sua relação com o mundo, concretizada em enunciados.

Quando nos voltamos ao *fanfilm* e a leitura que esse sujeito-fã tem do personagem Snape, temos o resultado de um processo de multiacentuação do qual fala Voloshinov. Ao se encarar a obra de Rowling em contato com esse determinado grupo de fãs-produtores, os livros e filmes se encontram em um novo horizonte social, o qual está recoberto de valorações específicas desse horizonte. Nesse processo, a recepção da obra, que altera esses sujeitos, traz novos aspectos para essa existência, integrados aos interesses sociais

Não coexistem pacificamente com outros elementos da existência a ela previamente integrados, mas entram em luta com eles, submetem-nos à reavaliação, e deslocam sua posição no interior da unidade do horizonte avaliativo. Este processo gerativo dialético se reflete na geração de propriedades semânticas na língua. Uma nova significação emana de uma velha e por meio dela, mas isso acontece de tal modo que a nova significação pode entrar em contradição com a velha e reestruturá-la. (VOLOSHINOV *apud* FARACO, 2009, p.55).

Severo Snape é um dos temas mais abordados dentro do *fandom* do universo *Harry Potter* e o fato de haver um público tão grande falando sobre esse personagem já faz com que esses sujeitos tenham uma atitude efetiva e de interesse em relação a ele – seja para defendê-

lo ou julgá-lo quanto ao seu papel na história. Por isso há a preocupação do Círculo em defender a palavra não como um objeto pronto e acabado, mas como um elemento que possui atitude valorativa e é determinada pela entonação em relação ao objeto (no caso, à saga *potteriana* e a Snape). Ao produzir o *fanfilm*, os fãs refletem a obra de Rowling e a produção cinematográfica da *Warner Bros* e a refratam com uma significação outra, carregada de valorações do horizonte ideológico ao qual fazem parte.

Entretanto, não se pode esquecer: que é devido à sua condição de elo na cadeia discursiva que cada enunciado é considerado como uma resposta. Assim, sempre conterà, em si, a indicação de acordo ou desacordo. Esse processo se dá porque ao mesmo tempo em que o enunciado responde (ou seja, toma um posicionamento ao que foi dito), ele espera que o outro também assuma uma posição e dê uma resposta. (FARACO, 2009, p.59). A questão colocada pelos fãs produtores do *fanfilm* faz parte de uma discussão cultural – por sua vez, axiológica – que traz colocações as quais serão questionadas, discordadas, apoiadas: por sempre esperar uma réplica, o enunciado se caracteriza como o confronto de vozes múltiplas. Ou seja, marcado e construído por meio da/nas relações dialógicas.

O Círculo trará o diálogo para discussão preocupados com o processo que nele ocorre: suas forças atuantes e a dinâmica do processo causado pela interação entre vozes, responsável pela sua construção. Quando nos voltamos ao vídeo dos fãs, este tem uma distância temporal de vinte anos, mas, mesmo com esse espaço, há o confronto por estarem inseridos no mesmo plano de sentido. Para tanto, Bakhtin (*apud* Faraco) aponta a importância de se ter o material linguístico inserido na esfera discursiva (ter se tornado enunciado), o que implica a fixação a posição de um sujeito social. Dessa forma, teremos as relações dialógicas como

[...] relações entre os índices sociais de valor – que, como vimos, constituem, no conceitual do Círculo de Bakhtin, parte inerente de todo enunciado, entendido não mais como unidade da língua, mas como unidade da língua, mas como unidade da interação social; não como um complexo de relações entre palavras, mas como um complexo de relações entre pessoas socialmente organizadas. (FARACO, 2009, p.66).

Essa complexidade característica das relações dialógicas destacada pelo autor e tão cara ao Círculo nos permite observar as várias direções – consonantes e dissonantes – que podem resultar em convergências, embates, recusas. Todo esse processo se dá na tensão do dizer com outros dizeres (estes enquanto vozes sociais) e é preciso observar que, mesmo

quando há a concordância com um determinado enunciado, há a recusa de outros enunciados (vozes sociais outras). Todo e qualquer enunciado têm, em si, uma unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida verbal: forças centrípetas e forças centrífugas.

Ao compreendermos que o diálogo aparece nos estudos do Círculo como um espaço de embate de vozes, é possível observar as forças responsáveis por esse movimento, sendo estas as:

[...] *forças centrípetas* (aquelas que buscam impor certa centralização verboaxiológica por sobre o plurilinguismo real) e *forças centrífugas* (aquelas que corroem continuamente as tendências centralizadoras, por meio de vários processos dialógicos tais como a paródia e o riso de qualquer natureza, a ironia, a sobreposição de vozes, etc.). (FARACO, 2009, p.70).

Essa tensão causada pelas forças centrífugas e centrípetas cria o conflito de vozes, as quais concebem estratégias na tentativa de monologizar do discurso, o que não tira seu aspecto (do discurso) dialógico. Assim, temos, nas produções dos fãs – nos mais diversos gêneros discursivos – posicionamentos quanto ao que foi colocado por Rowling em sua saga. Como exemplo, podemos observar o *fanfilm*. Nele uma das valorações contestadas em sua construção é sobre o que concerne a representação dos integrantes da casa da Grifinória.

No universo *potteriano*, Hogwarts, a Escola de Magia e Bruxaria, tem um sistema de divisão de alunos. Eles são selecionados para uma das quatro Casas da instituição, nomeadas a partir dos fundadores da escola: Grifinória, Sonserina, Corvinal e Lufa-Lufa. Não somente os nomes, mas os valores comuns aos bruxos fundadores, é que dão característica às Casas, como é possível observar pela canção do Chapéu Seletor em *Harry Potter e a pedra filosofal*:

*Quem sabe sua morada é a Grifinória
Casa onde habitam os corações indômitos.
Ousadia e sangue-frio e nobreza
Destacam os alunos da Grifinória dos demais;
Quem sabe é na Lufa-Lufa que você vai morar,
Onde seus moradores são justos e leais
Pacientes, sinceros, sem medo da dor;
Ou será a velha e sábia Corvinal,
A casa dos que têm a mente sempre alerta,
Onde os homens de grande espírito e saber
Sempre encontrarão companheiros seus iguais;
Ou quem sabe a Sonserina será a sua casa
E ali fará seus verdadeiros amigos,
Homens de astúcia que usam quaisquer meios para atingir os fins que antes
colimaram*

Vamos, me experimentem! Estarão em boas mãos!

[...]

Porque sou único, sou um Chapéu Pensador. (ROWLING, 2000, p.89, grifos nossos).

Durante a saga, os diversos conflitos entre bem e mal são construídos a partir das personagens pertencentes à Grifinória e Sonserina, respectivamente. Entretanto, uma das figuras da casa dos Leões³⁴, Pedro Pettigrew, é considerado como um símbolo de traição e covardia³⁵ e esse aspecto, não somente é explorado no *fanfilm*, como é colocado de forma a materializar o posicionamento que esses fãs-produtores têm acerca da Grifinória e também dos Marotos, uma vez que os quatro pertencem a essa Casa:

Figura 4: Marotos lutando contra Snape



³⁴ Em *Harry Potter*, a casa da Grifinória tem como animal símbolo um leão; da Sonserina, uma serpente; da Corvinal, uma águia e da Lufa-Lufa, um texugo.

³⁵ Na história, Pettigrew foi escolhido como o confidente de Tiago e Lílian Potter para guardar o segredo da localização da casa como um modo de proteção, a fim de que Voldemort não os encontrasse em meio ao período de guerra. Contudo, Pettigrew acabou por entregar a localização da família, o que levou à morte os pais de Harry quando este era um bebê.

Extraído de *Severo Snape e os Marotos*³⁶

Como é possível observar na imagem acima, Pettigrew (primeiro à esquerda) é o único dos Marotos a estar usando roupas com cores referentes à Grifinória – o vermelho e o amarelo. A Grifinória, assim como as demais casas de Hogwarts, é calcada em valores específicos que dão identidade não somente à casa, mas também aos seus alunos. Estudantes grifinórios são caracterizados por serem devotos às amizades, assim como portadores de extrema coragem e lealdade. Contudo, ao compreender o papel de Pettigrew na saga e tê-lo no *fanfilm* relacionado às cores da casa, temos um posicionamento axiológico dos fãs em relação, não somente a Pettigrew, mas também (e principalmente) aos Marotos.

A partir da premissa de que a significação parte do pressuposto do Círculo de que a enunciação de um signo implica em valorações, é possível afirmar que, os fãs-produtores, não somente reconhecem a covardia do personagem Pettigrew, mas colocam essa característica para denotar os Marotos e ressignificá-lo. O grupo é formado por grifinórios, mas, na visão desses fãs, são representados a partir de atitudes contrárias aos valores defendidos pela Grifinória, posto que, no *fanfilm*, Pettigrew é o único a usar as cores da Casa.

Embasando-nos em Heller e sua *Psicologia das cores* voltamos-nos às significações das cores a fim de construir sentido a partir do projeto de dizer elaborado no vídeo. No que concerne à cor vermelha, a autora mostra os caminhos desse tom, que vão da felicidade, à nobreza (aspecto também relacionado à Grifinória), passando pela agressividade, pelo perigo e também pelo luxo, pela liberdade e pela justiça.

Em sua obra, Heller discorre sobre o vermelho de forma a afirmar que ele se configura como uma cor de todas as paixões – sejam elas boas ou más. O sangue, em sua ação psicológica e simbólica, faz o vermelho se configurar como a cor dominante de todas as ações positivas em relação à vida que, quando combinada com tons de ouro e azul, tem como principal significado a coragem. Sobre o amarelo, a autora o define como a cor mais contraditória, com interpretações que variam entre recreação e entendimento. Também pode ser compreendida, a depender do enunciado no qual está inserido, como a cor da inteligência, da maturidade e do amor sensual.

No caso da saga *Harry Potter*, essas duas cores são utilizadas para associarmos a justiça, nobreza e inteligência como características da casa da Grifinória. Na saga de origem, a

³⁶Quadro 1: 11 min 50; Quadro 2: 11 min 52; Quadro 3: 11 min 53.

relação do trio de amigos – Harry, Rony e Hermione – abarca todos esses aspectos e até mesmo a agressividade pode ser observada, frente a situações consideradas pelo trio como injustas. O mesmo vale para os Marotos a partir do pouco que se pode saber deles por meio dos livros e filmes. Há uma grande devoção à amizade entre os quatro integrantes do grupo. Contudo, uma exceção dessas características é observada em Pedro Pettigrew, personagem escolhido pelos fãs-criadores para vestir as cores grifinórias.

Ao nos voltarmos para a saga de origem, é possível ver como as representações que existem da Grifinória destacarão suas qualidades, mesmo com a presença de personagens como Pettigrew. Contudo, os fãs se focarão nesse personagem para inverter o que foi colocado na obra literária e fílmica, a fim de desmistificar a imagem dos Marotos, numa tentativa de sobrepor essa voz (posicionamento axiológico) em relação ao que é dito por Rowling em *Harry Potter*. Isso pode ser observado no projeto de dizer desses fãs por meio do uso das cores na roupa de Pettigrew.

A fim de associar o amarelo à alegria, Heller aponta que se faz necessário o uso de outros tons, como o vermelho e o laranja, pois funciona como uma combinação frequente quando se quer trazer ideias de contentamento e riqueza. Para um efeito contrário, relacionado a sentimentos ruins, a autora aponta o amarelo como

[...] a cor de tudo que nos causa raiva. A inveja é amarela – a inveja é a raiva pela posse alheia. Amarelo é o ciúme – raiva pela existência de outros. Também a cobiça é amarela. De acordo com a doutrina cristã, a inveja e a cobiça são dois dos sete pecados capitais. Todos os pecados capitais são facetas do egoísmo. (2013, p.159).

A depender do enunciado a que está inserido, outra conotação negativa para a cor amarela é a da traição. Conforme a autora, “O amarelo tem velha tradição como cor dos traidores: Judas Iscariotes, o traidor de Jesus, na maioria das vezes e representado em amarelo pálido nas telas.” (HELLER, 2013, p.171). Durante a narrativa literária e fílmica, a construção da personagem de Pettigrew é focada, justamente, na traição dos amigos (os pais de Harry). Esse traço é trazido pelos fãs-criadores no *fanfilm* para enfatizar o posicionamento desses produtores em relação aos Marotos.

Ao colocar, precisamente, o personagem – também pertencente à Grifinória – como o único a usar as cores da casa é uma forma de ressignificar, não somente as cores, mas a visão dos fãs acerca dos Marotos. O vermelho e o amarelo não mais trazem em si o sentido de nobreza, coragem, felicidade ou riqueza: essas cores, inseridas nesse enunciado, colocadas nesse determinado personagem, são ressignificadas e sua conotação, agora, se volta para traços como o sacrifício (se pensarmos o vermelho como referência ao sangue derramado de Tiago e Lílian Potter pela traição de Pettigrew), a inveja e a traição.

Para essa voz social (representada nos produtores do vídeo), os Marotos não representam a coragem e a nobreza características de Grifinória. Esse posicionamento é mais ressaltado ao colocarem o momento em que Pettigrew se transforma em um rato, sua forma *animaga*³⁷, como exploraremos nas sequências a seguir.

³⁷Animago é a capacidade de um bruxo em se transformar em um animal sem o uso da varinha. Não há escolha no animal no qual o bruxo se transformará.

Figura 5: Comparação entre as construções de personagem de Pettigrew



(Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*, à esquerda³⁸. À direita, *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*³⁹)

Na sequência à esquerda, os fãs recuperaram uma cena do terceiro filme da saga, *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban* (à direita), no qual mostra a fuga de Pettigrew depois da descoberta de que o mesmo vivia na sua forma animaga de rato (circulado em vermelho nos fotogramas) a fim de se manter escondido. A cena do filme dá um resumo sobre a personalidade do personagem. Frente a qualquer tipo de confronto, Pettigrew se encolhe, procura se esquivar ou ficar numa posição mais defensiva. Os fãs recuperaram esse traço e o

³⁸ Quadro 1 (esquerda): 16 min 16; Quadro 2 (esquerda): 16 min 23; Quadro 3 (esquerda): 16 min 41 e Quadro 4 (esquerda): 16 min 42.

³⁹ Quadro 1 (direita): 1h 35 min 30; Quadro 2 (direita): 1h 35 min 43; Quadro 3 (direita): 1h 35 min 46 e Quadro 4 (direita): 1h 35 min 47.

reconfiguram em seu projeto de dizer para, além de acentuar seu aspecto covarde, mostrar como o personagem só enfrenta Snape quando está junto aos demais Marotos.

Não à toa, os fãs escolheram como base a cena de transformação em rato. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o animal traz em si uma imagem ctônica, impura,

[...] que escava as entranhas de terra, tem uma conotação fálica e anal, que o liga à noção de riqueza, de dinheiro. É o que faz com que seja frequentemente considerado como uma imagem da avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestina. (2015, p. 770).

Dessa forma, quando retomamos no *fanfilm* a relação do personagem-rato – cuja simbologia remete à impureza, ao submundo, ao baixo (falta de caráter) – junto às imagens vermelho e amarelo da Grifinória, vemos como os fãs-criadores, enquanto grupo social, posicionarem-se sobre os Marotos, observando a relação desses com Snape. Para eles, o grupo de alunos se entendem como nobres e portadores de extrema coragem devido às origens da Casa a que pertencem, porém, a atitude revela covardia quando, por exemplo, enfrentam Snape sempre juntos.

Com esse exemplo, buscamos pensar um método de pesquisa dialético-dialógico pautado na Filosofia de Linguagem para considerar a dialogia, base que rege o pensamento do Círculo e a dialética marxista, para refletir sobre essa produção, considerando que: os enunciados se configuram como um posicionamento daquilo que foi e do que ainda será dito. Essas respostas são a materialização do embate de vozes, representadas em signo ideológico e, a nós, importa-nos como esse jogo “tese – antítese – síntese” ocorre de forma ininterrupta, sem nunca esquecer o aspecto dialógico da linguagem que é uma parte inerente de todo e qualquer enunciado. Esta (a linguagem) é viva e carregada de valores e, a partir deste método, será permitido, a nós, a visualização de como *Severo Snape e os Marotos* reflete a saga *potteriana* e refrata uma imagem do personagem Snape e dos Marotos a partir de sua leitura da obra.

Esse processo é o resultado da construção de valores de um determinado grupo do qual aborda o Círculo, cujo olhar ultrapassa a visão dicotômica classista característica do marxismo vulgar. Para os estudiosos, o movimento é que importa, tanto para Marx, quanto para o Círculo:

[...] para Marx, calcado em Hegel (de maneira invertida), o movimento é dialético, pois concebe as relações tese (afirmação), anti-tese (negação da afirmação) e síntese (negação da negação, logo, uma nova afirmação, distinta da primeira) considerando esta última como uma superação do embate travado nas duas anteriores; enquanto que, para o Círculo, o movimento é dialógico (ou dialético-dialógico) porque, apesar de considerar o movimento dialético (com todos os seus elementos: tese, anti-tese e síntese), não admite síntese como superação, mas como continuação do diálogo travado anteriormente, uma vez que modifica aparentes extremos, ao considerá-los e movimentá-los [...] (PAULA, FIGUEIREDO, PAULA, 2011, p. 91-92).

Ao considerarmos os livros como tese, os filmes como antítese e o *fanfilm* como síntese, não consideramos essa produção como superação, mas como continuação do diálogo travado anteriormente. Essa negação da negação é vista como uma nova afirmação. Os pontos de vista sobre Snape no vídeo dos fãs não se sobrepõem à construção do personagem feita na obra de Rowling e tampouco nos filmes da *Warner Bros*. As perspectivas são relativizadas e modificadas no jogo dialético-dialógico; e a convivência entre teses e anti-teses (o embate) materializada no discurso por meio de vozes sociais é o grande centro da cena, uma vez que revela a relação eu/outro. No caso da pesquisa, torna visível a relação dos fãs com os livros e filmes, principalmente no que diz respeito ao personagem Snape e os Marotos.

Esse método filosófico e não cartesiano, tratado aqui como fio condutor da pesquisa, se dá por meio da concepção (dialético) dialógica, ampliada pelo Círculo a partir da conceituação proposta por Marx. As autoras ressaltam a visão de mundo do grupo russo, não tratada de modo a contemplar somente o embate econômico por uma questão de produtibilidade, mas como a constituição do sujeito de linguagem (como sujeitos sociais) que possui diferentes valores. O destaque está na existência do “[...] ato/atividade humana exclusivo de cada sujeito na interação consigo, com o seu grupo e com os seus diversos grupos com que este se interrelacione.” (PAULA, FIGUEIREDO, PAULA, 2011, p.92).

Para o Círculo, pensar esse sujeito social é inseri-lo em um determinado contexto, no qual atuará por meio da linguagem e, embasado em seu conceito de diálogo, contempla a ideia de um sujeito inacabado. Essa condição incompleta existe devido ao movimento dialógico entre consciências que submeterá os valores ideológicos ao processo de reflexo e refração, no qual esse sujeito se constituirá como tal.

A participação do sujeito no mundo é sempre uma construção de si e de seu mundo. Esse processo é observado no movimento dialético dialógico – sempre inacabado – sustentado

pela/na linguagem. Essa nova leitura propõe uma mudança de significações na saga *Harry Potter*, pois esta é construída a partir do embate com o outro por meio de um enunciado (o *fanfilm*), no qual se revelam as vozes sociais de grupos de fãs específicos assim como o seu posicionamento axiológico.

Como é possível observar, o exemplo dado anteriormente permite que observemos como o enunciado se constitui enquanto resposta – ao dito e ao não dito – pelo seu projeto de dizer. As escolhas estilísticas, quando analisadas no todo enunciativo, revelam forças ideológicas e o embate entre sujeitos e posições em relação ao personagem Snape com os Marotos. Com base nesse processo ininterrupto, nosso trabalho é desenvolvido como pesquisa translinguística: partimos do linguístico, consideramos os aspectos sociais, históricos e culturais (isto é, seu contexto de produção) e nos voltamos a ele (o linguístico).

É por esse percurso que buscamos analisar como Snape é constituído enquanto sujeito dentro desse *fanfilm* (em diálogo com os filmes e livros *Harry Potter*), no movimento de produção, recepção e circulação social da saga. Portanto, para nós, é central a conceituação do trabalho do Círculo e o método dialético-dialógico, calcado no inacabamento e na perpétua resignificação dos sentidos nos enunciados, a fim de compreender o personagem inserido nessa esfera de atividade (trans)midiática e enquanto resposta de fãs.

A escolha desse *fanfilm* foi feita por centralizar Severo Snape em sua temática e o modo pelo qual foi trabalhada, uma vez que o personagem é uma das maiores discussões dentro do *fandom* de *Harry Potter*, desde sua produção há vinte e dois anos. Assim, consideramos a resposta do fã como resposta aos filmes e livros, como um vídeo a ser analisado de acordo com o método dialético-dialógico, em consonância com a teoria, a ser desenvolvida no capítulo a seguir.

3. *SOU ÚNICO, SOU UM CHAPÉU SELETOR: UMA CERIMÔNIA DE SELEÇÃO DE CONCEITOS TEÓRICOS DO CÍRCULO.*

Na condição de filme produzido por fãs, *Severo Snape e os Marotos* se configura como um enunciado resposta aos livros e filmes da saga. A fim de partir para uma reflexão teórica, desenvolveremos, em cada subitem deste capítulo, a importância do conceito a ser discutido. Como base teórica, debruçamo-nos na perspectiva filosófica da linguagem do Círculo, com enfoque nas obras de Bakhtin, Medvédev e Volochínov, tais como: *Estética da Criação Verbal* (2011), *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), *O Método Formal nos Estudos Literários* (2012), *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2017) e *A construção da enunciação e outros ensaios* (2013) bem como nos artigos e livros de pesquisadores da área.

Para este capítulo, discorreremos sobre alguns conceitos que, apesar de separados por uma questão didática, são compreendidos dialogicamente, em conformidade com o centro axiológico da filosofia do Círculo. Tal como o enunciado – sempre inserido na corrente enunciativa da linguagem –, os conceitos desenvolvidos pelo Círculo são compreendidos sempre um relacionado ao outro. É dessa mesma forma que as obras do grupo russo serão tratadas aqui (e citados anteriormente) junto aos trabalhos de pesquisadores, conforme seja a exigência da pesquisa.

Na organização dos subitens deste capítulo, a divisão será feita da seguinte forma: 3.1. *Linguagem*, cujo tópico será dedicado a explorar não somente a proposta de Filosofia da Linguagem, mas também tratará acerca da potencialidade tridimensional da linguagem. A fim de desenvolver este tópico buscaremos entender como o Círculo se posiciona em relação ao enunciado para, assim, refletirmos como Paula compreende a verbivocovisualidade enquanto dimensão de linguagem, independente da materialidade do enunciado – seja esta verbal, sonora/musical, visual ou sincrética.

Sobre o segundo subitem, 3.2. *Sujeito*, buscaremos discorrer sobre os fãs enquanto voz(es) social(is) para, a partir disso, mostrarmos como se dá a construção do personagem Severo Snape, materializada no projeto de dizer do *fanfilm*. A relação estabelecida entre esse grupo e a saga *Harry Potter* se dá de forma responsiva, por meio de uma produção com acabamento estético que revela o posicionamento axiológico desses fãs-produtores frente a *Harry Potter*.

Em sequência, no subitem 3.3 *Gêneros discursivos*, trataremos de como esse projeto de dizer dos fãs-criadores é influenciado pela esfera de atividade no qual está inserido. A Cultura da Convergência, de Jenkins, explica como as produções massivas de fãs acerca de obras diversas conseguem atingir um público a nível global por conta do espaço permitido pelo meio virtual. O *YouTube*, plataforma na qual o *fanfilm* é divulgado se mostra como um dos principais meios pelo qual fãs fazem uso a fim de postar suas criações, num movimento que nos permite observar a que nível chegou a recepção de uma obra a partir da observação da circulação das produções feitas em cima de livros, filmes, séries, animações, etc., executadas por essas comunidades de fãs. Por lidarmos com um *corpus* baseado num fenômeno literário e cinematográfico, vemos a importância de tratar do conceito de Gênero Discursivo, cujo espaço permitirá a compreensão desse enunciado elaborado de forma a marcar em seu projeto de dizer a sua inserção em uma plataforma midiática, com acesso a nível mundial.

Por fim, para o último conceito a ser trabalhado na pesquisa, em 3.4. *Autoria*, debruçaremos-nos nas considerações feitas por Bakhtin (2011) sobre o que é ser autor-criador enquanto posicionamento axiológico, concretizado na interação, a partir de um determinado acabamento estético. No processo de reflexo-refração, o autor-criador dá vida à obra com o seu olhar valorado, o que influenciará seu projeto de dizer arquetônico na sua elaboração artística, materializado na/pela linguagem, conceito de abertura da nossa reflexão teórica.

3.1. Linguagem

Antes de colocar em pauta questões referentes ao objeto de estudo da filosofia da linguagem, Volochínov traz esta questão como ponto principal para abrir a discussão do cap. I-2 o que é a linguagem. Em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (2017), o autor discorre que o empirismo fonético superficial e os estudos acerca do aspecto sonoro da linguagem não são suficientes para compreendê-la enquanto fenômeno. É necessário que o conjunto físico-psicofisiológico esteja relacionado a linguagem não de forma isolada, mas junto a dois aspectos fundamentais: a unidade do meio social e a unidade do acontecimento da comunicação social.

Para chegar a essa conclusão, Volochínov observa, em sua obra, duas tendências norteadoras que o faz solucionar o problema relacionado à linguagem: o isolamento e a delimitação da linguagem como um objeto específico de estudo (p. 147). Viemos a conhecê-

las pela denominação de subjetivismo individualista (primeira tendência) e objetivismo abstrato (segunda tendência).

Como principais características do subjetivismo individualista, Volochínov ressalta:

1. *A língua é atividade, um processo ininterrupto de criação (ενέργεια), realizado por meio de atos discursivos individuais;*
1. *As leis da criação linguística são, em sua essência, leis individuais e psicológicas;*
2. *A criação da língua é uma criação consciente, análoga à criação artística;*
3. *A língua como um produto pronto (έργον), como um sistema lingüístico estável (dotado de vocabulário, gramática, fonética), representa uma espécie de sedimentação imóvel, de lava petrificada da criação linguística, construída de modo abstrato pela linguística com o objetivo prático de ensinar a língua como um instrumento pronto. (VOLOCHÍNOV, 2017, p. 148-9).*

Ao iniciar uma discussão sobre a linguagem em seu ensaio “*Que é a linguagem?*”, Volochínov explana seu surgimento como uma necessidade de dizer algo um ao outro (ENGELS *apud* VOLOCHÍNOV), o que não dá margens para dúvidas quanto à essência da linguagem como um fenômeno social, cujos primeiros elementos estavam ligados as necessidades econômicas que resultaram na organização produtiva da sociedade. A partir desse ponto, houve a geração de sucessivos estados de compreensão e relação com o mundo: isto é, a formação da ideologia como composição do homem, processo este realizado somente pela (con)vivência em grupo, fenômeno observado principalmente no trabalho como desenvolvimento cultural humano, como explorado no exemplo a seguir:

Suponhamos que os encontros hostis entre tribos tenham levado à completa submissão de uma tribo a outra, que passa a ocupar seu território. Nesse reagrupamento de pessoas, a tribo vencedora se converte na classe dominante, a que utiliza o trabalho gratuito – feito por homens semi-livres ou escravos – dos próprios inimigos dominados. Ambas as tribos tinham suas próprias denominações sagradas, o nome de seu totem ou do seu deus tribal. Obviamente o nome da tribo vencedora passará a significar “bom”, “válido” e o da tribo vencida, “mau”, “péssimo”. Essa diferença passará, depois, a designar as classes sociais. Dessa maneira, o nome da tribo dos pelasgos – poderosa em seu tempo, mas logo dominada pelos romanos – se transformou em Roma em “plebeus”, pessoas de classe inferior. (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 140).

Volochínov observa, neste processo, uma organização mais profunda em âmbito externo (em tribos e nações) e interno (em nível profissional, de classe, etc.) que acaba por se

refletir na própria linguagem, uma vez que esse reagrupamento resulta no enriquecimento da bagagem lexical e também na valoração que essa nova formação de palavra carrega:

- Ora, ora, ora, Arthur Weasley.

Era o Sr. Malfoy. Estava parado com a mão no ombro de Draco, com um sorriso de desdém igual ao do filho.

- Lúcio – disse o Sr. Weasley, dando um frio aceno com a cabeça.

- Muito trabalho no Ministério, ouvi dizer – falou o Sr. Malfoy. – Todas aquelas blitze... Espero que estejam pagando hora extra!

[...]

- É óbvio que não – concluiu o Sr. Malfoy. – Ora veja, *de que serve ser uma vergonha de bruxo se nem ao menos lhe pagam bem para isso?*

[...]

- *Nós temos ideias muito diferentes do que é ser uma vergonha de bruxo, Malfoy.*

- Visivelmente – disse o Sr. Malfoy, seus olhos claros desviando-se para o Sr. E Sra. Granger, que observavam apreensivos. – As pessoas com que você anda, Weasley... e pensei que sua família já tinha batido no fundo do poço... (ROWLING, 2001, p. 52, grifos nossos).

A partir da ideia de Volochínov sobre enunciação, em que esta não existe sem uma situação social com participantes reais, é possível observar a linguagem como materialização da interação entre sujeitos posicionados axiologicamente. Na cena destacada, temos o confronto de dois bruxos puro-sangue. Na sociedade bruxa, permeia-se a ideia de supervalorização da pureza do sangue dentro dessas famílias ⁴⁰ : isto é, não ter nenhum membro familiar que não seja cem por cento mágico, pois essas devem permanecer sem nenhuma influência de seres humanos não bruxos. Ter a visão de pureza como sinônimo de superioridade é uma opinião comum a família dos Malfoy – uma das mais ricas e tradicionais da sociedade bruxa inglesa que se posiciona de forma contrária aos Weasley, cujos membros não reproduzem o discurso racista dos Malfoy por não terem crença no sangue puro como um fator determinante de poderio mágico.

⁴⁰ Sangue-puro será a identificação referente aos bruxos vindos de famílias mágicas. Ou seja, não possuem nenhum tipo de mistura (como, por exemplo, é o caso de um bruxo que se casa com um humano que não tenha poderes mágicos. Seus filhos serão identificados como “mestiços”).

O resultado do posicionamento de ambos os lados – com Malfoy se mostrando a favor dos ideais de Voldemort e Weasley nunca ter escondido o fato de ser um apoiador de Dumbledore – revela o confronto de ideias entre esses dois sangue-puro que, apesar de pertencerem à mesma classe social, se colocam de modo diferente sobre o que é ser uma “vergonha de bruxo”. O mesmo termo, utilizado por esses dois bruxos de posições distintas, ganha outra significação a partir do momento em que analisamos sob qual situação e participantes envolvidos o enunciado está inserido. Ou seja, a construção de sentido só pode ser feita a partir da/na interação entre sujeitos.

Isso decorre por conta da posição da linguagem como um produto da atividade humana coletiva, que reflete em todos os elementos, seja da organização econômica ou sociopolítica da sociedade que a gerou. Isso toma forma devido ao processo de criação do signo. A partir do momento em que um gesto, som, movimento é compreendido de um homem para outro, tem-se a expressão de um signo e, somente se este se tornar constante no processo de comunicação, é que

[...] poderá entrar no horizonte cognoscitivo de um grupo humano, tornar-se-á necessário e se converterá num valor social. [...] Ele deve converter-se em um signo de uso interior, tornar-se linguagem *interior*, pois somente assim se realizará a segunda condição necessária para a comunicação verbal para além da transmissão do signo: a *compreensão* do signo e a *resposta* a ele. (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 143, grifos do autor).

É a linguagem, em seu aspecto exterior, que faz nascer os sistemas ideológicos, devido à sua condição de produto da vida social. Nenhuma cultura seria capaz de se realizar se a humanidade estivesse desprovida da possibilidade de comunicação social, a qual se configura como a forma materializada da linguagem e, também, de fenômenos sociais, tais como a própria consciência, cujo acontecimento se dá por meio da/na linguagem. Ao nos conscientizarmos, expressamo-nos, de algum modo, na forma de signos, condicionados pela forma na qual vivemos, cotidiana e socialmente. Essa expressão sempre passará pelo “estágio da refração ideológica e social.” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.147) e estará concretizada no enunciado, que tem uma orientação social.

Em uma cena particular do quarto livro da série *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, é possível observar um confronto ideológico construído a partir das personagens presentes na

situação e pelo contexto em que se encontra. Na cena, o Prof. Snape encontra Harry Potter e Draco Malfoy – alunos das casas Grifinória e Sonserina, respectivamente – em um duelo, algo proibido de se praticar na Escola de Magia, a não ser em situações específicas e coordenadas pelos docentes, tal como acontece no segundo volume da saga. Os feitiços utilizados por ambos acabam por atingir outros alunos. Um deles, foi Goyle – amigo sangue-puro de Draco Malfoy, também pertencente à casa da Sonserina. A outra aluna atingida é Hermione, uma nascida-trouxa⁴¹, amiga de Harry e que também faz parte da casa da Grifinória. O efeito dele acaba por fazer os dentes da frente crescerem rapidamente, deixando-os maiores do que já eram. Snape interfere na discussão e manda Goyle à enfermaria da escola:

- Ala hospitalar Goyle – Disse o professor calmamente.

- Malfoy atingiu Hermione! – disse Rony – *Olhe!*

O garoto obrigou Hermione a mostrar os dentes a Snape – ela se esforçava ao máximo para escondê-los com as mãos, embora isso fosse difícil, porque agora tinham ultrapassado o seu decote. Pansy Parkinson e as outras garotas da Sonserina se dobravam de rir em silêncio, apontando para Hermione pelas costas de Snape.

Snape olhou friamente para Hermione e disse:

- Não vejo diferença alguma. [...]

- Vejamos – disse, na voz mais suave do mundo. – Cinquenta pontos a menos para a Grifinória e uma detenção para cada um, Potter e Weasley. Agora, entrem ou será uma semana de detenções. (ROWLING, 2001, p.221, grifos do autor).

Nesse trecho, é possível visualizar o tipo de posicionamento tomado por Snape em relação aos alunos e sua diferença de tratamento no que concerne às casas da Grifinória e da Sonserina. Mas antes, para discutirmos acerca desse episódio específico, faz-se necessária uma breve contextualização. Nesse momento da história, começa-se a ouvir rumores de que Voldemort, a maior representação da saga de bruxo das trevas com ideais puristas, está para voltar. Seus seguidores, os Comensais da Morte, por estarem marcados com a Marca Negra no antebraço esquerdo, conseguem sentir seu retorno, uma vez que ela estabelece esse tipo de

⁴¹Nascido-trouxa é o termo utilizado pela sociedade mágica a fim de identificar bruxos que nasceram em famílias não mágicas: isto é, uma família que não possui poderem mágicos em nenhum de seus membros. Isso decorre do termo “trouxa”, o qual faz referência aos humanos não bruxos.

conexão. No caso de Snape, por ter sido Marcado uma vez, também consegue sentir a volta de Voldemort.

O bruxo reproduz uma ideologia medieval acerca dos sangues-puros, mestiços e nascidos-trouxas. Guiado pelos ideais de Salazar Sonserina⁴², Voldemort propaga a ideia de que a educação deve ser direcionada somente aos sangues-puros e nascidos-trouxas devem viver à margem da sociedade. Esse discurso reproduzido também por algumas famílias sangues-puros (e cujos integrantes pertenceram, majoritariamente, à Casa de Sonserina) se materializa em uma organização social dentro do grupo de Comensais da Morte, cujo ideal é a cristalização de um sistema ideológico, regido pelo pensamento da raça pura.

Volochínov chama a atenção para orientação social que toda expressão possui, determinada pelos participantes do acontecimento e pela circunstância. Sem esses elementos, não há como existir expressão, e isso tudo será materializado por meio da linguagem. Dessa forma, podemos apontar a circunstância em que Snape se encontra: o retorno de Voldemort exigirá um posicionamento daqueles que carregam a Marca. No caso de Snape, em sua posição de espião em serviço ao Prof. Dumbledore, é necessária a reprodução clara do discurso praticado por Voldemort. No trecho destacado, não há somente uma discussão entre adolescentes, mas um confronto ideológico materializado nas personagens de Harry Potter, destinado a derrotar o Lorde das Trevas, e Draco Malfoy, cujo pai é um dos maiores seguidores de Voldemort e orientou o filho para reproduzir o mesmo discurso.

Snape, por estar com as costas voltadas aos alunos da Sonserina, esclarece seu posicionamento ao se colocar de frente – em confronto – aos alunos da Grifinória e, principalmente, a Hermione, que é uma nascida-trouxa. Mais do que dizer à Goyle para ir à enfermaria, enquanto diz a Hermione que não vê diferença em sua aparência, Snape deixa clara sua concordância sobre os privilégios e prioridade que qualquer sangue-puro deve ter sobre um nascido-trouxa.

A partir de Volochínov, é possível observar que essa interação entre os personagens-participantes é responsável por dar forma à fala de Snape – devido à sua condição de enunciado – e faz soar não somente como uma implicância entre Grifinória e Sonserina (uma vez que o professor é diretor desta casa), mas também – e principalmente – como um

⁴²A Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts foi fundada por quatro bruxos: Godric Grifinória, Helga Lufa-Lufa, Rowena Corvinal e Salazar Sonserina.

posicionamento axiológico acerca do funcionamento da sociedade bruxa. Todo esse conjunto trará esse tipo de conotação devido à sua construção: isto é, a escolha e disposição de palavras que, em sua significação axiológica, atribuirá sentido ao enunciado.

Como colocado por Faraco (2009), Bakhtin discorre que, para um estudo eficaz da linguagem, é necessário considerar o linguístico e o translinguístico, uma vez que ambas têm o mesmo objeto de estudo – o discurso –, mas sob perspectivas diferentes. Elas se complementam, porém não devem ser confundidas. No cap. I -4 d’*O marxismo e filosofia da linguagem* (2017), Volochínov, ao tratar da linguagem como objeto de estudo, explica que é necessário colocá-la num complexo mais amplo, algo além de processos físico, fisiológico e psicológico. É preciso inseri-la na esfera única da relação social organizada. Para observarmos a linguagem como fenômeno

[...] é necessário colocar os sujeitos falante e ouvinte, bem como o próprio som, no ambiente social. Pois é necessário que tanto o falante quanto o ouvinte pertençam a uma mesma coletividade lingüística, a uma sociedade organizada de modo específico. É necessário ainda que os nossos dois indivíduos sejam abarcados pela unidade da situação social mais próxima, isto é, que o encontro entre essas duas pessoas ocorra em um terreno determinado. O intercâmbio verbal só é possível determinado, por mais geral e, por assim dizer, ocasional que ele seja. (p. 145).

Para o Círculo, a língua em seu uso prático é inseparável de seu conteúdo ideológico ou referente à vida, de qualquer forma que seja. A dissociação da forma linguística à ideologia faz surgir um processo de esvaziamento de sentido e, assim, resultar no desaparecimento do signo de linguagem. Como aponta Faraco (2009), o Círculo parte da premissa de que a realidade fundamental da linguagem é o fenômeno social da interação. Dessa forma, ela não pode ser vista apenas como sistema formal, mas como práticas socioculturais inseridas em um determinado gênero do discurso.

Esclarecemos aqui que, tal qual Volochínov, compreendemos interações socioverbalis não apenas como comunicação face-a-face, mas como “toda a comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (VOLOCHÍOV *apud* FARACO, 2009, p.120). Assim, para analisá-las, é imprescindível levar em consideração os sujeitos que nelas estão envolvidas e considerá-los não como seres pré-determinados,

[...] mas indivíduos socialmente organizados. Isso significa dizer que os sujeitos se definem como feixes de relações sociais: constituem-se e vivem nestes feixes que são múltiplos, não fixos, e nunca totalmente coincidentes de pessoa a pessoa (ainda que membros de um mesmo grupo social). Os sujeitos são, portanto, seres marcados por profunda e tensa heterogeneidade. (FARACO, 2009, p. 121).

Dessa forma, por se levar em consideração o contexto de produção, os sujeitos envolvidos e, por conseguinte, o grupo social do qual esses participantes fazem parte, é que se pode afirmar sobre a abordagem dinâmica e concreta da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin, permeada de relações dialógicas, situadas no campo do discurso – por natureza, dialógico. E, assim, é por esse motivo que partimos do linguístico (materializado no enunciado) e vamos além, uma vez que este enunciado – a ser discorrido no próximo subitem – só se configura como tal por não estar dissociado do seu solo social.

3.1.1. Verbivocovisualidade: O trio dourado como dimensões de linguagem

A partir da discussão anterior acerca da concepção de linguagem para o Círculo de Bakhtin, abordaremos sobre sua materialização, concretizada no enunciado em um fenômeno fundamentado na relação do eu-outro. Como colocado por Volochínov (2013, p. 157), quaisquer expressões linguísticas, formadas pela nossa consciência e carregadas de valorações ideológicas, estão sempre orientadas para o outro, independentemente de ser um sujeito físico ou não.

Ao recordarmos sobre a língua como um produto em constante (des)construção determinado pela vida social no processo da interação, podemos dizer que é na/pela comunicação verbal o espaço no qual se elaboram os mais diversos tipos de intercâmbio comunicativo. E é por meio desse processo de interação que se faz a construção de uma comunidade social.

É devido a essa condição social que se exige a presença de um referente extraverbal. Toda e qualquer situação⁴³ possui um auditório organizado de uma determinada forma, com um determinado repertório, obediente a pequenas fórmulas. Estas servirão à necessidade do auditório e da situação em específico e isso se materializará em uma estrutura a qual refletirá e refratará ideologicamente a composição social desse grupo. Referente a essa comunicação, Volochínov aborda sobre sua composição se dar em dois momentos: na enunciação feita pelo falante e na compreensão por parte do ouvinte, cuja entendimento e resposta se construirão a partir de uma escuta avaliativa desse receptor.

Sobre essa recepção, o autor ainda explica que essa se dará por intervenções dialógicas, impregnadas de valorações ideológicas do ouvinte, e isso decorre por conta da orientação social característica do enunciado. Além da orientação social, cada enunciado contém um conteúdo, o qual Volochínov também chamará de significado, sem o qual o enunciado acaba por perder seu caráter de interação verbal. Ou seja, torna-se incompreensível ao outro (o ouvinte). Contudo, faz-se necessário ressaltar que o significado é construído por meio das condições nas quais foi enunciada. Sobre isso, Volochínov dirá que

Quase todas as palavras de nossa língua podem ter significados distintos, segundo o *sentido geral* de toda a enunciação. Esse sentido geral depende tanto da situação imediata que gerou diretamente a enunciação, como de todas as causas e condições gerais mais remotas daquele intercâmbio comunicativo verbal específico. (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 171).

Contudo, os estudos do Círculo acerca da linguagem no que concerne à sua dimensão verbal, possui reflexões que não se voltam somente a esse aspecto, mas deixam claro, também, a importância de atender, da mesma forma, aos aspectos imagéticos e sonoros (integrados ao verbal) da linguagem. Ao abordar as expressões artísticas da Rússia no período de servidão da gleba regido pela burocracia oficialista, Voloshinov (2013) explica como essa desigualdade social tomava forma

⁴³ Por *situação*, Volochínov compreende como “a efetiva realização na vida real de uma das formas, de uma das variedades, do intercâmbio comunicativo social” (2013, p. 159).

[...] encontrava sua expressão nos diversos matizes de entonação, desde aquele rudemente arrogante, até o vilmente humilde. *Esta entonação se expressava não só pela voz, mas pelo corpo inteiro da pessoa: por seus gestos, por seus movimentos, por sua mímica.* (p. 176, grifos nossos).

Para Paula e Serni (2017), a verbivocovisualidade observará as dimensões sonora e visual como parte integrante do todo enunciativo. Para as autoras, o enunciado “verbivocovisual é considerado em sua potencialidade valorativa.”. (2017, p.179), assim a base para fundamentar esse estudo se dá na teoria do Círculo e sua proposta de Filosofia da Linguagem.

A noção de “verbivocovisualidade”, aqui, é tratada como condição constituinte da própria linguagem, de modo que está presente toda e qualquer construção discursiva. Ainda que não estejam, essas categorias (verbal, vocal e visual) concretizadas no enunciado (isto é, em matéria imagética e sonora), tais dimensões estão presentes na própria linguagem, uma vez que todo enunciado, de qual natureza for, é passível de ser composto por essas diferentes dimensões da linguagem. No caso do enunciado fílmico, os três vértices da linguagem estão materializados, não sendo possível, portanto, pensar em um enunciado desse tipo sem que olhemos para ele de maneira a contemplá-lo a sua completude: isto é, observando essas três manifestações da linguagem operadas de maneira conjunta.

Dessa forma, destacamos que é de nosso interesse observar a composição da cena: as cores, a posição e foco da câmera (aqui, o narrador), bem como as entoações e ritmo prosódico da fala, próprios da língua, presentes no conteúdo dos tópicos frasais, pois são eles que nos revelam as valorações que circulam entre/nos enunciados. Ressaltamos que essas dimensões verbal, vocal e visual não podem ser “subtraídas” ou “ignoradas”, pois integram uma unidade enunciativa da qual a dissociação é superficial e abstrata, uma vez que se interpretam e se constituem mutuamente como um todo, estabelecendo uma relação direta de dependência para a significação e compreensão das valorações sociais.

Como ilustração, trazemos um exemplo explorado pela professora Luciane de Paula, em sala de aula, cujo objetivo fora analisar a importância do ângulo da câmera, o posicionamento dos personagens, as cores utilizadas para a construção da cena, etc. Esses elementos, analisados como partes de um todo enunciativo, constroem o sentido e atribuem

determinadas valorações, como é possível observar no trecho em destaque do volume *Harry Potter e a pedra filosofal* e na sequência de cenas a seguir:

Harry, que estava começando a se sentir aquecido e cheio de sono, olhou outra vez para a Mesa Principal. Hagrid tomava um grande gole de sua taça. A Prof. Minerva conversava com o Prof. Dumbledore. O Prof. Quirrell, com aquele turbante ridículo, conversava com um professor de cabelos negros e oleosos, nariz de gancho e pele macilenta.

Aconteceu muito de repente. O olhar do professor de nariz de gancho passou pelo turbante de Quirrell e se fixou nos olhos de Harry, e uma pontada aguda e quente correu pela testa de Harry.

- Ui! – Harry levou a mão à testa

- Que foi? – perguntou Percy.

- N-nada.

A dor se foi com a mesma rapidez com que viera. Mais difícil foi se livrar da sensação que Harry teve sob o olhar do professor – uma sensação de que ele não gostava nada de Harry. (ROWLING, 2000, p.95, grifos nossos).

Figura 6: Dor na cicatriz de Harry



(Extraído de: *Harry Potter e a pedra filosofal*⁴⁴)

No primeiro capítulo do trabalho, utilizamos o mesmo trecho destacado a fim de mostrar como o narrador acompanha o grau de maturidade do protagonista a partir das descrições, entretanto, é necessário frisar que a atribuição de valores à personagem é feita a

⁴⁴ Quadro 1: 42 min 07; Quadro 2: 42 min 09; Quadro 3: 42 min 13; Quadro 4: 42 min 19; Quadro 5: 42 min 20 e Quadro 6: 42 min 21.

partir do olhar de uma criança de onze anos, cuja perspectiva ainda é bastante calcada em um mundo dicotômico de Bem e Mal. Recuperamos, tanto o trecho do livro quanto a cena do filme, a fim de observar como os autores se dedicam a direcionar o olhar do público para suspeitar de Snape.

Em cada livro, Rowling constrói as ações do personagem de modo a fazer o leitor suspeitar de sua lealdade no decorrer da história. O trecho destacado acima é situado no primeiro momento do protagonista na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts e também a primeira vez que vê Snape. Com um narrador em terceira pessoa centrado no olhar de Harry, o protagonista sente um desconforto inicial e relaciona a dor da cicatriz a Snape. No final da história, fica de conhecimento do leitor que a marca causa dor quando Harry está próximo a Voldemort. No entanto, essa informação é dada aos leitores nos últimos capítulos do primeiro livro e em uma das últimas cenas do filme:

Figura 7: Harry descobre que Voldemort vive no corpo de Quirrell



Extraído de: *Harry Potter e a pedra filosofal*⁴⁵

⁴⁵Quadro 1: 2h 04 min 42; Quadro 2: 2h 04 min 47; Quadro 3: 2h 04 min 50 e Quadro 4: 2h 04 min 57.

[...] Petrificado, viu Quirrell erguer os braços e começar a desenrolar o turbante. Que estava acontecendo? O turbante caiu. A cabeça de Quirrell parecia estranhamente pequena sem ele. Então ele virou de costas sem sair do lugar.

Harry poderia ter gritado, mas não conseguiu produzir nem um som. Onde deveria estar a parte de trás da cabeça de Quirrell, havia um rosto, o rosto mais horrível que Harry já vira. Era branco giz com intensos olhos vermelhos e fendas no lugar das narinas, como uma cobra. (ROWLING, 2000, p.211).

Na sequência de cenas presentes na Figura 7 e no trecho destacado correspondente à cena nos livros, descobrimos sobre quem foi o verdadeiro responsável pelas armações decorrentes no primeiro volume e filme. Voldemort se utilizou do corpo de Quirrel e habitava-o para conseguir sobreviver. Assim, quando nos voltamos à cena selecionada na Figura 6 compreendemos que a dor na cicatriz acontecia porque Snape estava sentado ao lado de Quirrel, enquanto o professor estava de costas, como apontado no segundo quadro da Figura 6. Nesse momento, Harry, de certa forma, estava frente a frente com Voldemort e, por isso, sentia dores.

Ao observar o quinto quadro da mesma Figura, percebemos que, logo após olhar para Harry, Snape direciona seu olhar a Quirrel. A cena corta Quirrell e dá a impressão de Snape ter desviado o olhar. Contudo, quando nos atentamos para a disposição dos personagens, temos conhecimento do final do primeiro volume da série e quando retornamos à cena da figura 6, é possível observar que Snape vê a reação de Harry ao colocar a mão na testa por isso volta seu olhar para Quirrell, já com suspeitas da presença de Voldemort no outro professor.

Conforme a narrativa dos livros, os filmes são conduzidos de modo a seguir o olhar do protagonista. Assim, quando vemos a reação de Harry em relação à Snape (último quadro da Figura 6), desconfiamos do personagem junto do protagonista. Nessa sequência de cenas, não há interação verbal materializada entre Snape e Harry. Contudo, a forma como a câmera se projeta para a dor na cicatriz, em seguida é focada em Snape e seu olhar em Harry para, enfim, desviar o olhar nos faz querer suspeitar do personagem em um primeiro momento e ao longo do filme também.

Apesar da falta de materialidade verbal, conseguimos construir sentido com essas tomadas cenas a partir dos ângulos da câmera, que funciona como um narrador a guiar o telespectador. O tom emotivo-volitivo, elaborado esteticamente, focado em criar essa ambiguidade em cima do personagem de Snape – e manter esse padrão durante os oito filmes

(da mesma forma que Rowling também constrói o personagem de forma ambivalente), conduz o público a ter dúvidas do personagem quanto à sua lealdade.

Dessa forma, ressaltamos a importância de se observar os elementos de constituição do enunciado não somente em sua materialidade, mas enquanto dimensões: quando analisados em seu todo enunciativo, os ângulos das câmeras são fundamentais para se analisar a construção de Snape enquanto sujeito ambíguo, alternado entre luz e sombra (Bem e Mal, ao mesmo tempo).

É a partir dessa perspectiva, com esse breve exemplo de análise, que nos propomos a refletir sobre o funcionamento de um enunciado verbivocovisual, que possui uma forma de ser arquitetado (foco do presente trabalho), distribuído e recebido. Tal pensamento é possível quando partimos da noção do Círculo de linguagem, pois este pressupõe que esta é um ambiente propício a produção de sentidos da existência humana que é refletida e refratada na arte – no enunciado estético – porém possui o seu solo na vida, uma vez que as valorações aqui observadas e apresentadas são produtos da interação social.

3.2. Sujeito

Refletir acerca do sujeito a partir dos estudos do Círculo implica pensar a relação de alteridade. O processo da constituição do sujeito a partir da alteridade se dá num movimento social, interativo e sempre calcado no embate de valorações. Para o Círculo, o termo alteridade surge a partir do deslocamento de um *eu* que enuncia, perspectiva nascida na história da ciência desde o sujeito cartesiano. Dessa forma, não utilizamos identidade, mas alteridade como concepção central do que é a constituição do sujeito a partir do Círculo.

Segundo Bakhtin (2011), o sujeito não é centrado em si, mas constituído no diálogo com outro, numa relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, o *eu* e o *outro* (ou *eu* e *tu*). Esse sujeito se constrói a partir do deslocamento que é a sua relação com o outro e, por isso, começamos a pensar, não somente o “eu”, mas um “eu-outro”:

A não-auto-suficiência, a impossibilidade da existência de uma consciência. Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com auxílio do outro. Os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência, são determinados pela relação com outra consciência (com o tu). [...] Não se trata do que ocorre dentro, mas na fronteira entre a minha consciência e a consciência do outro, no limiar. [...] O próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é convívio mais profundo. Ser significa conviver. (BAKHTIN, 2011, p. 341).

Para o autor, o “eu” é insuficiente em si mesmo. Ficar fechado em si mesmo, perde-se, pois, o ser se constitui no ato do conviver. É a partir do outro, com a voz e consciência deste que é possível haver a tomada de consciência de si, da existência do nós, no ser-evento. O “eu” e o “outro” representam, cada qual, um universo de valores e, por isso, valoram o mundo, cada um com o seu posicionamento axiológico. Essas diferenças “[...] são arquitetonicamente ativas, no sentido de que são constitutivas nos nossos atos (inclusive de nossos enunciados): é na contraposição de valores que os atos concretos se realizam [...]”. (FARACO, 2009, p. 21).

Tal como o enunciado, construído no embate de vozes e concretizado na/pela linguagem, o “eu” existe somente em relação a um “tu”, sempre respondente a ele. Para o Círculo, é por meio da interação – ou seja, a partir do contato com o outro – que a singularidade do sujeito (o “eu”) se forma. No momento em que esse “eu”, na sua unicidade, percebe-se único na existência e reconhece sua ocupação em um lugar único, ele jamais poderá ser ocupado por alguém. Assume, desse modo, responsabilidade por essa singularidade, uma vez que aquilo feito por ele, não pode ser feito por mais ninguém.

A fim de compreender esse processo, é preciso ressaltar que o “outro” é um outro centro axiológico, portanto irreduzível assim como o “eu”. Por mais que, na relação de alteridade constitutiva, exista uma proximidade entre ambas, essas instâncias não podem se fundir, por isso há um limiar, um limite entre o “eu” e o “outro”, necessário para existência desses sujeitos únicos que são. Há uma relação recíproca entre ambos de completude, pois ao mesmo tempo em que o “eu” precisa do “outro”, ele também de mim.

Há três instâncias do sujeito: o eu-para-mim, o eu-para-o-outro e o outro-para- mim. Este sujeito, compreendido pelo Círculo nessa forma fragmentada é refletido e refratado em imagens de si por si mesmo ou a partir do olhar do outro e, reciprocamente, a partir da imagem que constrói do outro sujeito com quem se relaciona. Este processo é possível somente por meio da unicidade dada pela faceta ética do sujeito, pois esta possui um local único na existência (BAKHTIN, 2010). Do meu local único, crio uma imagem (a partir da minha perspectiva, já valorada) do outro e ele de mim. Minha posição enquanto sujeito ético é única no ser-evento e, ao mesmo tempo, é dada na relação com o outro, em resposta a ele. O outro, por sua vez, baliza o meu ato responsável, pois ajo e, assim, me constituo, em resposta a ele. O ato resulta do pensamento participativo, que leva em conta o outro.

No entanto, apesar da necessária completude dada na interrelação subjetiva, não há

uma fusão das categorias do “eu” e do “outro”. Para Bakhtin (2011), entramos em empatia com o outro, o que significa ver o mundo tal qual o outro o vê, para depois retornarmos ao nosso local inicial e completar seu horizonte com a visão do todo somente possível a partir do meu local extraposto. Ninguém pode ocupar meu lugar e, devido a isso, a singularidade da existência resulta no não-álibi do ser. Minha insubstituíbilidade gera um excedente de visão em relação ao outro.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que eu sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. (BAKHTIN, 2011, p. 21).

Do meu local único, o(s) outro(s) estão situados fora de mim, cada um em sua singularidade. Porém, é justamente por estar fora do outro que é possível que a sua completude ética e estética tome forma. Eu vejo o outro em meu horizonte, como parte do mundo e, por isso, posso dar-lhe uma tentativa de acabamento. Nossos horizontes nunca se coincidirão, nossa visão de mundo é diferente – devido a nossa condição de sujeitos únicos que somos. O “eu” tem consciência de si por meio de sentimentos e sensações, mas não pode ver a si como o outro o vê, portanto, não pode ser acabado em si mesmo. O outro, ao contrário, tem acesso a outras partes do “eu”, inacessíveis a ele de seu lugar, seja fisicamente, em relação a seu corpo, ou às suas ideias, como ele se posiciona no mundo.

Esse acabamento do sujeito presente na vida também é encontrado na esfera artística, principalmente quando nos voltamos para a relação entre autor e herói. Volochínov (2013), ao discorrer sobre a natureza sociológica da enunciação, dirá que, enquanto tal, está sempre dirigida a alguém (este alguém sempre é um participante ativo da comunicação discursiva) e orientado para o “outro” (seja na vida ou na cultura), e também ao herói, objeto do discurso.

Ao falar sobre o autor e o herói em seu manuscrito *O autor eo herói na atividade estética*, Bakhtin entende que viver significa posicionar-se em relação a valores. Por vivermos e agirmos num mundo saturado de valorações, não há como nossos atos deixarem de ser um gesto axiologicamente responsivo, num processo incessante e contínuo. Semelhante ao acabamento dado ao eu pelo outro na vida, o autor compreende o todo do herói e, assim, responde a ele, completando-o. A fim de assumir a posição criadora, o autor deve colocar-se em posição exotópica. O princípio criativo pede exterioridade, pois só de fora é possível o acabamento.

Apesar de dar acabamento e finalização à obra e ao herói, o autor não estabelece no ato de criação estética um ponto final, pois na relação com o leitor (ou, no caso do seriado, o fã ou telespectador), é ressignificada e, como tal, é dotada de sentidos outros justamente pela característica responsiva dos sujeitos e enunciados. Toda finalização artística, mesmo que temporária, parte do princípio da extraposição autoral e de seu decorrente excedente de visão. Sua consciência englobante tem acesso à consciência do herói como um todo.

Em nenhum momento, porém, as instâncias de autor-pessoa e autor-criador coincidem-se, ele se torna um outro em relação a si e a imagem do “eu” produzida é a doeu- para-o-outro. Nesse processo criativo, autor e herói – e receptor– não são pessoas, são posições axiológicas criadas na interação, no ato estético. O autor-criador recorta, reorganiza, refrata a vida para a arte com um determinado posicionamento axiológico, dá um acabamento estético ao herói a partir de seu local privilegiado e de sua consciência englobante, pois abarca todas as consciências da obra. Eis o motivo de Bakhtin (2011) considerar o autor a consciência da consciência. Não se trata, porém, do autor-pessoa, mas do autor-criador.

Enquanto um é uma figura do mundo da vida, o outro é um constituinte do objeto estético, do mundo da cultura, e, portanto, atua como um elemento do todo artístico dotado de uma consciência englobante, de um potencial criativo de princípio em relação à obra e ao herói. Trata-se de uma posição axiológica que implica em um posicionamento acerca do herói e seu mundo, da obra e da vida. Tanto a vida quanto o herói adentram o todo da obra refratados a partir do olhar do autor. O ator-criador refrata, com seu olhar e, portanto com sua valoração, a vida na obra, dando-lhe um acabamento. Nesse sentido, o autor-criador é uma refração do autor-pessoa, uma posição assumida para a criação estética deslocada da pessoa do mundo ético.

Essa instância de criação só é dada na relação dialógica, uma vez que sem autor-pessoa, não há autor-criador. Ele não deixa de ser em parte constituído pelo autor-pessoa, pois é justamente a dimensão humana que lhe proporciona o emotivo- volitivo, o posicionamento presente na organização do todo artístico e na construção estilística da obra como enunciado. E isto se dá porque, a partir de seu projeto de dizer arquitetônico, o autor dá forma ao herói, ao conteúdo e à obra, englobando-os com seu posicionamento valorativo. Ao organizar o todo artístico, o autor-criador dá forma à vida, com enfoque em um tema e com um estilo específico.

Bakhtin comenta que “formas de autoria” (2011, p. 389) dependem do gênero

discursivo, o que também se relaciona à comunicação discursiva do cotidiano. Para ele, a hierarquia social do falante (quem fala) e do ouvinte (para quem se fala) definiriam a forma de autoria do enunciado e, conseqüentemente, do gênero. Haveria, assim, uma maior aproximação entre os conceitos de sujeito e autor, pelo autor do enunciado ainda se localizar na esfera da vida. Nessa perspectiva, a autoria não estaria restrita aos chamados gêneros secundários, do mundo da cultura, mas estaria presente, também, nos enunciados cotidianos. Para tal, Bakhtin trata um autor de enunciado, em oposição a um autor de uma obra. Dessa forma, mesmo que a produção dos fãs esteja mais relacionada à esfera da vida do que às da cultura, essa condição não os impede de assumirem uma perspectiva ativo-criadora de uma obra.

O autor está na fronteira com o mundo que construiu. Ele deve permanecer fora, para que as categorias de herói, espaço, tempo e personagem permaneçam como transgredientes a sua consciência. Entretanto, a figura do autor não deve compreendida fora de sua dimensão dialógica em relação a essas categorias, ou seja, fora da relação com o herói, as personagens e seu mundo e o leitor. Assim como o “eu” é sempre dado na sua relação com o “outro”, também o autor se dá na interação. Similarmente, só há juízo de valor se há as categorias do eu e do outro, o que é meu e o que está fora de mim, o que permite que o autor finalize os elementos da obra, com base em seu posicionamento axiológico.

Em nosso trabalho, consideramos que os fãs tornam-se autores e posicionam-se a partir de sua relação com o seriado. Há uma interdependência entre eles, visto que só há fãs porque há um objeto a ser comentado, da mesma forma que, economicamente, o seriado necessita do público para continuar ao ar, e dos fãs como a parcela fiel do público que comenta sobre ele em outras plataformas midiáticas (nas quais houve a divulgação do *fanfilm*) e conseqüentemente também a divulga. A atividade do fã pode ser entendida como uma “compreensão criadora” (BAKHTIN, 2011, p. 378). Não há como haver compreensão sem avaliação, dessa forma, o fã continua a criação do seriado em suas produções e coloca ali seu posicionamento, tornando-se “co-criador” do enunciado.

Além de co-autor, o fã também torna-se autor de seus próprios enunciados ao entrar em relação com o seriado, a quem responde, cria para a comunidade de fãs personagens e o seu mundo a partir da produção do *fanfilm*. Recebe, dessa forma, um outro acabamento sob o olhar de novos autores. Para observarmos seu posicionamento, analisaremos o estilo das produções dos fãs e dos gêneros utilizados por eles.

Segundo Bakhtin, o estilo é, “acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só

depois é o estilo da elaboração do material” (2011, p. 187). Nesse sentido, o principal elemento do estilo é a posição axiológica do autor em relação à vida, a partir a qual ele organizará o todo artístico, de forma que o domínio material torna-se secundário. Somente a partir do seu posicionamento único na existência, o autor passará a organizar a obra em si e, dentro dela, o herói, a personagem e seu mundo a partir da concretude de um dado material, seja verbal, visual, sonoro ou sincrético, também de maneira única.

Em uma via de mão dupla, essa organização revela o posicionamento do autor e torna-o palpável em suas escolhas. Em relação ao nosso trabalho, entendemos que o fã, agora autor, dá acabamento a sua obra e, nesse processo, constrói nela sua individualidade, refletindo e refratando a vida a partir de seu posicionamento axiológico. Ao pensarmos a dinâmica social das produções de fãs, entendemos que seu posicionamento nasce a partir da escolha do gênero discursivo em que a obra será produzida que revela-se na escolha de um enunciado. A partir do momento em que temos uma produção em *fanfilm* cuja discussão central é o anti-herói da saga de origem, já é possível observar a valoração desse grupo de fãs nesse enunciado.

No processo de auctoridade, o sujeito torna-se autor no diálogo, ao enunciar com um dado projeto de dizer, para um “auditório” específico (cf. Volochinov (2013)), ou seja, para o outro, seu leitor, telespectador ou fã. Um não pode assumir tal posição se não for em relação ao outro. Assim, um dado sujeito não pode tornar-se autor a não ser em relação a um outro com o qual dialoga, com outro sujeito que o complementa, seja na esfera artística, seja na vida.

Em meio à discussão sobre a construção do enunciado proposta por Bakhtin (2011), entendemos que o processo de tornar-se autor não é estático ou passivo. Aquele que ocupa a posição de ouvinte não só pode ocupar a posição de falante e produzir enunciados (artísticos ou não), mas também pode os produzir por meio de sua compreensão responsiva. Nesse sentido, compreendemos o receptor como também um falante, em outro momento da enunciação de tal maneira que cria-se uma corrente ininterrupta da comunicação discursiva.

No que diz respeito às produções de fãs, há uma entonação autoral que privilegia determinados temas em relação a outros e, dessa forma, constrói um outro valor para a saga *Harry Potter* que completa, de forma diferente, o seu herói. Há outro personagem Snape, mais humanizado, menos vilânico, porque os fãs, que respondem ativamente com o *fanfilm*, tornam-se autores nesse processo. Veremos adiante, no nosso item dedicado à questão da Autoria, em que medida a preocupação autoral é fundamental para a análise do discurso dos fãs e como ela é diferenciada conforme os grupos heterogêneos que caracterizam o *fandom*,

repleto de vozes sociais, que estão em constante embates, num processo ininterrupto de alteração e construção desses sujeitos que enunciam.

A fim de pensarmos essas vozes sociais, faz-se necessário considerarmos o som, o tom e a entonação. Para Bakhtin, o tom está entrelaçado à ideia do tom emotivo-volitivo do ato. Essa voz existirá por meio de signo ideológico materializado em enunciados, podendo ser percebidas como centros de valorações nas mais diversas manifestações discursivas, estilísticas, textuais, etc. Junto ao tom, a voz se configura como uma apreciação valorativa e está presente enquanto elemento de constituição de toda e qualquer manifestação axiológica.

Conforme Melo (2017), a voz social é um elemento das mais variadas manifestações sócio-históricas, construída pela atividade humana, na forma de plurilinguismo social, de uma linguagem social e estruturada ideologicamente. Para o autor, a essa ideia parte do princípio de que a voz social

[...] está relacionada, inevitavelmente, à noção de tom (emotivo-volitivo, axiológico, valorativo, apreciativo, ideológico) e, assim, aos seus correlatos, como entoação, entonação, tonalidade, acento, acenuação. Isso nos põe diante de uma das colunas centrais do pensamento de Bakhtin, Medvíedev e Volochínov, já que ela é responsável pela transformação do sinal em signo, pela tonalidade emocional-volitiva do evento concreto da palavra. (p. 75-76).

Volochínov (2013) destaca o ser na entonação visto que a valoração encontra sua expressão mais pura neste fenômeno, uma vez que estabelece um vínculo estreito entre palavra e contexto extraverbal. No que diz respeito ao processo de orientação ou expressão avaliativa (isto é, avaliação encarnada no material ideológico), destaca o papel da voz (linguagem articulada) que, junto ao gesto (movimento significativo do corpo) é vista como o primeiro material da expressão avaliativa. São (gesto e voz) atitudes sociais sobre o mundo e materializadoras de valorações axiológicas construídas na formação da nossa ancestralidade sócio-histórica.

Segundo Melo, pensar acerca de voz social implica concebê-la no âmbito da totalidade (o plurilinguismo) assim esclarece que:

Se, por um lado, a voz social está relacionada com o signo ideológico; por outro, ela está relacionada com o conceito de enunciado concreto. Essa passagem, a do signo ao enunciado, é feita muito sutilmente, em *Marxismo e filosofia da linguagem* e em *A palavra e sua função social*, por Volochínov (2006(1929)) e Volochínov (2013d [1930]), respectivamente. Embora as propriedades não sejam exata e rigorosamente as mesmas podemos dizer que

algumas são comuns tanto a signo ideológico quanto a enunciado concreto: por exemplo, a propriedade dos índices de valor (no signo) e dos acentos apreciativos (nos enunciados). (p. 87).

Ao se pensar voz social, é necessário considerá-la no acontecimento junto ao signo ideológico e ao enunciado. O autor ressalta, ainda, que a concepção de voz social se dá numa síntese dialética formada pelos índices de valor de signos e acentos apreciativos de enunciados. Dessa forma, chegou-se à conclusão de que sem signo ideológico não há possibilidade de existir voz social. E, ao estar relacionada ao enunciado, envolve por igual a noção de sujeito para o Círculo.

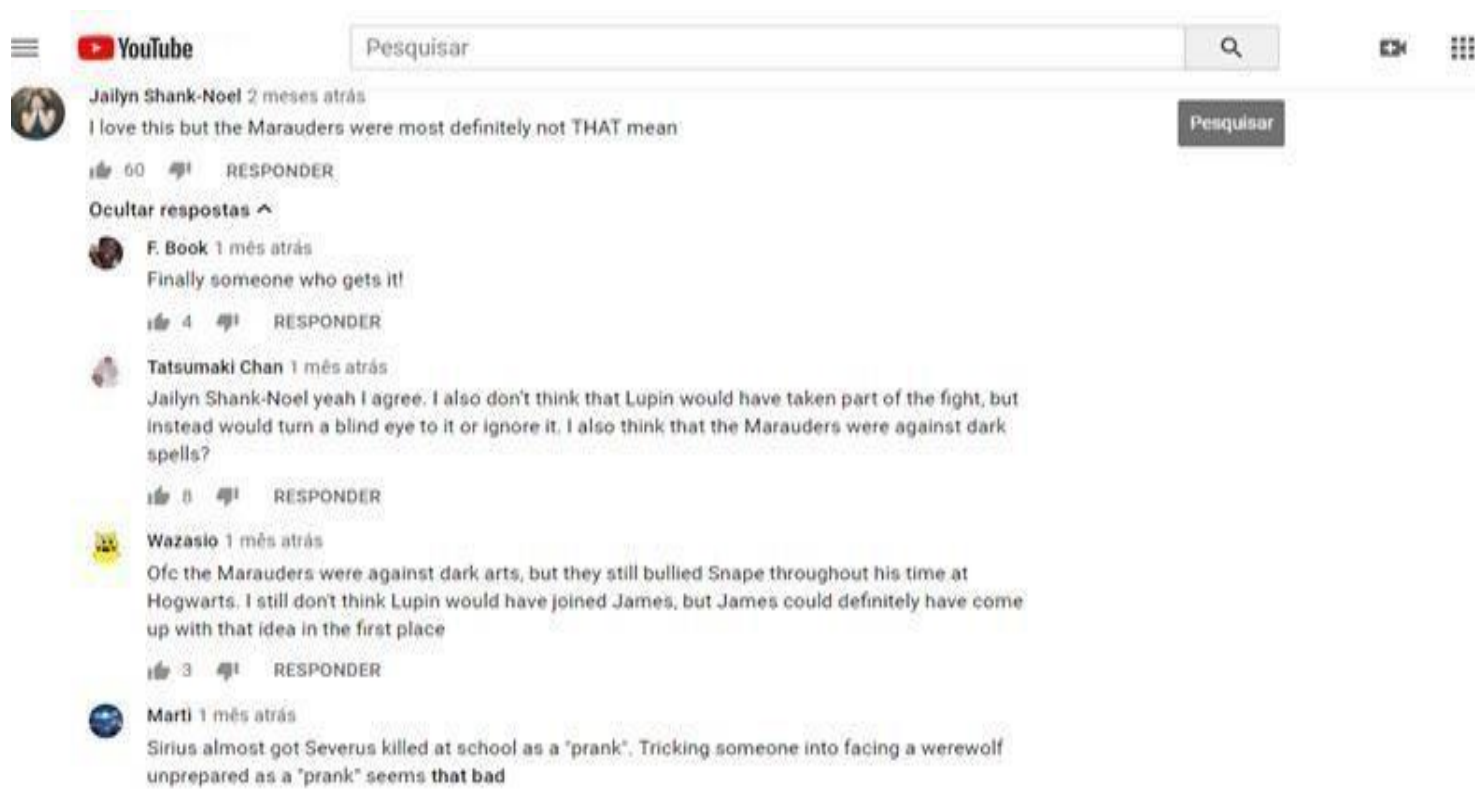
Para Melo, a voz social só significa por meio de signos e com signos ideológicos. Como este só se realiza no enunciado completo, é possível afirmar que a voz social só existe por meio desses pois fora do enunciado não é possível que haja a concretude do signo ideológico. Ao se considerar que, no signo, índices de valores contraditórios se confrontam e que a enunciação é socialmente dirigida com sua valoração, o autor conclui que a voz social é sempre dialético-dialógica. Ou seja, uma voz a duas vozes.

Na sua condição de ponto de vista, voz social é também um posicionamento sócio-histórico, construído na interação, em resposta a outras posições, a outros posicionamentos. Quando pensamos no *fanfilm* publicado pela *Broad Stroke Productios*, a decisão de centralizar o personagem Snape em uma narrativa já se configura como um posicionamento dos fãs em relação aos livros de Rowling e aos filmes da *Warner Bros*. A escolha do conteúdo – no caso, Severo Snape – e da forma – isto é, o modo com o qual o enunciado será constituído, já revela a voz social a que o grupo de fãs pertence. Voz social é um fenômeno sócio-ideológico, construído, também, por meio de enunciações materializadas na dinâmica da interação social. E, assim, “[...] tons, entonações, valorações figurariam como propriedades da voz social, seriam, junto com as enunciações da interação verbal concreta, seus elementos.” (MELO, 2017, p. 88).

Ao lembrarmos que Melo compreende os enunciados como construtores de vozes sociais, trabalhar com a constituição dessas pensando o diálogo entre enunciados e vozes é descrever como elas se constroem nesses enunciados e nas relações múltiplas que estabelecem com o mundo ideológico. Nesse sentido, o *fanfilm* traz em si não somente a voz social de um grupo que defende as ações de Snape e cria justificativas para o seu modo de ser (além de condenar os Marotos), mas carrega, da mesma forma, a voz de fãs-outros que refutam essa ideia, vilanizam o personagem e discordam do modo com o qual os Marotos foram retratados

no *fanfilm*:

Figura 8: Respostas em inglês do fanfilm no YouTube.



Extraído de: *Severus Snape and the Marauders*⁴⁶.

Em tradução nossa:

Jailyn Shank-Noel: Amei [*O fanfilm*] mas os Marotos definitivamente não são ruins assim.

F. Book: Finalmente alguém que entende.

Tatsumaki Chan [À Jailyn Shank-Noel]: Sim concordo. Também penso que Lupin não tomaria parte na luta mas teria feito vista grossa ou ignorado. Também penso que os Marotos eram contras feitiços das trevas?

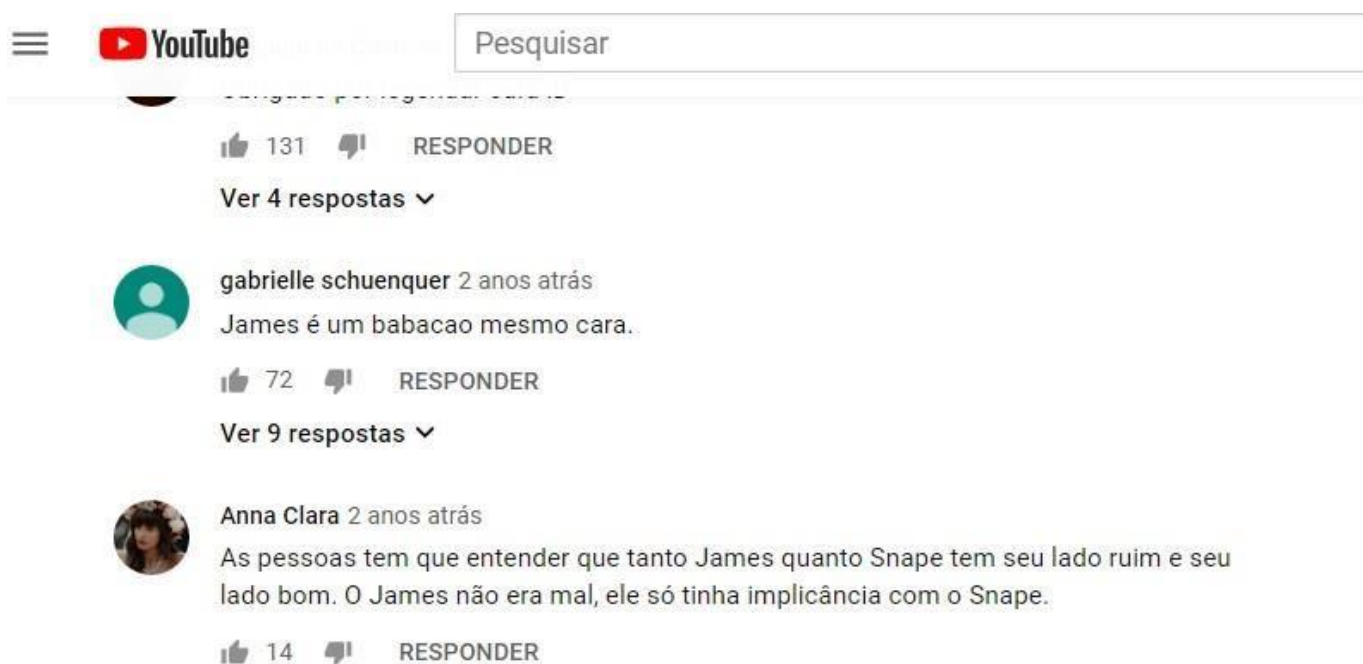
Wazasio: Claro que os Marotos eram contra as Artes das Trevas, mas assediaram Snape durante seu período em Hogwarts. Ainda acho que Lupin não teria se juntado a Thiago, mas Thiago poderia com certeza ter tipo uma ideia dessas.

⁴⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EmsntGGjxiw&t=711s>. Acessado em 15 de abril de 2019.

Marti: Sirius quase matou Severo na escola como “brincadeira”. Enganar alguém e fazê-la encarar um lobisomem despreparado como brincadeira parece ser ruim sim. (Em resposta à Jailyn Shank-Noel)

Figura 9: Respostas ao *Fanfilm* em português

Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁴⁷



⁴⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4GVgKdKkSM&t=491s>. Acesso em 15 de abril de 2019.

Figura 10: Continuação das respostas ao fanfilm, em português

The image shows a screenshot of a YouTube video page with several comments in Portuguese. The top navigation bar includes the YouTube logo, a search bar with the text 'Pesquisar', and icons for home, grid, search, notifications, and profile. The comments are as follows:

- Eduardo Lima** (2 anos atrás): Não que os marotos fossem bonzinhos,mas... Com esse vídeo,fez parecer que o Snape tbm não fosse mau...
- Marina Brasil** (2 anos atrás): Todo mundo deveria saber que no último ano em Hogwarts, James deixou de ser, como posso escrever, ele ficou mais maduro. Por isso ele virou monitor-chefe, por isso Lillian passou a sair com ele. Vocês todos dizendo "James lixo", "James babaca", mas vocês só viram esse vídeo pra julgar tanto assim? Por Merlin!
- Julia Buu** (2 anos atrás): Sem contar que o Snape não era nenhum santo não. A mesma implicância que o James tinha com ele, ele tinha com o James. E ele ainda ficava fazendo intriga sobre o Remus ficar "doente" toda lua cheia. Além de que, o Snape se tornou um comensal da morte, e obviamente acreditava na soberania dos puro-sangue [Ler mais](#)
- Luiz Thrash Metal** (2 anos atrás): james era um lixo na juventude. assim como snape também tinha seus defeitos.

Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*.

A partir da interação – e somente por meio desta – foi possível observar como o *fanfilm*, na condição de produto cultural, incita resposta diversas – nem sempre em concordância – e estas, por sua vez, incitam respostas outras – seja afirmação ou refutação. No primeiro exemplo, podemos ver no primeiro comentário que há o reconhecimento do fã, e também há a discordância sobre a forma com a qual eles deveriam ser retratados. Ao dizer “Não eram tão ruins assim”, esse sujeito fã se posiciona não somente em relação ao *fanfilm*, ao qual responde diretamente. Sua resposta também se volta aos livros e filmes de *Harry Potter* e às ações, tanto dos Marotos quanto de Snape. A partir da visão desse sujeito fã, identificado como Jailyn Shank-Noel, a *Broad Stroke Productions* exagera nas ações dos Marotos ressignificados no *fanfilm*, o que acaba por revelar a relação desse sujeito com a obra de origem.

Em resposta a essa resposta – tal como propõe o método dialético-dialógico –, temos outros dois sujeitos, F. Book e Tatsumaki Chan, os quais reafirmam àquilo que foi dito por Jailyn Shank-Noel, e entram em defesa por meio das ações dos Marotos. Mais uma vez, temos a revelação da relação dos sujeitos com a saga *Harry Potter*: Para justificar o tom exagerado dos Marotos pelo fato do grupo ser contra qualquer feitiço relacionado à magia das trevas,

numa referência da sequência de cenas a seguir.

Figura 11: Marotos usam o feitiço Fiendfyre em Snape



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁴⁸.

⁴⁸Quadro 1: 11 min 52; Quadro 2: 11 min 57 e Quadro 3: 12 min 04.

A sequência de cenas da Figura 11 mostra os Marotos lutando contra Snape e utilizando um feitiço denominado *Fiendfyre*, considerado Magia das Trevas pela sociedade mágica. Ao dizer que os Marotos não seriam ruins como retrata o *fanfilm*, Jailyn Shank-Noel faz referência principalmente a essa cena, a qual é um dos pontos altos do vídeo no que se refere aos momentos de luta entre o grupo e Snape. Contudo, outro posicionamento dado por Wazasio que, apesar de também afirmar a improbabilidade dos Marotos de usarem um feitiço de magia das trevas, não considera esse fato um argumento para defender o grupo. O fã relembra os momentos de *bullying* por parte dos Marotos e concorda que, apesar de serem contra às Artes das Trevas, seria do perfil de Thiago ter uma ideia assim.

Quando nos voltamos aos comentários em português – isto é, na versão legendada do *fanfilm*, o mesmo embate de vozes acontece e cujos posicionamentos revelam, da mesma forma que os enunciados anteriores, a relação dos fãs tanto com o *fanfilm*, quanto com a saga de origem. Anna Clara, uma das usuárias (Figura 9), tem sua valoração manifestada conforme defende um aspecto ambíguo, tanto em Snape quanto em Thiago.

Na Figura 10, temos três posicionamentos distintos: ao enunciar – isto é, posicionar-se no mundo – Eduardo Lima não considera uma natureza completamente boa para os Marotos (“Não que os marotos bonzinhos, mas.... Com esse vídeo, fez parecer que o Snape *tbm* não fosse mau...”), contudo, a construção da frase é feita de forma a colocar o foco no personagem Snape. Para este sujeito, Snape não correspondeu à sua personalidade nos filmes e livros porque, para este sujeito-fã, Snape é mau.

Em seguida, Marina Brasil entra em defesa de Thiago, especificamente, para ressaltar a relação dele com Lílian. O *fanfilm* por responder a *Harry Potter* e a relação construída entre Snape, Marotos e Lílian, os fãs, enquanto sujeitos de linguagem que são, também mostram seu posicionamento sobre esse relacionamento. No caso de Marina Brasil (Figura 10), além de defender um dos Marotos e se centrar no amadurecimento do personagem, percebemos pelo seu enunciado que, um dos pontos de maior importância em *Harry Potter* foi a evolução do personagem abrir espaço para seu relacionamento com Lílian, a personagem que se torna o ponto central para a luta entre os Marotos (principalmente Thiago) e Snape.

Ainda na mesma Figura, observamos o terceiro comentador voltado, diretamente, à personagem de Snape, com críticas. Julia Buu atribui a mesma intensidade à implicância que Snape e Thiago tinham um pelo outro. Além disso, retoma os questionamentos de Snape

sobre Remo Lupin e sua possível licantropia e aponta a escolha do personagem em se tornar um Comensal da Morte. Com essas afirmações, Julia Buu representa uma voz social dentro do *fandom* de *Harry Potter* que não acredita em uma possível defesa pelo comportamento do personagem.

Todos esses enunciados foram colocados aqui a fim de ilustrarmos que só podemos observar as vozes sociais em manifestação quando temos possuimos enunciado. Ou seja, a materialização da interação social por meio da/na linguagem. No caso de *Severo Snape e os Marotos*, ao escolher Snape como herói do enunciado, a *Broad Stroke Productions*, enquanto sujeito de linguagem, determina seu posicionamento axiológico. Segundo Volochínov, a escolha, junto a adequação do conteúdo unida a um determinado estilo revela a relação dos fãs-produtores com a obra de origem e com as demais vozes sociais dentro do *fandom* de *Harry Potter*. Apesar de ser o mesmo grupo social – no sentido de apreciar e consumir o mesmo produto cultural – cada sujeito o fará de forma diferente, uma vez que cada um está atravessado por valorações as quais serão responsáveis pelo horizonte ideológico a partir do qual esses sujeitos receberão os livros e filmes.

É por esse motivo que, dentro do mesmo *fandom*, é possível encontrar fãs apaixonados pelos Marotos, com desprezo por Snape, que sentem amor por Sirius Black e ódio por Thiago Potter, por exemplo. Essas vozes só são percebidas a partir do momento em que enunciam e se fazem ser no mundo. No entanto, é necessário compreender que, no próprio enunciado, há a presença de, pelo menos, duas vozes sociais.

Como um enunciado sempre responderá a outro, este carregará, em si, a valoração daquele que enuncia e, também, daquele que discorda, refuta, nega. *Severo Snape e os Marotos*, enquanto enunciado, marca as vozes sociais do público que tem apreço pelo personagem Snape, mas também daqueles que discordam desse posicionamento, uma vez que responde a esses demais fãs. No caso do *fanfilm*, os fãs-criadores se propuseram à elaboração de um enunciado estético a fim de se posicionarem axiologicamente sobre os personagens com os quais trabalham.

A fim de compreender como se dá esse posicionamento, torna-se intrínseco analisar os elementos constitutivos desse vídeo para observar como os fãs partem dos filmes (no que diz respeito à materialidade imagética) para compor a arquitetura do *fanfilm*. Para tanto, nosso próximo item, Gêneros Discursivos, será dedicado a abordar, não somente os elementos escolhidos pelos fãs-criadores para a composição do vídeo, como também trarão à luz da discussão considerações acerca da esfera de atividade a fim de mostrar como o meio pelo qual

circula um produto cultural influencia no projeto de dizer de um enunciado.

3.3. Gêneros discursivos

Para compreendermos a concepção de gênero, é necessário abordar sobre o conceito de arquitetônica, com a qual está relacionado. No sentido propriamente do pensamento bakhtiniano, a arquitetônica do Círculo se propõe a reiterar o posicionamento dialógico conforme agrega em rede conceitos constitutivos, e revela movimentos dialógicos inerentes. No entanto, ela também se refere à “unidade construtiva da obra” (MEDVÍEDEV, 2012, p. 92), e a considera como um conceito a ser mobilizado e discutido nesse trabalho, com base principalmente em sua aceção da criação artística.

Em *Arte e Responsabilidade* (2011), Bakhtin discorre sobre as relações dos elementos que compõem um todo. Apesar de o autor não utilizar o termo arquitetônica, compreendemos que as relações arquitetônicas opõem-se a uma relação mecânica entre os elementos. “Chama-se *mecânico* ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido” (BAKHTIN, 2011, p. 33). Dessa maneira, arquitetônica define-se, aqui, como uma força organizadora dos elementos em uma unidade significativa de forma que a relação dos elementos seja responsável e responsiva.

Para Bakhtin (2010), os elementos que compõem uma obra devem se relacionar de maneira responsável, não-mecanicista, pois, enquanto ato de um sujeito, a obra está inserida na vida, diposta a respostas, a valorações:

É esta arquitetônica do mundo real do ato que a filosofia moral deve descrever, não como um esquema abstrato, mas como o plano concreto do mundo do ato unitário singular, os momentos fundamentais são: eu-para mim, o outro-para-mim e eu-para-o outro; todos os valores da vida real e da cultura se dispõem ao redor desses pontos arquitetônicos fundamentais do mundo real do ato vivo (...). (BAKHTIN, 2010, p. 114)

No trecho, o autor destaca que “arquitetônica do mundo real do ato” e entende o “eu-para mim, o outro-para-mim e eu-para-o outro” como pontos arquitetônicos que organizam a vida. Assim, a arquitetônica estaria relacionada à própria inserção da obra no mundo ético dos sujeitos enquanto ato estético, feito por um “eu” para um “outro”, em meio às relações socio-econômicas culturais, com determinado tom emotivo-volitivo.

O foco da arquitetônica está nas relações responsivas entre os elementos de uma obra e os sujeitos a quem responde (da mesma forma que a respondem também) e ocorre nas interações e produções enunciativas responsivas a partir da posição do sujeito que enuncia. Configura-se pelo inacabamento, pois os elementos de uma obra, responsivos entre si, possibilitam um perpétuo diálogo. Há uma ética e estética da responsabilidade nas quais os sujeitos, em sua unicidade, relacionam-se em uma interação ininterrupta, de forma que os sentidos ali se constroem e possibilitam sua renovação no grande tempo.

Ao lado do inacabamento resultante do não-álibi da existência de um sujeito responsivo e responsável, há o acabamento necessário dado ao enunciar para que os elementos se combinem em um todo. Nesse sentido, entendemos que a uma obra de arte também deve ser finalizada por um autor. A partir de seu horizonte englobante, ele dá um acabamento à obra a partir de sua posição axiológica criadora.

A arquitetônica está vinculada à construção do todo estético da obra, que é sempre uma resposta axiológica do autor. O autor, em sua função de autor-criador, possibilita um acabamento estético da obra, pois se configura como um momento de construção da forma artística. É necessário observar como a minha relação axiológica é ativa com o conteúdo, a fim de elaborá-la esteticamente.

O autor, a partir de seu local exotópico, organiza a forma artística ou arquitetônica da obra, de forma que, a partir dela, transmite, em seu conteúdo, os valores com os quais pode compactuar ou condenar, expressos por uma forma em um sistema de signos. Ele se torna, assim, uma figura ativamente constitutiva da obra artística.

Sem perder de vista a discussão sobre o inacabamento e a responsabilidade do sujeito, Bakhtin acrescenta uma discussão estética, de forma que a relação entre (in)acabamento e responsividade se fundem a uma organização do todo em uma obra de arte por um autor-criador. Em *O autor e a personagem na atividade estética*, o acabamento estético é discutido no âmbito da relação autor e personagem, definida por Bakhtin como “arquiteticamente estável e dinamicamente viva (...) compreendida tanto em seu fundamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra”. (BAKHTIN, 2011, p. 3)

A partir de sua relação criadora, o autor deve englobar a consciência da personagem e responder a ela para que, assim, essa se torne um elemento da obra, uma parte constitutiva do todo artístico organizado pelo autor. Sua consciência englobante contém, em si, a consciência da personagem e a ela responde ativamente e axiologicamente. Nesse sentido

(...) a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseia numa resposta única ao *todo* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. (BAKHTIN, 2011, p. 4)

As avaliações do autor a respeito da personagem estabelecem as suas características, seus atos, pensamentos, etc. que devem figurar na obra para compor sua totalidade. Para tal, a forma arquitetônica depende de seu posicionamento e de suas avaliações ético-cognitivas.

A unidade do mundo da visão estética é dada a partir de um centro de valores, o sujeito, por sua vez, é aquele que confere sentido e valor aos elementos da obra, ou seja, à sua forma, conteúdo e estilo. Seu posicionamento, sempre valorativo, constitui a unificação e a organização dos valores cognitivos e éticos da obra. A partir de sua entonação emotivo-volitiva, o sujeito dá vida aos signos e preenche-os de sentido de acordo com a sua unicidade. Não existem elementos abstratos e universais na obra, mas singulares, pois estão organizados conforme a responsabilidade do sujeito. Segundo Bakhtin,

A unidade do mundo da visão estética não é uma unidade de sentido, não é uma unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano este centro, e tudo neste mundo adquire significado, sentido e valor somente enquanto tornado desse modo um mundo humano (2010, p.124).

Uma obra possui uma força organizadora de seus elementos centradas no humano, no sujeito ético-estético que, a partir de sua entonação, em um tempo-espço e em um contexto social, dá uma valoração específica que organiza o todo. Para Bakhtin (2010), é na arquitetônica que transparece o posicionamento da dimensão ética do autor a partir do seu tom emotivo-volitivo. A entonação, ou o tom emotivo-volitivo, expressa a singularidade do eu, ou seja, o seu estado em um momento preciso, pois este parte da sua posição enquanto participante obrigatória, entendendo esse sujeitos como um evento, ou seja, como um ser responsável que atua em um contexto social específico (BAKHTIN, 2010). Segundo

Volochínov (2013), a ento(n)ação se caracteriza como um julgamento de valor social que, na sua organização, terá o material (o autor especifica o material verbal) selecionado de forma a revelar essa valoração. É a força organizadora, plena de valoração de um sujeito que compreenderá qual aspecto ele deve favorecer no conteúdo, como este será organizado numa forma e qual material mais adequado para tal construção. O autor-criador, nesse sentido, organizará o todo do enunciado, sua forma arquitetônica, com base em sua posição, em sua entonação, sem deixar de lado sua dimensão dialógica.

Com base no processo de posicionamento do sujeito, há uma dinâmica que prevê as respostas do enunciado, em uma disposição do eu e seu enunciado ao outro contemplador. O autor-criador de uma obra artística ou o sujeito de um enunciado, constrói o todo para o outro. De seu lugar, ele se posiciona para fora de si para dar sentido e acabamento à obra. Exotopicamente, ele dá organização ao todo estético da obra e do outro com que dialoga. O excedente de visão do eu em relação ao outro ou do autor em relação à obra e à personagem, reflete diferentes visões de mundo de sujeitos distintos, complementares entre si. Diferentes localizações e temporalidades constroem diferentes cronotopos nas relações dialógicas, seja no cronotopo do autor ou do leitor-ouvinte (BAKHTIN, 1988), responsáveis pelo embate entre valores. O outro, de fora, traz novos sentidos e constitui, assim, o inacabamento da obra, seja no pequeno ou no grande tempo, a partir de seus interlocutores presumidos ou reais.

O domínio da arquitetônica prevê a relação responsiva entre os elementos e a partir de um centro de valor, o eu é construído em sua relação com o outro. Nesse sentido, elas envolvam à totalidade e unicidade dos ser-evento, bem como à descentralização e às características ambivalentes do sujeito e da ética-estética bakhtiniana. Advinda da esfera da construção, o termo possui ligação direta com a arquitetura, pois se liga às bases e elementos que devem relacionar-se para constituir o todo, desde os pilares dos valores e conteúdos até a forma composicional assumida para organizar o material, sempre direcionado a um outro.

Sobre a diferença entre a forma composicional e a arquitetônica, conceitua Bakhtin:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade. As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teleológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa

arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional”. (BAKHTIN, 1988, p. 25)

A forma arquitetônica engloba e determina, a partir da entonação do autor-criador, que tipo de forma composicional o todo organizado receberá, visto que cada escolha é efetivamente produzida e arquitetada por sua consciência englobante da obra. É possível observar esse processo na própria composição de *Harry Potter* enquanto uma saga literária. Quando analisamos a série como um todo, vemos a escolha de Rowling em optar por recuperar uma tradição vinda desde as epopeias romanas, no que Campbell denominou como a Jornada do Herói. Compreendemos ser essa uma perspectiva literária de se analisar uma obra. No entanto, ao observar o eterno embate entre Bem e Mal que compõe a série, junto aos elementos fantásticos e maravilhosos presentes na narrativa, decidimos recuperar os estudos de Campbell a fim de observar como Rowling estrutura sua obra para, a partir desse material, compreender como a autora segue esse modelo canônico, sem deixar de entender a complexidade das personagens, construídas enquanto sujeitos a partir das suas interações sociais.

Fazemos a recuperação da Jornada do Herói nessa pesquisa porque o consideramos parte do projeto de dizer de Rowling e, a partir dele, compreendemos como se dá a construção de suas personagens e a forma com a qual eles se relacionarão e se constituirão enquanto sujeitos. Aqui, Rowling, enquanto autora-criadora, escolhe o gênero discursivo, o suporte técnico em que o discurso será veiculado, o material semiótico utilizado, além de colocar em conformidade o conteúdo temático com a forma e o estilo. Tais escolhas composicionais revelam uma atitude responsivamente axiológica e criativa do autor.

Partimos da interação entre conteúdo, forma e material para a constituição do gênero discursivo, de tal forma que um elemento pressupõe o outro em sua articulação com o todo. Diferenciamos a chamada forma arquitetônica da forma composicional, uma vez que essa reflete e refrata a primeira em um dito que torna possível recuperarmos o projeto de dizer autoral. Se a arquitetônica diz respeito ao princípio organizacional de uma obra, a forma é a composição e organização material dessa.

A forma, na concepção do Círculo, não pode ser compreendida fora de sua relação com o conteúdo. Tanto Bakhtin (1988) quanto Medviédev (2012), defendem a preocupação dos estudos com a obra de arte, principalmente a literária, em sua relação com o palco social onde ocorrem. Contrariamente à corrente formalista, cuja análise se centrava na forma, na

obra como um sistema voltado para si mesmo, Medvíedev defende uma poética sociológica marxista a fim de apreender a obra como produto ideológico, indissoluvelmente ligado ao processo de interação entre sujeitos social e historicamente localizados.

Sua preocupação central consiste em analisar a obra literária em correlação com o mundo histórico social de que faz parte, entendendo-a como um ato de criação ideológico que reflete e refrata a situação socioeconômica e o horizonte ideológico de uma determinada época e sociedade. Fora desse horizonte, como um sistema fechado, não há como apreender o sentido, pois a forma pela forma é vazia.

Na poética sociológica, deve haver uma observação da forma em sua correlação com o conteúdo. Ela deve encarná-lo e unificá-lo a partir de sua exterioridade (a exterioridade do autor-criador, em uma dada cronotopia e exotopia) a fim de tornar-se uma forma esteticamente significativa.

O conteúdo é primordialmente social, pois a partir dele obtemos o reflexo e refração da realidade da qual a obra, como criação ideológica, faz parte. Para entrar na estrutura da obra, em seu conteúdo, o “mundo” deve ser refratado ideologicamente. Para Medvíedev, “o homem, sua vida e destino, seu mundo interior”, sempre são refletidos pela literatura dentro do horizonte ideológico (...). O meio ideológico é a única ambiência na qual a vida pode realizar-se como objeto da representação literária” (2012, p. 60).

Dessa maneira, o conteúdo de uma obra, não somente literária, mas de qualquer material semiótico, deve construir-se com base em um desvio, não em um reflexo *ipsis litteris* da realidade. Por meio dele, é possível abstrairmos tipos de uma dada sociedade em uma dada época, porém esses não são representações diretas de pessoas do mundo e sim reflexos e refrações das mesmas.

A partir delas, compreendemos valores e ideias do mundo, os quais compõem o conteúdo e o preenchem de sentido uma obra. O horizonte ideológico está em constante formação, por isso, em diferentes épocas da história da sociedade, a partir de diferentes sujeitos, há novos valores sociais constituindo novos conteúdos temáticos. Nesse sentido, o extralinguístico revela-se linguístico, e, assim, como participante ativo do conteúdo envolto por uma forma e um material (verbal, visual, vocal etc.).

A vida torna-se parte da obra por meio do conteúdo, orientado para ela a partir do ato ético do sujeito. No ato cognitivo, ou no ato de criação estética, refratamos para a arte uma realidade já apreciada, plena de valorações dos sujeitos pois “o pensamento já vem apreciado e regulamentado pelo procedimento ético, prático e cotidiano, social e político” (BAKHTIN,

1988, p. 30), não há uma realidade neutra que passa a ser valorada no conjunto da obra. Dessa maneira,

(...) a realidade, pré-existente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: *de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja.* (...) Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, *mas não recusa a sua identificação nem a sua valoração: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante* (Idem, p. 31).

A construção estética de uma obra pressupõe a apreensão de uma realidade já valorada, com “peso axiológico”, a qual é “transferida”, também de maneira ideológica, para uma outra realidade, a do mundo estético, na qual é enformada por uma forma estética englobante. Assim, a relação vida e arte se constitui na unidade e responsabilidade do ato ético-estético.

A fim de expressar a individualidade e a insubstituíbilidade do sujeito, seu enunciado é marcado por um estilo específico, compreendido como uma marca de sua subjetividade construída por meio do conteúdo e da forma. Ao mesmo tempo, o estilo é uma marca de individualidade e uma marca genérica, ou seja, ele é constituído por um tipo enunciativo vindo de uma determinada esfera que se utiliza da linguagem, motivo pelo qual Bakhtin (2011) o compreende enquanto estilo de um sujeito e estilo de um gênero.

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e (...) 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 (...). O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. (BAKHTIN, 2011, p.266).

O gênero é composto por um conteúdo temático organizado em sua composição na obra por uma forma. Para o filósofo, o estilo é a singularidade que unifica o gênero discursivo, tipicamente construída de uma determinada maneira, não indiferente aos sujeitos e às situações sócio histórico ideológicas em que se inserem. Trata-se de um tipo de

acabamento estético dado ao enunciado. A partir da construção formal e conteudística de um enunciado, vemos a constituição de uma subjetividade aliada a ele, de forma que também se encontra presente o estilo autoral. Não se trata de um aspecto inerente ao psiquismo individual, mas sim a um aspecto observado linguisticamente, de forma que nele vemos o sujeito que enuncia em sua particularidade.

Para Bakhtin (2011, p. 269), “a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico” que reflete e refrata na escrita (e também nas outras materialidades, com diferentes elementos) um posicionamento do sujeito que fala, pois é um sujeito que escolhe a melhor maneira de organizar o todo de seu projeto de dizer, como, por exemplo, qual a forma linguística mais adequada, o pronome de tratamento, o enquadramento, a luz, o corte nas cenas etc., além da escolha do próprio gênero do discurso. Essas escolhas são sempre posicionamentos que compõem a peculiaridade daquele enunciado em um dado espaço-tempo.

Apesar do estilo de um sujeito ser individual, ele é formado na interação, visto que os sujeitos são construídos num diálogo ininterrupto com o outro. Não há como assumir uma dada marca de singularidade sem entrar em confronto com a singularidade alheia, visto que eu me componho como um “eu” verdadeiramente dito ao entrar em embate com o não-eu, em uma relação de aproximações e afastamentos. Tal posição valorativa também revela minha posição perante ao outro, visto que o assumo sempre frente ao outro, em uma atitude responsiva e responsável.

Esses – conteúdo, forma e estilo – são os elementos constituintes dos gêneros discursivos. Assim como eles, os gêneros se formam a partir da interação entre os sujeitos. Os enunciados são atos de fala, pertencentes à criação ético-estética, com uma forma relativamente estável, construídos na interação. Para Bakhtin/Volochinov, “com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados” (2006, p. 114). Enunciado concreto nasce da interação social e somente nela adquirem sentido. O enunciado é propriamente a linguagem em vida, socialmente inserida, diferentemente da língua do “objetivismo abstrato”. Assim, “a forma linguística somente constitui um elemento abstratamente isolado do todo dinâmico da fala, da enunciação” (Idem, p. 106). Fora do solo social, dos valores presentes no conteúdo, fora da interação e abertura para o outro, a linguagem é uma “casca” abstrata, assim não há sentido, pois esse é construído na interação, no embate entre os sujeitos. Os signos são determinados pelo caráter da relação intersubjetiva, criando formas típicas de enunciados, os gêneros discursivos.

[...]cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação socioideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas. Entre as formas de comunicação (por exemplo, relações entre colaboradores num contexto puramente técnico), a forma de enunciação (“respostas curtas” na “linguagem de negócios”) e enfim o tema, existe uma unidade orgânica que nada poderia destruir. Eis porque a classificação das formas de enunciação deve apoiar-se sobre uma classificação das formas da comunicação verbal. Estas últimas são inteiramente determinadas pelas relações de produção e pela estrutura sócio-política (Idem, p. 42).

Os gêneros discursivos adquirem construções formais e temáticas típicas a partir de recorrências da comunicação discursiva. Dependendo da situação de comunicação, do contexto sócio histórico, do horizonte ideológico e de sua relação com o ouvinte, que dimensiona o meu dizer, o sujeito assume uma forma, um conteúdo, um tema e um estilo correspondentes àquela situação, seja, por exemplo, mais formal, menos formal, um vídeo, uma mensagem de texto, uma carta etc. Os gêneros discursivos são frutos das práticas de linguagem e só tem sentido enquanto práticas.

Organizados a partir da necessidade de uma esfera da comunicação discursiva, os gêneros estão intimamente relacionados às práticas sociais de linguagem e às necessidades formais, temáticas e estilísticas de cada esfera, isto porque um enunciado científico não se comporta e se configura da mesma maneira do que um enunciado literário ou um enunciado midiático, conforme discutido previamente no item 2.6. São tipos relativamente estáveis de enunciados, de maneira que cada ato, em sua singularidade, modifica-os, promovendo, assim, uma renovação a partir do embate entre os sentidos e as formas linguísticas, ao mesmo tempo em que deve haver um reconhecimento de um tipo enunciativo particular a um dado campo de utilização da linguagem.

Não criamos tudo do zero ao enunciarmos, porém não há fórmulas e formas que encerram em si o enunciado. Tal característica desconsideraria a particularidade da linguagem de ser direcionada ao outro, a novas arquitetônicas, mantendo-se abertos ao diálogo. Mais do que compreendê-los como uma forma, os gêneros são categorias de análise que devem ser compreendidas em sua engrenagem social, sempre em um vir a ser. A arquitetura do gênero é a do inacabamento, da abertura e completude pelo outro e suas respostas ativas.

A especificação feita por Bakhtin (2011) entre gêneros primários e secundários também remete a uma possibilidade de mudança do gênero. Os primários seriam aqueles representados pelas “breves réplicas do diálogo do cotidiano” (Idem, p. 262), ou seja, pelas formas do discurso correspondentes a situações mais informais, em esferas da comunicação familiar, amorosa etc., com menor acabamento estético. Os gêneros secundários, definidos como complexos, “(...) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc.” (Idem, p. 263).

Eles são gêneros mais elaborados esteticamente, porém, em nenhum momento, devem ser julgados como superiores aos primários, pois, conforme Bakhtin, esses são incorporados e reelaborados pelos primeiros. Os gêneros entram em embate e, nesse processo, constituem-se mutuamente: um gênero secundário é constituído pelo primário que, ao ser incorporado, recebe novas configurações e um novo acabamento estético, a depender do posicionamento ativo do autor. Nesse processo antropofágico, dialético- dialógico, um gênero da cultura popular pode adentrar a cultura oficial e vice-versa, refletindo e refratando outros valores diferentes de seu local de origem.

A obra está orientada na vida, e parte desta ocupa um lugar na existência, por isso se liga aos aspectos sociais e históricos circundantes a ela. Uma obra, como um enunciado, está devidamente inserida em um gênero do discurso, visto que não apreendemos nenhum enunciado fora dos gêneros. A variação dos gêneros ocorre devido à realidade, à vida dentro e fora da obra, pois ao mesmo tempo que uma obra faz parte de um determinado tempo-espaço, esse tempo espaço se encontra em sua composição pelo tema. A realidade penetra as filigranas da obra, não como um perfeito reflexo, mas com acabamento estético, enviesado pelo projeto de dizer autoral.

Cada gênero é capaz de dominar somente determinados aspectos da realidade, ele possui certos princípios de seleção, determinadas formas de visão e de compreensão dessa realidade, certos graus na extensão de sua apreensão e na profundidade de penetração nela. (Idem, p. 196).

É por surgirem na esfera prosaica da linguagem que os gêneros discursivos abrangem todo tipo de diálogo cotidiano, bem como enunciados da vida pública institucional, religiosa, filosófica, etc. A distinção entre gêneros primários e secundários, feita por Bakhtin, se dá de forma a fazer uma distinção que dimensiona as esferas de uso da linguagem em processo dialógico. Conforme Machado, as esferas de uso da linguagem não são uma noção abstrata,

mas uma referência direta aos enunciados concretos manifestados no discurso.

Há uma compreensão da realidade por meio da palavra, do enunciado, que a enforma de uma determinada maneira, conforme o tema nas diversas esferas de uso real da linguagem. Conforme o autor, “ (...) cada gênero possui seus próprios meios de visão e de compreensão da realidade, que são acessíveis somente a ele”, ou ainda, “cada um dos gêneros efetivamente essenciais é um complexo sistema de meios e métodos de domínio consciente e de acabamento da realidade” (Idem, p. 198). Devemos compreender a realidade com os “olhos do gênero”, com a percepção de que os utilizamos a todo momento em nossas interações e que a realidade as compõe, com seus valores nos temas.

Se a realidade é refratada para os gêneros, podemos apreendê-la por meio deles. Não há uma mesma representação dela em todos os momentos do existir-como- evento, a vida está em pleno fazer-se e, em cada ato de criação estética de uma obra, ela se apresenta de uma determinada maneira, valorada, enviesada e esteticamente acabada. Dessa maneira, há uma relação entre a sociedade histórica e a história dos gêneros. “Novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como estes não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos de sua fixação” (Idem, p. 199). Há uma correlação entre uma nova realidade, ou, ao menos, novos aspectos dela, e novas representações linguísticas.

3.4. Autoria

Refletir sobre a concepção de autoria dentro dos estudos do Círculo implica pensar em sobre a distinção entre autor-pessoa e autor-criador feito por Bakhtin. Em *O autor e o herói na atividade estética*, o autor russo mostra como a importância do autor-criador no momento de elaboração do objeto estético. É compreendido, também, como uma posição estético-formal, cuja marca registrada é a de estabelecer uma relação axiológica com o herói e seu mundo: poderá ter, nesse olhar, antipatia, simpatia, prazer, desgosto, sarcasmo, etc. No entanto, Faraco explica que, embora

[...] os exemplos estejam apresentados em construções alternativas aqui, é preciso ter clareza de que uma efetiva posição axiológica nunca é um todo uniforme e homogêneo, mas agrega múltiplas e heterogêneas coordenadas. A simpatia pelo herói e seu mundo poderá, por exemplo, ser nuançada por uma crítica melancólica; a reverência, por uma suave e sutil ironia, e assim por diante. (2014, p. 38).

É esse posicionamento valorativo que dá ao autor-criador a força para a construção do todo, uma vez que é a partir dela que o herói e seu mundo ganham acabamento estético. Para Bakhtin, o posicionamento axiológico também se dará na forma composicional e material do enunciado. O objeto estético materializa escolhas composicionais e de linguagem que, por sua vez, também revelam o posicionamento do autor-criador, como poderemos ver na sequência de cenas a seguir:

Figura 12: Relação entre cenas: *Severo Snape e os Marotos* e *Harry Potter e a Ordem da Fênix*



Extraído de: À esquerda, *Severo Snape e os Marotos*⁴⁹. À direita, *Harry Potter e a Ordem da Fênix*.⁵⁰

⁴⁹ Quadro 1 (esquerda): 6 min 22; Quadro 2 (esquerda): 6 min 24; Quadro 3 (esquerda): 6 min 26 e Quadro 4 (esquerda): 6 min 29

⁵⁰ Quadro 1 (direita): 1 min 25; Quadro 2 (direita): 1 min 27; Quadro 3 (direita): 1 min 35 e Quadro 4 (direita): 1 min 37.

Nessa sequência de cenas da Figura 12, temos, à esquerda, o *fanfilm Severo Snape e os Marotos* e do lado direito, uma sequência referente ao quinto filme da saga *Harry Potter*. No *fanfilm*, este é um momento no qual Thiago lidera os Marotos para provocar Snape que, até então estava sentado no bar. Com a provocação, Snape adere a uma posição de ataque, enquanto Thiago (e os demais) esperam uma reação mais ofensiva por parte do sonserino. No último quadro da sequência, Snape diz “Quatro contra um? Muito corajoso.” A fim de entender o posicionamento dos autores-criadores, retomamos as primeiras cenas de *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. Nesse momento, Duda (primo de Harry) e os quatro amigos acabaram de bater em um garoto de dez anos. Ao encontrar o primo, Harry o questiona se estava batendo em crianças novamente e o primo responde que “Aquele merecia” (segundo quadro). Como resposta, Harry responde: “Cinco contra um? Muito corajoso”.

A fala de Snape no *fanfilm*, quando em diálogo com o filme da saga, revela o posicionamento axiológico do canal *Broad Stroke Productions* enquanto autores-criadores. Após derrubar Snape do banco em que estava sentado, Thiago olha para o sonserino de uma posição mais alta, o que já recupera outros momentos dos filmes da *Warner Bros*, nos quais os Marotos provocavam Snape. Thiago espera Snape tomar a iniciativa, a fim de ter um motivo para um contra-ataque. Ao apontar a desvantagem numérica na qual se encontra, Snape toma um tom de ironia em relação aos grifinórios, cuja casa tem a coragem como um de seus principais lemas.

Quando nos voltamos ao filme, percebemos que a mesma fala, pronunciada por Harry (protagonista e herói do mundo mágico) foi voltada ao primo e aos amigos pela atitude covarde por terem, em cinco pessoas, machucado uma criança menor. Para Bakhtin, as forças que movimentam o universo das práticas culturais são as posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas. Assim, quando colocamos essas vozes (do filme da saga e do *fanfilm*) em embate, percebemos a valoração do autor-criador em relação a Snape, aos Marotos e ao ser-Grifinório.

Snape assume a mesma posição de Harry Potter – herói, por ser o objeto do enunciado e herói, pelos atos no decorrer da saga – e é ressignificado pelos fãs-criadores a partir da relação do grupo com os livros e filmes. No caso dos Marotos, o *fanfilm* é projetado de forma a fazer o público recuperar a cena do quinto filme a fim de colocar Thiago Potter, Sirius Black, Remo Lupin e Pedro Pettigrew numa posição semelhante a Duda e os amigos. Ao fazer essa relação, os fãs acabam por ressignificar a definição de Grifinória, invertem a situação e o caráter covarde fica impregnado nesses personagens.

Esse exemplo de análise se torna possível porque todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica. Isto é, em todo ato cultural, o sujeito assume uma posição valorativa:

Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo. O estilo propriamente verbalizado (a relação do autor com a língua e os meios de operação com esta determinados por tal relação) é o reflexo do seu estilo artístico (o reflexo da relação com a vida e o mundo da vida e do meio de elaboração do homem e do seu mundo condicionada por essa relação) na natureza dada do material [...] (BAKHTIN, 2011, p. 180).

No ato artístico, a realidade vivida – e já atravessa por valorações sociais diversas – é transposta para outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. No ato artístico, aspectos da vida são isolados de sua eventicidade, organizados em um novo projeto de dizer, colocados em uma nova unidade, com um acabamento outro.

O responsável por esse processo é o autor-criador que, materializado em uma certa valoração frente a uma determinada realidade (vivida e valorada), realiza essa transposição de um plano de valores para outro (também valorado) e apresenta uma nova organização de mundo. Enquanto sujeito que dá forma ao conteúdo, o autor-criador é o responsável por registrar os eventos da vida e reorganizá-los esteticamente a partir de um determinado posicionamento axiológico.

Quando pensamos no *fanfilm*, trazemos um grupo de fãs que, inseridos nessa Era da Convergência – com múltiplas plataformas de mídia, cultura participativa e inteligência coletiva – constrói um enunciado, cuja elaboração corresponde a essa Era a partir da relação que tiveram com a obra *Harry Potter*. No entanto, essa recepção da obra não se dará de forma passiva: esses fãs-criadores tomarão essa realidade construída por Rowling e construirão um novo herói, determinado pelo horizonte ideológico pelo qual a saga de origem foi recebida. Isto é, sob uma nova perspectiva.

Isso acontece porque o ato criativo envolve

[...] um complexo processo de transposição refratadas da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto estético (há aqui, portanto, já um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa); e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá não por meio de uma isenta estenografia [...], mas a partir de um certo

viés valorativo (aquele consubstanciado no autor-criador). (FARACO, 2014, p. 39).

Quando pensamos no canal *Broad Stroke Productions* enquanto autor-criador, seus integrantes se configuram como sujeitos refratados e refratantes: refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa e é refratante porque é a partir dela que se recorta e reordena os eventos da vida. Como ilustração desse processo, observemos a Figura 13:

Figura 13: Cartazes de divulgação



Extraído de: À esquerda, Severus Snape FanFilm⁵¹. À direita, Amazon⁵².

Tal como a *Warner Bros* fez para divulgar o último filme da série, *Harry Potter e as relíquias da Morte parte II*, a *Broad Stroke Productions* também divulgou cartazes em seu site oficial e página de *Facebook* a fim de promover o *fanfilm*. A partir desses cartazes, já podemos ter uma prévia do posicionamento dos fãs-criadores em relação ao filme de origem.

No que se refere *Harry Potter e as relíquias da Morte parte II*, o cartaz traz como ênfase a principal batalha do filme, que se dá entre Harry Potter e Voldemort, isto é, a

⁵¹ Disponível em: <http://snapemaraudersfilm.com/media/>. Acessado em: 15 de abril de 2019.

⁵² Disponível em: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/61FIMzHQJhL._SL1000_.jpg. Acesso em: 15 de abril de 2019.

canônica luta entre Bem e Mal. Como observamos na imagem, ambos estão de frente um ao outro separados pela Varinha das Varinhas, uma das três relíquias deixadas pela Morte. No filme, a Varinha é sinônimo de grande poder e era utilizada por Alvo Dumbledore.

Agora, está em posse de Voldemort e, com a Varinha das Varinhas bem centralizada no cartaz. Um símbolo de poder, bem no centro da imagem nos revela a motivação da luta: ao analisar a saga como um todo, é possível observar que a busca de Voldemort por poder é clara desde o primeiro volume. A maior conquista que simboliza esse percurso do bruxo das trevas é o momento no qual adquire a Varinha das Varinhas e com a qual tenta matar Harry. Este, quando observamos o cartaz, percebemos estar sem a própria varinha.

Com isso esses elementos, dispostos dessa forma na imagem – e também já com o conhecimento do final do filme – faz com que compreendamos a composição desse enunciado e que lhe atribuímos significação: o foco está na batalha entre Bem e Mal, surgida a partir de busca de Voldemort pelo poder, o que resulta na sua queda final e deixa Harry como o novo dono da Varinha das Varinhas.

No que diz respeito ao cartaz do *fanfilm*, percebemos elementos bem próximos do cartaz de *Harry Potter*. As cores, a posição das personagens e sua postura de luta são bastante similares, mas ressignificados. O primeiro fato a ser apontado é a centralização dos personagens. No caso do cartaz do *fanfilm*, estes são Thiago e Snape. Ambos, bastante semelhantes ao cartaz do filme de *Harry Potter*, estão em posição de luta, com as varinhas erguidas e com sinais de faíscas dos feitiços. Esses elementos, analisados em seu todo enunciativo, revela-nos sobre a luta principal do *fanfilm* ser entre ambos os personagens.

Ao assistirmos o vídeo, descobrimos o ponto central da discussão entre Thiago e Snape ser Lílian, mãe de Harry. Quando assistimos ao vídeo, vemos que há lutas entre Snape com os demais Marotos (sempre juntos), mas a luta principal se dá por esses dois personagens, com Lílian como principal motivação da discussão. No cartaz, as varinhas erguidas em posição de duelo, evoca, também, a ideia de luta por poder, tal como o faz o cartaz de divulgação de *Harry Potter*, uma vez que a varinha carrega essa simbologia: “Como o bastão, a vara é símbolo de poder e de clarividência, seja de um poder ou de uma clarividência vinda de Deus. [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, P. 930).

Contudo, enquanto enunciado ressignificado, *Severo Snape e os Marotos* traz uma proposta outra de luta. A disputa, agora, se dá por uma mulher e o poder é colocado como forma de medir o nível mágico de ambos os bruxos. Conforme consta no Dicionário de Símbolos, a varinha é uma representação de poder. No *fanfilm*, ela aparece numa conotação

fálica – compridas, apontadas para cima –, o que reforça a ideia de uma disputa masculina a fim de provar que tem mais poder – por Lílían.

Assim, compreendemos sobre a posição refratada e refratante de um autor criador. Os fãs, a partir de sua relação com a saga *Harry Potter*, assumem uma posição valorativa e, no momento de dar acabamento estético ao seu enunciado (que revela a valoração desses sujeitos), assumirá seu papel refratado na sua posição axiológica recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa. Além do processo refratado, também o será refratante, pois é a partir desse papel que analisará a narrativa de origem, irá recortá-la conforme determina seu horizonte ideológico reordenando-a num processo estético a fim de lhe cunhar um novo sentido.

Sobre o autor pessoa, Bakhtin aborda sobre os processos semióticos – sejam eles quais forem – refletem e refratam o mundo. Não há reprodução de um mundo “objetivo”, mas de remissão a um mundo múltipla e heterogeneamente interpretado: os diferentes modos pelos quais o mundo é atravessado pelo horizonte apreciativo dos grupos sociais em cada momento de sua experiência histórica.

Por esse motivo, Bakhtin justifica a impossibilidade de se estudar, imediatamente, o processo de criação artística como lei psicológica que só se considera o que está sedimentado na obra de arte. Ou seja, a história centrada nas ideias, no sentido e sua lei, por igual, também centrada nas ideias, no sentido:

O autor nos conta essa história centrada em ideias apenas na obra de arte, não na confissão do autor – se esta existe –, não em suas declarações acerca do processo de sua criação; tudo isso deve ser visto com extrema cautela pelas seguintes considerações: a resposta total, que cria o todo do objeto, realiza-se de forma mais ativa, mas não é vivida como algo determinado, sua determinidade reside justamente no produto que ela cria, isto é, no objeto enformado; o autor reflete a posição volitivo-emocional do personagem e não sua própria em face da personagem; esta posição ele realiza, é objetivada, mas não se torna objeto de exame e vivenciamento reflexivo [...]. (BAKHTIN, 2011, p.5).

O autor observará sua criação pela forma que lhe concedeu. Ou seja, seu olhar sobre essa criação é a de um produto em formação e não como um processo interno psicologicamente determinado. É dessa forma que se dá os vivenciamentos dos criadores ativos: vivenciam o seu objeto e a si mesmo neste enunciado e não no processo de vivenciamento. O que é vivenciado é o trabalho criador, mas o vivenciamento não permite

escutar ou ver a si mesmo. Só se escuta e vê aquilo o produto em criação ou o objeto a que ele visa.

Encerramos nosso capítulo com a discussão sobre a autoria, fundamental para compreendermos as diferenças a serem estabelecidas entre do autor enquanto pessoa e do autor enquanto criador. Conforme aponta Faraco, o autor-criador, na sua relação autor/herói via linguagem, constitui-se como o centro artístico e axiológico que dá unidade ao objeto estético. Ocupa um lugar de exterioridade, isto é, de um excedente de visão para conhecer o herói e seu mundo como já interpretados heteroglossicamente.

Em sequência, prosseguiremos com o último capítulo do presente trabalho, orientado para a análise do *fanfilm Severo Snape e os Marotos*, no qual focaremos nossa discussão na construção do personagem Severo Snape pensando o seu caráter ambivalente, presente desde o primeiro volume e filme da saga. Contudo, nesse enunciado composto por fãs, o vídeo carregará uma valoração outra, por meio da (re)significação de personagens e enredos, construídos a partir das brechas deixadas em *Harry Potter*.

4. SEVERO SNAPE E OS MAROTOS: ANÁLISE DE UMA PRODUÇÃO FAN-TÁSTICA

A inserção nessa Era de Convergência permite aos fãs aproveitar espaços onde, mais do que expandir um universo de determinada obra, posicionam-se, respondem e se colocam em uma posição outra: deixam de ser espectadores e assumem uma identidade de autor-criador, num processo dialético-dialógico. Nessa última parte do presente trabalho, nossa dedicação será a de observar como se deu a construção de Severo Snape e como os elementos dos filmes e livros marcam sua presença no *fanfilm* e aparecem de forma ressignificada.

Para tanto, nosso foco se centrará na ambivalência do personagem e o modo com o qual os fãs-criadores trabalharão em cima dessa temática, ao mesmo tempo em que defendem as atitudes de Snape e justificam sua personalidade. A fim de observar esses aspectos constitutivos do vídeo, dividimos o capítulo final em três subitens, devido à necessidade de compreender um processo de construção que se inicia recepção da obra *Harry Potter*, passando pela sua circulação e a produção dos fãs em cima da leitura dos livros e filmes, que ocorre dialético-dialogicamente, até resultar no vídeo propriamente dito.

Para o primeiro tópico, *4.1. O fã-autor: marcas autorais na elaboração de um personagem transmidiático*, damos continuidade à discussão iniciada no capítulo anterior, no subitem referente à Autoria. Agora, exploraremos sobre a construção do enunciado, assim como sobre os elementos utilizados pelos fãs a fim de se aproximarem ao máximo dos filmes da *Warner Bros* e das descrições feitas por Rowling nos livros. Esses elementos serão inseridos no enunciado e ressignificados, organizados e dispostos de forma a nos revelar o posicionamento desses fãs em relação à saga de origem.

No segundo tópico, *4.2. Da leitura à criação: uma ressignificação dos personagens de Harry Potter*, buscamos voltar nossa atenção aos personagens principais do *fanfilm*: Severo Snape, os Marotos e Lílian. A partir do que é dito em *Harry Potter e a Ordem da Fênix* e em *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, refletiremos sobre a relação entre esses personagens e como os fãs se posicionam sobre isso. Procuramos mostrar, a partir da construção – elaboração estética do enunciado – da narrativa, de que forma os fãs-criadores compreendem esses personagens.

Por fim, o tópico *4.3. Do universo potteriano, um fanfilm: um olhar de fãs sobre Severo Snape*, será dedicado somente ao personagem Snape e como os fãs criadores elaboram um enunciado estético a fim de se posicionarem a favor desse anti-herói sem deixar de

explorar a ambiguidade do personagem. O “ser bom” e “ser mau” que permeia como um dos principais pontos de discussão dentro do *fandom* de *Harry Potter*, faz-se presente no *fanfilm*, elaborado de forma a manter e reafirmar esses dois lados que fazem parte da constituição de Snape enquanto sujeito social.

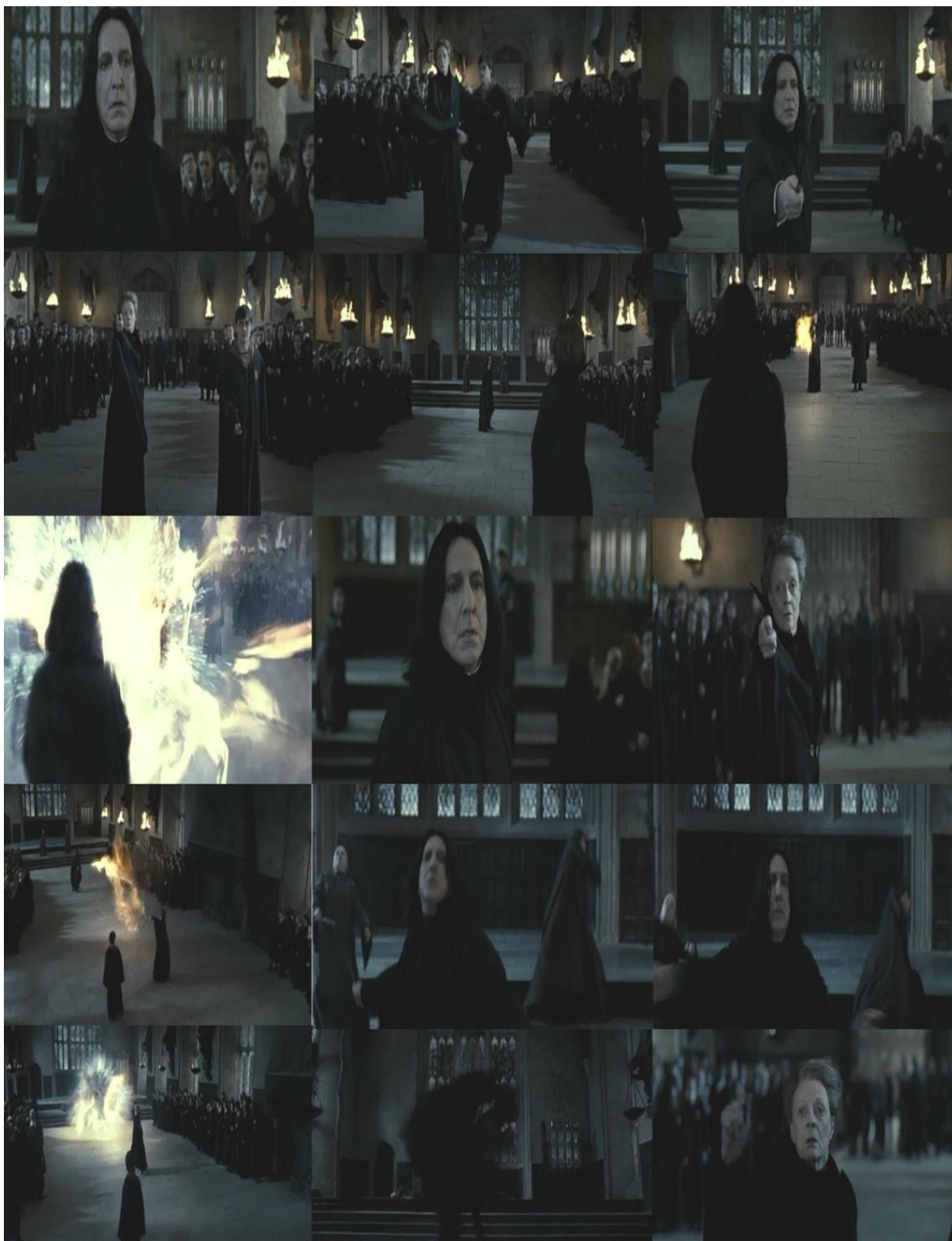
4.1. O fã-autor: marcas autorais na elaboração de um personagem transmidiático

Para início do capítulo de análise, buscaremos compreender sobre o fã enquanto autor criador, que responde aos livros de Rowling e aos filmes da *Warner Bros* traz elementos da partir da saga de origem para conduzir o enunciado de modo a deixar nele a sua marca autoral. Para compreender, retomamos a discussão teórica, no que diz respeito às relações dialógicas, para entender que o acontecimento se dá entre enunciados, sem se reduzirem a uma classe gramatical. Sobre um enunciado artístico, este representa uma forma de inter-relação do criador com os ouvintes, relação esta fixada em um produto cultural.

Segundo Volochínov (2013), esta comunicação artística cresce sobre a base comum a todas as formas sociais, enquanto conserva sua singularidade. Uma obra, tomada fora desta comunicação e independentemente dela, representa somente um objeto físico ou um exercício linguístico. Sua condição artística só acontece no processo de interação entre criador e ouvinte, como situação essencial no acontecimento dessa interação. Enquanto produto cultural, *Harry Potter* só existe por conta da comunicação artística existente entre Rowling (como autora-criadora) e os fãs da saga.

Como colocado por Volochínov, o traço característico da interação estética se dá no fato de se realizar de forma plena na criação da obra e nas suas constantes recriações mediante a contemplação criativa conjunta, em participação na vida social. Isso se dá porque a palavra não é centrada em si mesma pois surge da situação extraverbal da vida e conserva, com ela, o vínculo mais estreito: a palavra é completada pela vida; sem ela há perda no sentido. A fim de ilustrar sobre a importância da palavra inserida em seu contexto de produção, traremos um exemplo sobre como os fãs-criadores partem da saga de origem e ressignificam o *fanfilm* a partir da sua valoração, como forma de se posicionar axiologicamente. Para tanto, destacaremos alguns trechos da obra literária e sequências de cenas:

Figura 14: Luta entre Profª McGonagall e Snape



Extraído de: *Harry Potter e a Relíquia da Morte parte II*⁵³.

⁵³ Quadro 1: 35 min 41; Quadro 2: 35 min 43; Quadro 3: 35 min 45; Quadro 4: 35 min 48; Quadro 5: 35 min 51; Quadro 6: 35 min 52; Quadro 7: 35 min 53; Quadro 8: 35 min 54; Quadro 9: 35 min 54; Quadro 10: 35 min 55;

O feitiço de Flitwick atingiu a armadura atrás da qual Snape se abrigara: com estrépito, ela ganhou vida. Snape desvencilhou-se dos braços da armadura que o esmagavam e arremessou-a contra os seus atacantes. Harry e Luna precisaram mergulhar de lado para evitar a armadura, que colidiu com a parede e se espatifou. Quando Harry tornou a erguer os olhos, Snape fugia embalado, McGonagall, Flitwick e Sprout perseguiam-no em tropel: Snape se precipitou pela porta de uma sala e, momentos depois, Harry ouviu McGonagall gritar:

- *Covarde! COVARDE!* [...] (ROWLING, 2007, p.436, grifos nossos).

Em uma breve contextualização, Snape foi proclamado por Voldemort como diretor da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. Até o momento, Harry estava desaparecido e entrava na lista de “Procurados” do atual governo. O bruxo consegue entrar na Escola de maneira escondida, mas acaba por aparecer na frente de Snape que, no momento, orientava alunos e funcionários a dizer sobre o paradeiro de Harry caso soubessem. Nesse momento, Harry se revela no meio dos alunos e Snape assume uma posição de ataque. A Prof^a McGonagall assume uma postura também de ataque e começa a atingir Snape, como mostrado na Figura 14.

Nos livros de Rowling, a luta se dá entre ela e Snape, junto com os demais professores, mas em ambos ele consegue escapar e, nas duas versões, a cena mostra a Prof^a McGonagall gritando “Covarde” para Snape (último quadro). Primeiro, vale ressaltar como a leitura da *Warner Bros* dos livros faz modificar a cena a fim de centralizar a luta apenas entre Snape e McGonagall. Vale lembrar que ambos são diretores de Casas, em Hogwarts: McGonagall, dirige a Casa da Grifinória, enquanto Snape é responsável pela Casa de Sonserina.

Como foi mostrado no primeiro capítulo e no terceiro item (gêneros discursivos) do terceiro capítulo desse trabalho, é uma marca de obras que se orientam pela Jornada do Herói terem a luta entre Bem e Mal em seus projetos de dizer. Com *Harry Potter* não foi diferente. A obra traz constantes embates que são protagonizados, em sua maioria, pela Grifinória como representação do Bem, enquanto Sonserina assume o lado vilânico.

Ao construir sua cena de luta, a *Warner Bros*, diferente do que foi descrito no livro, centralizou a luta de forma a colocar como protagonistas dessa batalha os diretores das Casas, não somente de maior rivalidade em Hogwarts, mas que, agora, tem a forma de resistência (Minerva McGonagall, da Grifinória), a uma figura no espaço escolar (Severo Snape, da Sonserina) que representa o regime ditatorial, no qual vive a comunidade mágica naquele

momento. No final, a vitória de McGonagall acarreta na fuga de Snape e o grito da bruxa chamando-o de covarde.

Essa adjetivação a Snape se tornou um mote para diversos embates dentro do *fandom* de *Harry Potter*, uma vez que a obra traz outros momentos em que o bruxo é denominado dessa forma:

- Severo... ah, Severo... você o ajudaria? Você o protegeria, cuidaria para que não sofresse nenhum mal?

- Posso tentar.

Ela [Narcisa] largou o copo, que deslizou pelo tampo da mesa, ao mesmo tempo que , escorregando do sofá e se ajoelhando aos pés de Snape, segurou suas mãos e levou-as aos lábios.

- Se você estiver lá para protegê-lo... Severo, você jura? Você fará o Voto Perpétuo?

- O Voto Perpétuo? – O rosto de Snape se tornou impassível, impenetrável. Belatriz, porém, soltou uma gargalhada vitoriosa.

- Você ouviu bem, Narcisa? Ah, ele *tentará*, com certeza... as palavras vazias de sempre de quem tira o corpo fora... ah, e por ordem do Lorde das Trevas, é claro! [...]

- Certamente, Narcisa, farei o Voto Perpétuo – talvez sua irmã [Belatriz] aceite ser a nossa Avalista.

O queixo de Belatriz caiu. (ROWLING, 2005, p. 31, grifos da autora).

Figura 15: Belatriz sugere o Voto Perpétuo



Extraído de: *Harry Potter e o enigma do Príncipe*⁵⁴

Nesse momento, Narcisa, mãe de Draco Malfoy discute com Snape sobre a possibilidade de proteger Draco, enquanto este tenta cumprir a missão dada a ele por Voldemort: levar os Comensais da Morte para dentro de Hogwarts e matar Dumbledore. Narcisa teme que Draco seja punido caso não consiga cumprir a tarefa e vai a Snape pedir, por meio de um Voto Perpétuo⁵⁵, ajuda caso Draco não consiga cumprir com a tarefa.

No trecho destacado, Belatriz debocha da possibilidade de Snape fazer um Voto Perpétuo. Apesar de não aparecer materialmente, em signo linguístico, o termo “covarde,” na fala de Belatriz tem uma marcação feita pela autora-criadora na palavra “tentará”. Esse destaque dá ênfase ao termo e reforça a ironia da bruxa sobre a probabilidade nula de Snape arriscar a própria vida para tentar ajudar Draco. A situação, somada à relação de rivalidade entre os sujeitos Snape e Belatriz dentro do círculo de Comensais da Morte, junto aos ciúmes da bruxa pela relação entre Voldemort e Snape faz com que nos atenhamos ao tom usado por ela quando se dirige ao bruxo.

Belatriz, naquele momento, não somente duvida da ajuda que Snape pode oferecer a Draco, como não está convencida de que o bruxo teria coragem de fazer um juramento mágico, cujo poder pode matá-lo se houver um mínimo de hesitação em proteger Draco. Assim, quando nos voltamos ao filme (Figura 15), a sugestão do Voto Perpétuo (Quadro 1) parte de Belatriz, em clara provocação, que pode ser lido como um desafio do qual, segundo ela, Snape não seria capaz e nem teria a coragem de fazê-lo. Quando o bruxo fica em silêncio (Quadros 4 e 5).

O sarcasmo da personagem pode ser percebido porque não analisamos a materialidade linguística de forma isolada. Tal como é colocado por Volochínov:

Pode-se antecipar que, inclusive quando existe um contexto verbal imediato, autossuficiente em relação a qualquer outro ponto de vista, a entonação de todos os modos nos conduziria mais além de seus limites: esta somente pode ser compreendida ao compartilhar as valorações subentendidas de um grupo social determinado, não importa quão extenso seja o grupo em questão. *A entonação sempre se encontra no limite entre o verbal e o extraverbal, entre o dito e o não dito.* (2013, p. 82).

⁵⁴ Quadro 1: 16 min 17; Quadro 2: 16 min 19; Quadro 3: 16 min 21; Quadro 4: 16 min 29; Quadro 5: 16 min 31 e Quadro 6: 16 min 36.

⁵⁵ O Voto Perpétuo é um feitiço em que um bruxo ou bruxa faz um juramento para outro bruxo ou bruxa. Se qualquer uma das partes quebrar o que foi combinado, ambos morrem.

No filme, o modo com o qual “Covarde” foi entoado pela personagem denota um significado específico. Por ter dito em um tom cantado, sua fala pode ser interpretada como deboche. Belatriz cantarola a palavra, a partir dessa entoação, revela seu posicionamento em relação à Snape pois o julga como alguém incapaz de fazer o Voto Perpétuo por medo. Essa fala, entoada dessa forma, nos remete ao que foi dito por ela sobre Snape, como alguém que se sustenta em um discurso com “[...] palavras vazias de quem tira o corpo fora”. Ou seja, alguém covarde.

Em um terceiro momento, ainda de referência ao caráter covarde do personagem Snape, temos nos capítulos e cenas finais de *Harry Potter e o enigma do Príncipe*, logo após a morte de Dumbledore, novamente, a remissão a este signo:

Figura 16: Harry ataca Snape



Extraído de: *Harry Potter e o enigma do Príncipe*⁵⁶

- Você se atreva a usar meus feitiços contra mim, Potter? Fui eu quem os inventei: eu, o Príncipe Mestiço! E você viraria as minhas invenções contra mim, como o nojento do seu pai, não é? Eu acho que não... *não!*
- Harry mergulhara para recuperar a varinha; Snape lançou um feitiço na varinha, que voou longe, no escuro, e desapareceu de vista.
- Me mate então – ofegou Harry, que não sentia o menor medo, apenas raiva e desdém. – Me mate como matou ele, seu covarde...
- *NÃO...* – gritou Snape, e seu rosto inesperadamente desvairado, desumano, como se sentisse tanta dor quanto o cão que gania e uivava peso na casa incendiada às suas costas - ... *ME CHAME DE COVARDE.* (ROWLING, 2005, p.437, grifos nossos).

Esse trecho e cena destacados são muito importantes, uma vez que mostram a reação de Snape ao ser chamado de covarde por Harry. Nesse recorte, o bruxo vai atrás do professor com o objetivo de enfrentá-lo. O protagonista utiliza vários feitiços criados por Snape e o ato revive memórias relacionadas ao pai de Harry, por este fazer a mesma coisa: Snape criou os feitiços e Tiago Potter usava-os a fim de humilhá-lo na escola.

Essa lembrança (Harry, filho do homem que mais o atormentou na escola e também utilizava seus feitiços contra ele), junto ao momento no qual acabara de matar Dumbledore nos faz compreender a reação extrema de Snape ao ser chamado de covarde:

- Snape ergueu as sobrancelhas e seu tom foi sardônico quando perguntou:
- Você está pretendendo deixar que Draco o mate?
 - Certamente que não. *Você* deverá me matar.
 - Houve um longo silêncio, quebrado apenas por estranhos cliques. Fawkes, a fênix, estava roendo um pedaço de osso de siba.
 - Quer que eu faça isso agora? – perguntou Snape, a voz carregada de ironia.
 - Ou gostaria de ter alguns momentos para compor um epitáfio?
 - Ah, ainda não – respondeu Dumbledore sorrindo. – Acho que a oportunidade se apresentará no devido tempo. Considerando o que aconteceu essa noite – ele indicou a mão murcha –, podemos ter certeza de que isso ocorrerá dentro de um ano.
 - Se você não se importa de morrer – disse Snape, com aspereza –, então por que não deixa Draco fazer isso?
 - A alma daquele menino ainda não está totalmente comprometida – contestou Dumbledore. Eu não permitiria que se rompesse por minha causa.
 - E a minha alma, Dumbledore? A minha?
 - Somente você é capaz de saber se prejudicará sua alma ajudar um velho a evitar a dor e a humilhação – replicou Dumbledore. – Peço a você um único e grande favor, Severo, porque a morte está vindo me buscar tão certo quanto os Chudley Cannons terminarão este ano em último lugar. [...]

⁵⁶Quadro 1: 2h 09 min 52; Quadro 2: 2h 09 min 54; Quadro 3: 2h 09 min 56; Quadro 4: 2h 09 min 58; Quadro 5: 2h 10 min 20 e Quadro 6: 2h 10 min 21.

Snape fez um breve aceno com a cabeça.
Dumbledore pareceu satisfeito.
- Obrigado, Severo... (ROWLING, 2007, p. 497-498).

Neste trecho retirado de *Harry Potter e as relíquias da Morte*, é possível observar a preocupação de Snape em ter que matar Dumbledore. O bruxo não é indiferente ao diretor e afirma que será afetado (romper com a alma) caso seja preciso matá-lo. Esta passagem acontece no volume seguinte ao trecho da sua reação ao ser chamado de covarde por Harry e sua respectiva cena (Figura 16). Só depois de chegar ao sétimo volume é que compreendemos a real significação para ele quando Harry o chamou de covarde naquela situação. Por conta da frequência com que Snape foi nomeado assim e, também, em razão da sua reação ao ser chamado de covarde por Harry, o *fandom* de *Harry Potter* acaba por dedicar teorias e produções com base nesse tópico. Não poderia ser diferente, dessa forma, em *Severo Snape e os Marotos*:

Figura 17: Tiago provoca Snape



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁵⁷

No caso do *fanfilm*, é necessário levar em consideração que Snape protagoniza a produção e é colocado sob uma perspectiva mais positiva – em relação a uma visão mais negativa dos Marotos –, sem perder seu caráter ambíguo. Assim, a fim de responder à saga de origem e aos fãs, cuja relação com os livros e filmes faz considerar Snape como um covarde, os produtores invertem e colocam a questão da covardia como um aspecto dos Marotos (como visto no exemplo de análise no segundo capítulo desse trabalho dedicado à discussão do método dialético-dialógico). Para trabalhar essa valoração, o projeto de dizer desses fãs

⁵⁷Quadro 1: 6 min 24; Quadro 2: 6 min 26; Quadro 3: 6 min 33 e Quadro 4: 6 min 35

criadores direciona o enunciado de forma a colocar Snape como um sujeito mais humanizado, a partir de sua relação com os Marotos, cuja construção se dá de forma mais vilânica.

Para compreender como se dá a construção desse enunciado, retomamos nossa discussão sobre gêneros discursivos, iniciada no terceiro item do terceiro capítulo do presente trabalho. Retomamos aqui que, para Bakhtin (2011), falar de gêneros discursivos é pensar acerca dos enunciados que refletem as condições específicas de campo não só por meio do conteúdo (temático), pois também se recorre ao estilo de linguagem, considerando, para tal, a seleção lexical, fraseológica e gramatical da língua, e, acima de tudo, entende-se esses elementos juntos para se pensar na construção composicional do enunciado.

Dessa forma, o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional, enquanto elementos, estão

[...] indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado 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*. (2011, p.261-262).

No que se refere à construção composicional, essa se comprometerá em revelar a natureza translinguística do gênero discursivo. Grillo (2010), aponta que seu volume extremamente variado ultrapassa a proposição ou a oração, enquanto unidade de língua. Segundo a autora, apesar de pertencer ao enunciado, a construção composicional não pode ser apreendida pelos métodos da linguística da oração. Ressalta, ainda, que a inserção dessa construção composicional no projeto da translinguística é mais clara ainda “[...] quando se percebe que as relações dialógicas entre os parceiros do enunciado estão na base de sua estruturação”. (p. 54).

Ao lembrarmos que todo enunciado responde a algo já foi e não dito, é possível dizer que a construção deste (do enunciado) leva em consideração até que ponto o destinatário está ciente da situação e revela, dessa forma, seus julgamentos de valor, preconceitos, antipatias, etc. Todas essas considerações determinarão a construção composicional desse enunciado, como forma de se ajustar às reações (previstas) de ouvintes e leitores.

Dessa forma, podemos refletir sobre uma das cenas do *fanfilm*, destacada na Figura 17 para, a partir dela, compreender como os fãs-criadores organizam seu enunciado como uma resposta à saga e aos fãs. Como explorado no exemplo do capítulo de Método, Pedro Pettigrew foi o personagem escolhido para representar a forma pela qual os fãs, enquanto autores-criadores, valoram os Marotos, na sua condição de alunos de uma Casa, cujo lema é

calcado na nobreza e na coragem. Com essa inversão, a *Broad Stroke Productions* resgata uma cena de *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (Figura 12, presente no subitem referente a *Autoria*, no terceiro capítulo deste trabalho) e nos abre portas para deslocar Snape em uma posição mais vulnerável, enquanto os Marotos ocupam a posição de covardes, a partir do olhar desses fãs.

Ao trazermos para este tópico de discussão as Figuras 14, 15 e 16 e seus respectivos trechos da obra literária, buscamos mostrar como a narrativa constrói esse aspecto covarde no personagem de Snape. O final da história traz uma reviravolta que nos explica os passos de Snape e a sua verdadeira lealdade na guerra. Contudo, quando nos voltamos à recepção dos fãs, é comum ver produções que refutam a visão de “coragem” dada a Snape no final da narrativa⁵⁸ e continuam a considerar o personagem como alguém covarde.

Por isso, quando nos voltamos ao *fanfilm*, conseguimos perceber porque a questão “coragem” *versus* “covardia” aparece tão forte no enunciado: justamente por ser um tópico caro aos fãs ao tratar da relação de Snape com os Marotos. No caso da Figura 17, os fãs dão mais ênfase em seu posicionamento ao considerarem o grupo de amigos como covardes a partir do momento em que começam uma provocação gratuita a Snape. Tiago derruba Snape do banco em que está sentado e espera Snape reagir a fim de criar um motivo para que possa atacá-lo também. Dessa forma, é como se pudesse justificar o ataque que faria ao outro, caso Snape decidisse usar magia como uma resposta mais ofensiva.

Ao longo do vídeo, esse aspecto covarde, trabalhado pelos fãs para ser caracterizado como uma marca de identidade do que é ser Maroto, é ressaltado pelas lutas entre o grupo e Snape:

⁵⁸ No epílogo da história, Harry explica ao filho como seu nome, Alvo Severo Potter, surgiu a partir de dois diretores de Hogwarts. Um deles, Snape, da Sonserina, considerado por Harry com o homem mais corajoso que já conheceu.

Figura 18: Luta entre Snape e os Marotos



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁵⁹

⁵⁹Quadro 1: 11min-6s; Quadro 2: 11min07s; Quadro 3: 11min08s.

Figura 19: Ataque a Snape com uso do Fiendfyre



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁶⁰

⁶⁰ Quadro 1: 11min 57s; Quadro 2: 12min04s; Quadro 3: 12min07s.

Figura 20: Marotos chamam Snape de Ranhoso



Extraído de: *Severus Snape e os Marotos*⁶¹

⁶¹ Quadro 1: 14min12s; Quadro 2: 14min17s; Quadro 3: 14min30s.

Destacamos essas três cenas a fim de mostrar como os fãs-criadores ressaltam a desvantagem de Snape em relação aos Marotos que sempre estão agindo em quatro pessoas. A primeira sequência de cenas, Figura 18, acontece logo após Snape ser desafiado por Tiago, apoiado pelos amigos, principalmente Sirius Black. Nela, vemos como os Marotos se juntam para lançarem feitiços juntos, ao mesmo tempo, em Snape, enquanto este se defende. A câmera é colocada de tal forma a contemplar os Marotos em ação de forma conjunta, enquanto atacam Snape. Os quatro bruxos sincronizam movimentos, combinam encantamentos e lançam feitiços adaptados para uma formação em quarteto, como é o caso da Figura 19, no qual os Marotos se utilizam do *Fiendfyre*, um feitiço para lançar chamas que só se apagarão quando consumir por completo o seu alvo.

A partir dessas cenas, é possível observar qual a valoração que preenche a recepção da saga para esses fãs-criadores. *Fiendfyre* é Magia das Trevas e, nos livros de Rowling, há uma exploração de como esse tipo de magia tem uma resistência muito grande, principalmente entre os alunos da Casa de Grifinória. Sirius Black, por exemplo, é o único dentre uma família tradicionalmente Sonserina, a ser selecionado para a Grifinória. Uma das críticas que sempre fez à família era o apreço por Magia das Trevas.

Contudo, pela forma como a *Broad Stroke Productions* fez a recepção da obra, o nível de *bullying* praticado em Snape, pelos Marotos, é o suficiente para os fãs interpretarem essas personagens como sujeitos que se utilizariam de Magia das Trevas para machucar Snape e se divertirem enquanto o fazem. Na sequência de cenas que compõem a Figura 20, Os Marotos fazem um círculo em volta de Snape e rodam enquanto lançam feitiços no mesmo. Tiago, Sirius e Pedro começam a cantarolar “Ranhoso Snape”, numa referência ao apelido dado a ele quando frequentavam a escola.

Na Figura 20, a câmera se desloca de forma que o público tenha um panorama maior da situação, no qual Snape é rodeado e atacado por feitiços por todos os lados, inclusive por parte de Remo Lupin. Ressaltamos seu nome, porque na descrição que se tem dos livros, Remo não participava das brincadeiras feitas a Snape, mas também não interferia para impedir os demais. No olhar desses fãs-criadores, a falta de posicionamento de Lupin já é um posicionamento de concordância aos atos de Tiago, Sirius e Pedro.

No *fanfilm*, os fãs-criadores mostraram os momentos de repreensão de Lupin aos amigos pelo que planejam fazer com Snape e, também, a hesitação do personagem em entrar na luta junto aos demais Marotos. No entanto, mesmo a falta de participação de Lupin nas brincadeiras dos Marotos feitas a Snape não impediu os fãs de tomarem uma posição contrária

em relação a Lupin também, pela (tentativa de) falta de posicionamento frente às ações principalmente de Tiago e Sirius, principais responsáveis por iniciarem as peças que pregavam na escola.

A partir dos apontamentos feitos nesse primeiro tópico de análise, buscamos compreender como se materializa a valoração axiológica do canal *Broad Stroke Productions*, enquanto fãs-criadores, no que diz respeito ao comportamento dos Marotos com Snape. A partir desses apontamentos, pretendemos nos aprofundar mais na construção da relação existente entre Marotos (mais precisamente, Tiago Potter), Snape e Lílian, a fim de compreender qual é o caminho tomado pelos fãs ao construir essa relação.

Para tanto, recuperaremos não somente esses personagens durante a narrativa dos livros e filmes, mas também faremos um retorno ao *conto dos três irmãos*, uma narrativa popular que compõe o principal livro de contos infantis da sociedade bruxa. Assim, mostraremos a importância do conto para a construção da narrativa a partir de uma possível leitura feita pelos fãs-criadores que nos ajuda a compreender a ressignificação dos personagens que compõem o *fanfilm*.

4.2. Da leitura à criação: uma ressignificação dos personagens de *Harry Potter*

Quando partimos dos filmes e livros para compreender o elo de ligação entre Marotos, Severo Snape e Lílian, não podemos deixar de observar a interação entre eles enquanto frequentavam a escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. Assim, a fim de contemplar a construção desses personagens tomando-os como sujeitos de linguagem, é necessário observar como se deu a construção desses na série a partir das suas interações.

Ao voltar à narrativa, deparamo-nos com Snape construído de tal forma a não sabermos quais são suas pretensões, qual é sua verdadeira lealdade. No entanto, como explorado no primeiro capítulo, a saga se estrutura de forma a nos dar ideias ambíguas sobre o personagem. Quando retomamos nossa discussão sobre o anti-herói, iniciada no primeiro capítulo deste trabalho, vemos como esses dúbios são trabalhados com base na sobrevivência e na renovação.

De certa forma, Snape levou Voldemort à família Potter ao falar sobre a profecia. E, por ter colocado Lílian em risco, o bruxo recorre à Dumbledore por proteção a ela. Para tanto, oferece qualquer tipo de serviço de que Dumbledore precise:

- Esconda-os todos, então – falou [Snape] rouco. – Mantenha ela... eles... em segurança. Por favor.
 - E o que me dará em troca, Severo?
 - Em... troca? – Snape olhou boquiaberto para Dumbledore, e Harry esperou que ele protestasse, mas, passado um longo momento, ele respondeu: – O que quiser. (ROWLING, 2007, p. 493).

Essa relação entre Snape e Lília se dá antes da entrada de ambos em Hogwarts. No caso dos Marotos – até o momento em que entraram na escola, não eram conhecidos assim – a prova disso se materializa na primeira interação entre Snape e Lília com Tiago e Sirius:

- Sonserina?
 Um dos garotos que dividia com eles o compartimento, e até aquele momento não mostrou o menor interesse em Lília e Snape, olhou para o lado ao ouvir aquele nome, e Harry, cuja atenção estivera totalmente concentrada nos dois ao lado da janela, viu seu pai: magro, cabelos negros como os de Snape mas com aquele ar indefinível de alguém que foi bem cuidado, até adorado, que visivelmente faltava a Snape.
 - Quem quer ir pra Sonserina? Acho que eu desistiria da escola, você não? – Tiago perguntou a um garoto esparramado nos assentos defronte a ele, e, com sobressalto, Harry percebeu que era Sirius. Sirius não riu.
 - Toda a minha família foi da Sonserina.
 - Caramba – replicou Tiago –, e eu que pensei que você fosse legal! Sirius riu.
 - Talvez eu quebre a tradição. Para qual casa você iria se pudesse escolher? Tiago ergueu uma espada invisível.
 - “*Grifinória, a morada dos destemidos!*”, como meu pai.
 Snape deu um muxoxo de descaso. Tiago se virou para ele.
 - Algum problema?
 - Não – retrucou Snape, embora seu sorrisinho de deboche dissesse o contrário. – Se você prefere ter mais músculo do que cérebro...
 - E para onde está esperando ir, uma vez que não tem nenhum dos dois? – interpôs Sirius.
 Tiago deu gostosas gargalhadas. Lília se empertigou, ruborizada, e olhou de Tiago para Sirius com ar de desagrado.
 - Vamos, Severo, vamos procurar outro compartimento.
 - Oooooo....
 Tiago e Sirius imitaram o seu tom de superioridade; Tiago tentou fazer Snape tropeçar quando ele passou.
 - A gente se vê, Ranhoso! – uma voz gritou quando a porta do compartimento bateu. [..] (ROWLING, 2007, p. 489, grifos da autora).

Neste trecho, retirado de *Harry Potter e as Relíquias da Morte*, podemos observar a primeira interação dos personagens centrais de *Severo Snape e os Marotos*. Com essa única cena, podemos observar pontos importantes para pensar a construção desses sujeitos no *fanfilm*. Antes de serem questionados sobre a Casa da Sonserina por Tiago, Lília e Snape conversavam sobre Hogwarts e sobre as demais Casas da escola.

O questionamento de Tiago acontece pelo seu preconceito para com os sonserinos, provavelmente devido ao discurso do pai, que era um grifinório. Nesse momento, começamos a perceber como aparecem as valorações acerca das Casas. A valoração é concretizada a partir do que o sujeito enuncia: Tiago vem de uma família Grifinória (e aponta como característica ser a Casa do destemidos, isto é, coragem Grifinória) enquanto Snape veio de família Sonserina (e cujo enunciado nos faz observar que seu posicionamento sobre a Grifinória é a de ser uma Casa que preza mais pela força física do que o conhecimento). Ambos querem ir para a Casa correspondente a de seus pais. Aqui, percebemos como Rowling cria um ciclo, uma vez que Harry, ao conhecer sobre sua identidade mágica, passa por situação semelhante ao fazer compras para o ano letivo em Hogwarts:

- Alô – cumprimentou o garoto. – Hogwarts também?
- É – confirmou Harry.
- Meu pai está na loja ao lado comprando meus livros e minha mãe está mais adiante procurando varinhas – disse o garoto. Tinha uma voz de tédio, arrastada. – Depois vou levar os dois para dar uma olhada nas vassouras de corridas. Não vejo por que os alunos de primeira série não podem ter vassouras individuais. Acho que vou obrigar papai a me comprar uma e vou contrabandeá-la para a escola às escondidas.
- O garoto lhe lembrou muito Duda
- *Você* tem vassoura? – perguntou o garoto.
- Não
- Sabe jogar quadribol?
- Não – respondeu novamente Harry, perguntando-se que diabo seria esse tal de quadribol.
- *Eu* sei. Meu pai falou que vai ser um crime se não me escolherem para jogar pela minha casa, e sou obrigado a dizer que concordo. Já sabe em que casa vai ficar?
- Não – respondeu Harry, sentindo-se a cada minuto mais idiota.
- *Bom, ninguém sabe mesmo até chegar lá, não é, mas seu que vou ficar na Sonserina, toda a nossa família ficou lá, imagine ficar na Lufa-Lufa, acho que eu saía da escola, você não?*
- Hum-hum, concordou Harry, desejando que pudesse responder algo um pouquinho mais interessante. (ROWLING, 2000, p. 60-61, grifos nossos).

O garoto com quem Harry conversava era Draco Malfoy. A partir da situação em que os personagens se encontram, é possível observar por meio da disposição lexical e da organização fraseológica destacada no trecho por nós o diálogo entre ambas as situações (o encontro de Snape e Lílian com Tiago e Sirius e o encontro de Harry com Draco Malfoy). Nos dois casos, temos representantes fortes de cada Casa que materializam a rivalidade entre Grifinória e Sonserina ao longo da narrativa: Tiago e Sirius contra Snape e Harry contra Draco Malfoy.

Esse paralelo foi colocado aqui por ser importante ao nos voltarmos ao *fanfilm*. No tópico anterior deste capítulo, observamos, em diálogo com os livros e filmes, a forma pela qual os fãs-criadores concretizam o seu posicionamento em relação à Grifinória, pois é, usualmente, descrita como a Casa dos destemidos. Os valores tomam forma a partir de um determinado projeto de dizer, responsável por revelar a valoração axiológica desse grupo social sobre o que é ser corajoso e o que é ser covarde, visto que os valores aparecem de forma invertida.

Agora, como nossa proposta é a de voltarmos para uma relação entre Marotos, Lílian e Snape, focaremos em como os fãs se apropriam desses personagens e reconfiguram em sua produção, sem deixar de fazer o elo com os filmes e livros. No entanto, como já observamos a construção da relação desses personagens na narrativa no nosso primeiro capítulo, tomaremos outra rota para reafirmar como essas figuras são compreendidas pelos fãs-criadores.

No último volume e filme da série, *Harry Potter e as relíquias da Morte*, o público tem contato com o Conto dos Três Irmãos, que é uma narrativa que faz parte de uma coletânea que contém histórias infantis, circulada no mundo bruxo. Este é um processo bastante semelhante ao que os Irmãos Grimm e seus contos de fadas são para a sociedade ocidental.

Por ser curto, colocamos o conto em nossos Anexos, a fim de facilitar a compreensão da história, muito importante para compreendermos como a *Broad Stroke Productions* dá abertura para pensarmos numa ressignificação do conto também. O conto foi trazido por ser fundamental para analisar a personagem de Snape enquanto sujeito. Portanto, antes de relacionarmos o conto ao *fanfilm*, esse (o conto) será relacionado primeiramente aos três personagens fundamentais na narrativa de Rowling: Voldemort, Severo Snape e Harry Potter.

O conto aborda a história de três irmãos que, por terem habilidades mágicas, conseguiram ultrapassar um rio ao formar uma ponte com magia. No entanto, o feito incomodou a Morte, uma vez que aquele era o ponto onde viajantes se afogavam. Ou seja, o lugar onde conseguia suas vítimas. Como vingança, a Morte fingiu surpresa, parabenizou-os e ofereceu a cada irmão um prêmio de sua escolha:

[...] o irmão mais velho, que era um homem combativo, pediu a varinha mais poderosa que existisse: uma varinha que sempre vencesse os duelos para seu dono, uma varinha digna de um bruxo que derrotara a Morte! (ROWLING, 2007, p. 299-300).

No caso do segundo irmão,

[...] que era um homem arrogante, resolveu humilhar ainda mais a Morte e pediu o poder de restituir a vida aos que ela levava. Então a Morte apanhou uma pedra da margem do rio e entregou-a ao segundo irmão, dizendo-lhe que a pedra tinha o poder de ressuscitar os mortos. (ROWLING, 2007, p. 300).

Já o terceiro irmão, mais humilde e sábio de todos eles [...] não confiou na Morte. Pediu, então algo que lhe permitisse sair daquele lugar sem ser percebido por ela. E a Morte, de má vontade, lhe entregou a própria Capa da Invisibilidade. (ROWLING, 2007, p. 300). No final da narrativa, os dois primeiros irmãos acabam por morrer precocemente, tal como tinha previsto a Morte, em decorrência da ganância de ambos. No entanto, o terceiro irmão ficou invisível à Morte e só a encontrou quando estava para falecer. A Capa que o protegia foi passada ao filho. Dessa forma, temos nos personagens: o primeiro irmão, que morreu por poder; o segundo, que morreu por amor e o terceiro que recebeu a Morte no momento certo.

Volochínov (2013) nos esclarece que cada enunciação contém um significado, um conteúdo. Se analisarmos o enunciado isolado desse conteúdo, não haverá sentido, apenas um encadeamento de sons, sem registro de interação verbal. Esse enunciado só será compreendido quando conhecermos as condições no qual foi pronunciado. É por isso que cada enunciação se compõe, em certo sentido, de duas partes: uma *verbal* e outra *não verbal*.

Assim, devido ao aparecimento de um conto de fadas em meio à Jornada de Harry, Rony e Hermione na busca pelas Horcruces que guardam a alma de Voldemort, é necessário observar esse contexto de produção. O conto está num livro intitulado *Os contos de Beedle, o Bardo* e, na narrativa, o exemplar é dado à Hermione como uma herança de Dumbledore⁶². O momento da leitura é feito para que o trio possa compreender o que são as relíquias da Morte.

Dessa forma, ao nos situarmos acerca do contexto e irmos à história, podemos fazer um diálogo entre os personagens do conto e os de Rowling, considerando-os a partir da relação dialógica. Da mesma forma que há três irmãos que, em algum momento, tiveram um embate com a Morte, o mesmo acontece na narrativa de Rowling quando pensamos sobre Harry, Voldemort e Snape. Esses três personagens se constituem de formas similares: são

⁶² Após a morte do diretor, um advogado entra em contato com Harry, Rony e Hermione a fim de dar a eles os objetos deixados por Dumbledore: Harry ganhou o primeiro pomo de ouro que capturou no primeiro jogo de quadribol do qual participou; Rony ganhou um desiluminador (artefato mágico capaz de capturar e soltar qualquer fonte de luz que tiver em um ambiente) e Hermione recebeu o exemplar de *Os contos de Beedle, o Bardo*.

mestiços, possuem traços sonserinos⁶³, cresceram em um ambiente familiar desestruturado e sofreram abusos em determinado momento.

Não somente por esse motivo, mas quando nos voltamos à estrutura da obra de origem, Rowling constrói um projeto de dizer no qual os três bruxos se conectam, de certa forma, a partir da relação uns com os outros. Harry, enquanto protagonista, torna-se o Escolhido para derrotar Voldemort e virar o herói do mundo mágico. Voldemort compartilha com Harry uma ligação profunda, pois fixou nele um pedaço da sua alma fragmentada ao tentar matá-lo. Snape está exatamente no meio: é a pessoa que Harry mais odeia e o de maior confiança de Voldemort. Assim, quando comparamos essas seis figuras (os Três Irmãos, Harry, Voldemort e Snape), é possível observar a relação construída por Rowling no decorrer da saga.

No que diz respeito à Voldemort, esse sujeito é construído de forma a enfatizar sua busca por poder: tanto em relação à vida eterna, quanto a busca frenética pela varinha mais poderosa (a Varinha das Varinhas, feita pela Morte na crença popular). Depois de fragmentar a alma em várias partes (e colocadas em objetos, que passam a se chamar Horcruxes) a fim de se tornar imortal, acaba por ser tornar um bruxo, cada vez mais, desesperado pelo poder. Quando nos voltamos ao conto, notamos:

O primeiro irmão viajou uma semana ou mais e, ao chegar a uma aldeia distante, procurou um colega bruxo com quem tivera uma briga. Armado com a varinha de sabugueiro, a Varinha das Varinhas, ele não poderia deixar de vencer o duelo que se seguiu. Deixando o inimigo morto no chão, o irmão mais velho dirigiu-se a uma estalagem, onde se gabou, em altas vozes, da poderosa varinha que arrebatará da própria Morte, e de que a arma o tornava invencível.

Na mesma noite, outro bruxo aproximou-se sorrateiramente do irmão mais velho enquanto dormia em sua cama, embriagado pelo vinho. O ladrão levou a varinha e, para se garantir, cortou a garganta do irmão mais velho. Assim, a Morte levou o primeiro irmão.

Ao conseguir a Varinha das Varinhas, Voldemort ameaça o mundo mágico na tentativa de fazer Harry ir até ele para que possa matá-lo. Em virtude da sua vontade de ter mais poder, Voldemort ataca Harry com a Maldição da Morte, mas o que acaba destruído é o pedaço da sua alma que vivia dentro do adolescente. Ou seja, deixa-se vulnerável e acaba morto por isso. Segundo Souza (2002), O enunciado, na sua existência, surge de maneira

⁶³ Quando estava para ser selecionado, o Chapéu Seletor sugeriu a Harry que seu lugar ideal em Hogwarts seria como integrante da Casa de Sonserina. Harry acabou na Casa de Grifinória por ter feito o pedido ao Chapéu de colocá-lo em qualquer lugar que não fosse na Casa das Serpentes.

significativa em um determinado momento sócio-histórico e não pode deixar de tocar os milhares de fios, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto da enunciação, e nem deixar de ser um participante ativo do diálogo social. O conto, da forma que foi inserido em meio à narrativa, participa desse diálogo e direciona o olhar do leitor para um novo sujeito, a partir do momento que tem contato com o Conto dos Três Irmãos.

No caso de Snape, toda a sua dedicação em ser o espião de Dumbledore surge pela morte de Lílian:

[...] – Se você amou Lílian Evans, se você a amou verdadeiramente, então o seu caminho futuro é cristalino.
 Snape parecia espiar através de uma névoa de dor, e as palavras de Dumbledore levaram um longo tempo para alcançá-lo
 - Como... como assim?
 - Você sabe como e porque ela morreu. Empenhe-se para que não tenha sido em vão. Ajude-me a proteger o filho de Lílian.
 - Ele não precisa de proteção. O Lorde das trevas se foi...
 -... o Lorde das Trevas retornará, e Harry correrá um perigo terrível quando isso ocorrer [...]
 - Muito bem. Muito bem. Mas jamais, jamais revele isso, Dumbledore! Isto deve ficar entre nós. Jure! Não posso suportar... particularmente o filho de Potter... Quero sua palavra!
 - Dou a minha palavra, Severo, de que jamais revelarei o que você tem de melhor. – Dumbledore suspirou, olhando para o rosto feroz e angustiado de Snape. – Se você insiste... (ROWLING, 2007, p. 494).

A dedicação de Snape em proteger Harry vem do fato de ele ser filho de Lílian. Como colocado no trecho em destaque, Harry é reduzido a “filho de (Tiago) Potter” e “filho de Lílian”. É com esse argumento que Dumbledore procura convencer Snape a protegê-lo: somente por ser filho da mulher que amou que aceita ajudar na proteção da criança e o fez até ser morto por Voldemort:

[...] então a intenção de Voldemort se tornou evidente. A jaula da cobra girava no ar, e, antes que Snape pudesse dar mais do que um grito, ela o envolvera, a cabeça, os ombros, e Voldemort falava em linguagem ofídica.
 - *Mate*. [...] Harry tirou a Capa da Invisibilidade e olhou do alto para o homem que odiava, cujos olhos arregalados encontraram Harry ao tentar falar. [...]
 - Leve...isso...Leve...isso...
 Alguma coisa além do sangue vazava de Snape. Algo prateado, nem gás, nem líquido, jorrou de sua boca, ouvidos e olhos, e Harry percebeu o que era [...]
 - Olhe...para...mim – sussurrou o bruxo.
 Os olhos verdes encontraram os negros, mas em um segundo alguma coisa no fundo dos olhos de Snape pareceu sumir, deixando-os fixos,

inexpressivos e vazios. A mão que segurava Harry bateu no chão e Snape não se mexeu mais. (ROWLING, 2007, p.478-479).

A fim de fazer a relação, observemos a construção do segundo irmão do conto:

Entrementes, o segundo irmão viajou para a própria casa, onde vivia sozinho. Ali, tomou a pedra que tinha o poder de ressuscitar os mortos e virou-a três vezes na mão. Para sua surpresa e alegria, a figura de uma moça que tivera esperança de desposar antes de sua morte precoce surgiu instantaneamente diante dele. Contudo, ela estava triste e fria, como que separada dele por um véu. Embora tivesse retornado ao mundo dos mortais, seu lugar não era ali, e ela sofria. Diante disso, o segundo irmão, enlouquecido pelo desesperado desejo, matou-se para poder verdadeiramente se unir a ela. Então, a Morte levou o segundo irmão.

A imagem de Snape se configura por meio da/ na imagem do Segundo Irmão, do mesmo jeito que este é construído por/em Snape também. O diálogo social se faz presente e os entrelaces ideológicos se constroem nessas duas personagens. A pedra do Segundo Irmão, conectora do plano terrestre e o plano místico, não transpassa as leis de vida e morte e traz à vida uma mulher de espírito desfalecido. O sacrifício (da vida) é feito a fim de que haja a união no *post mortem*. Severo Snape também se condicionou a uma vida por uma causa maior por amor (a uma mulher) e que transpassou qualquer valor ético, moral e conduta.

Por fim, temos Harry, cuja personagem se configura na/por meio da imagem do Terceiro Irmão, da mesma forma em que este Irmão é configurado pela imagem de Harry:

– Pensei que ele viria – comentou Voldemort em sua voz clara e aguda, seus olhos postos nas línguas de fogo.

– Esperava que viesse.

Ninguém falou. Todos pareciam tão apavorados quanto Harry, cujo coração agora saltava contra as costelas como se tivesse decidido escapar do corpo que estava prestes a descartar. Suas mãos estavam suadas, e ele despiu a Capa da Invisibilidade e guardou-a, com a varinha, dentro das vestes. Não queria se sentir tentado a lutar.

– Aparentemente... me enganei – disse Voldemort.

– Não se enganou.

Harry falou o mais alto que pôde, com toda a força que conseguiu reunir: não queria parecer amedrontado.

[...]

Voldemort erguera a varinha. Sua cabeça ainda estava inclinada para um lado, como a de uma criança curiosa, imaginando o que aconteceria se ele prosseguisse. Harry encarou os olhos vermelhos e desejou que acontecesse naquele instante, rapidamente, enquanto ele ainda se mantinha de pé, antes que se descontrolasse, antes que traísse o seu medo... Ele viu a boca se mover e um clarão verde, e tudo desapareceu. (ROWLING, 2007, p.385-386).

Após consultar as memórias deixadas por Snape após sua morte, Harry toma consciência de si e, tal como o Terceiro Irmão, acaba por receber a Morte:

Embora a Morte procurasse o terceiro irmão durante muitos anos, jamais conseguiu encontrá-lo. Somente quando atingiu uma idade avançada foi que o irmão mais moço despiu a Capa da Invisibilidade e deu-a de presente ao filho. Acolheu, então, a Morte como uma velha amiga e acompanhou-a de bom grado, e, iguais, partiram desta vida.

O bruxo, tal qual acontece com o Terceiro Irmão, torna-se ciente de que não pode (e nem deve) transgredir as leis naturais e desafiar a Morte e foi por isso (e pela Pedra da Ressurreição) que conseguiu ser atingido novamente pela Maldição da Morte, morrer e escolher volta à vida. Em ambos os discursos (tanto de Harry, quanto do Terceiro Irmão), é possível contemplar a valoração axiológica no que concerne a ideia de Vida *versus* Morte, diferenciada das de Voldemort (cuja ideia de Morte era inaplicável a si mesmo) e de Snape (que tinha a Morte como redenção ao seu passado) e também do Primeiro e Segundo Irmãos. Harry Potter e o Terceiro Irmão são a materialização da aceitação da ordem natural da vida pois entendem que não existe a possibilidade da transgressão dessas leis.

Quando retomamos o Conto dos Três Irmãos a fim de compreender como se dá a constituição dos sujeitos Voldemort, Snape e Harry, não consideramos um como cópia do outro. Os trios foram colocados em análise porque observamos os Três Irmãos como um processo de reflexo/refração para compreender os outros três bruxos. Bakhtin (*apud* Faraco), diz que qualquer palavra (enunciado) encontra seu objeto a que ele se refere coberto de qualificações, envolto por uma atmosfera social de discursos: os signos refletem o mundo e também o refratam. Ou seja, para o Círculo, o processo de transmutação no mundo em matéria significativa sempre será atravessado pela refração de quadros axiológicos.

Ao colocarmos esses sujeitos-Irmãos em diálogo com Harry, Snape e Voldemort, mostramos como Rowling, em seu processo de criação, refletiu a realidade dos Irmãos e a refratou nos demais bruxos: Snape, por exemplo, não é considerado o Segundo Irmão do conto, mas carrega, na sua constituição enquanto sujeito, esse Irmão, refratado em uma realidade outra, num determinado acabamento estético feito pela autora-criadora. A refração é condição necessária para o processo de significação que sempre revelará a valoração do enunciado que enuncia.

Feita a relação dos Três Irmãos com Snape, Harry e Voldemort, mostraremos como essa relação com o conto também aparece em *Severo Snape e os Marotos*. A fim de dar forma a este diálogo, retomamos alguns pontos acerca do *fanfilm* a fim de fazer a relação com o conto. Primeiramente, o vídeo configura a interação entre os Marotos de forma a mostrá-los como um grupo bastante unido. Contudo, os fãs-criadores direcionam nosso olhar a fim de observar que, nessa amizade, existe um destaque na relação entre Tiago e Sirius:

Figura 21: Tiago e Sirius



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁶⁴

Nesta situação, Sirius se atenta para a entrada de Snape no bar e Tiago convida o grupo para participar de uma provocação. Sirius é o primeiro a se prontificar e mostra apoio a Tiago. Na cena, Pedro e Remo problematizam a possível provocação a Snape, assim Sirius é o único a sustentar o posicionamento de Tiago, enquanto se diverte com a ideia. Quando trazemos a saga de origem para cotejo, é possível observar como esse suporte aparece de forma constante na amizade entre ambos:

Quer guardar isso? – disse Sirius finalmente, quando Tiago fez uma boa captura e Rabicho deixou escapar um viva –, antes que Rabicho molhe as calças de excitação?

Rabicho corou ligeiramente, mas Tiago riu.

- Se estou incomodando – retrucou e guardou o pomo no bolso. Harry teve a nítida impressão de que Sirius era o único para quem Tiago teria parado de se exhibir.

- Estou chateado. Gostaria que já fosse lua cheia.

- Você gostaria. – disse Lupin, sombrio, por trás do livro que lia. – Ainda temos transfiguração, se está chateado poderia me testar. Pegue aqui... – E estendeu o livro.

Mas Sirius deu uma risada abafada.

- Não preciso olhar para essas bobagens, já sei tudo.

- Isso vai animar você um pouco, Almofadinhas – comentou Tiago em voz baixa – Olhem quem é que...

Sirius virou a cabeça. Ficou muito quieto, como um cão que farejou um coelho.

- Excelente – disse baixinho – *Ranhoso*. [...] (ROWLING, 2003, p.523-524, grifos da autora).

Neste trecho, destacado de *Harry Potter e a Ordem da Fênix*, num momento em que Harry consegue visualizar a pior memória de Snape, é possível ver como Tiago chama a atenção de Sirius para juntos provocarem Snape, somente porque o outro estava chateado. O *fanfilm* procura explorar bem esse aspecto da amizade de ambos. Contudo, compreendemos essa retomada de cenas dos livros e filmes como um processo de ressignificação.

Na sua condição de signo, um produto da criação ideológica é sempre social e histórico e, dessa forma, nunca pode permanecer fechado em si mesmo. *Severo Snape e os Marotos*, enquanto signo ideológico, foi criado no processo de interação social entre sujeitos e enunciados. No caso do trecho destacado e da sequência de cenas da Figura 21, partir da relação dos fãs-criadores com *Harry Potter*, os produtores revelam seu posicionamento por

⁶⁴Quadro 1: 4min12s; Quadro 2: 4min13s; Quadro 3: 4min14s.

meio de um enunciado: nele, com seu projeto de dizer único, nos revelará as valorações desse grupo social, no que diz respeito à relação entre Sirius Black e Tiago Potter.

A partir da interação entre esses dois sujeitos, percebemos como Tiago Potter aparece como o Primeiro Irmão, de forma ressignificada. Por estar inserido em um novo enunciado, é necessário analisar os personagens nesse novo projeto de dizer. Assim, quando nos voltamos ao conto, vemos o Primeiro Irmão ser caracterizado como um homem combativo, com sede de poder e, por isso, pede à Morte a varinha mais poderosa do mundo. Nos livros e filmes, Tiago aparece como um personagem que gosta de provocar e praticar *bullying* com Snape pelo fato do mesmo existir⁶⁵. Ao trazer o Conto dos Três Irmãos para dialogar como *fanfilm*, observamos uma representação do primeiro Irmão de maneira ressignificada, de forma a corresponder ao projeto de dizer dos fãs-criadores daquele enunciado estético.

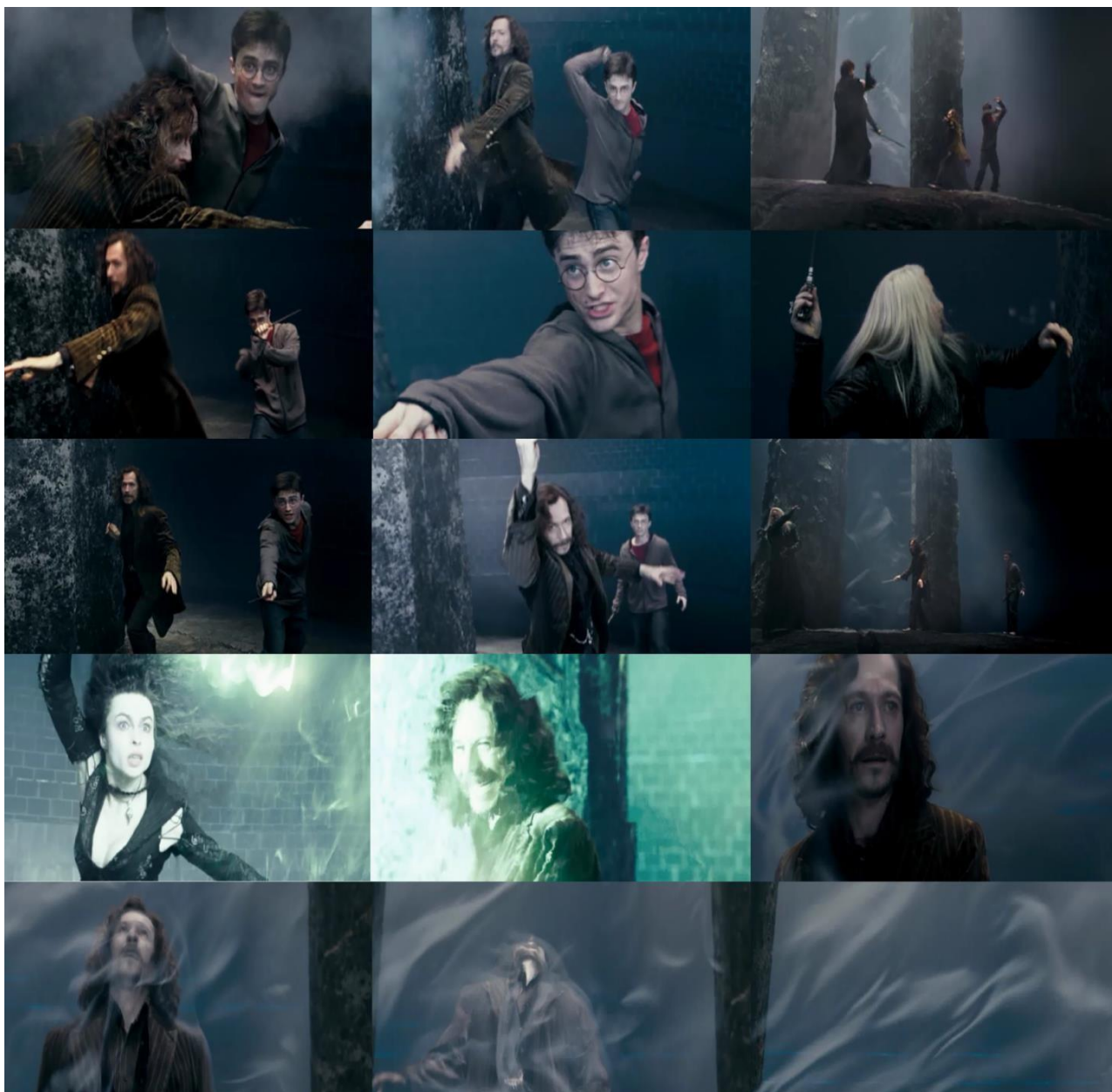
Tiago, por ter grande popularidade na escola, recebia incentivos de outros colegas quando resolvia provocar Snape. Esse discurso de apoio instigava o grifinório a continuar com as práticas de humilhação, o que pode ser visto como uma forma de sempre estar à frente e ter controle (poder) da situação. No *fanfilm*, os fãs recuperam esse aspecto de Tiago presente na obra de origem, uma vez que o personagem também toma a frente de começar com as provocações em Snape, enquanto estão no bar (Figura 21). Assim, consideramos Tiago Potter como um sujeito ressignificado do Primeiro Irmão, a partir da leitura dos fãs d'*O Conto dos Três Irmãos*.

Como ressignificação do Segundo Irmão no *fanfilm*, consideramos Sirius Black. No conto, temos a explicação de que, ao tentar ressuscitar a amada, o Segundo Irmão a percebe fria e sem vida. Então decide cometer suicídio e se juntar a ela no além-vida. No filme, observamos Snape ser a representação do Segundo Irmão em *Harry Potter*, por toda a motivação em trabalhar como espião para Dumbledore, enquanto este protegeria, primeiramente, Lílian e a sua família. Com a sua morte continua a atuar como um espião, porém passa, também, a proteger Harry (filho dela).

Com Sirius, vemos uma situação similar, sem que haja a morte – no *fanfilm*. O ponto que caracteriza o Segundo Irmão, no conto, é a vontade de humilhar a Morte e ter morrido por amor. Ao trazer para cotejo o quinto filme de *Harry Potter*, percebemos um amor muito grande de Sirius, tanto por Tiago, quanto por Harry (por ser filho de Tiago):

⁶⁵ Citado em *Harry Potter e a Ordem da Fênix*, 2003, p. 525.

Figura 22: Sirius é assassinado por Belatriz



Extraído de: *Harry Potter e a Ordem da Fênix*.⁶⁶

Nessa sequência de cenas, Sirius chega ao local de luta entre os Comensais da Morte e Harry a fim de ajudá-lo. Harry tem uma semelhança física muito grande com o pai, com exceção dos olhos. Assim, para Sirius, o menino é a única lembrança viva que tem de Tiago. No primeiro quadro da sequência, Sirius estende o braço a fim de proteger Harry de um

⁶⁶ Quadro 1: 1h 51 min 24; Quadro 2: 1h 51 min 25; Quadro 3: 1h 51 min 27; Quadro 4: 1h 51 min 43; Quadro 5: 1h 51 min 44; Quadro 6: 1h 51 min 46; Quadro 7: 1h 51 min 47; Quadro 8: 1h 51 min 48; Quadro 9: 1h 51 min 50; Quadro 10: 1h 51 min 56; Quadro 11: 1h 51 min 57; Quadro 12: 1h 52 min 02; Quadro 13: 1h 52 min 06; Quadro 14: 1h 52 min 08 e Quadro 15: 1h 52 min 09.

ataque de Lúcio Malfoy. Na cena, o enquadramento dá foco a Sirius e Harry na luta, como uma forma de enfatizar o trabalho em dupla de ambos. Os dois iniciam uma luta conjunta – numa parceria que relembra a sua relação com Tiago – e, no sétimo quadro, após Harry ter desarmado Lúcio Malfoy, Sirius diz “Muito bom, Tiago”.

O cenário de combate, somado à presença de Harry e a parceria durante a luta, fez remeter a Sirius memórias de quando ele tinha esses momentos com Tiago, a ponto de nomear Harry como se fosse o pai. Os seis últimos quadros são referentes à morte de Sirius, que foi assassinado por Belatriz com o feitiço *Avada Kedavra*⁶⁷. A reação de Harry após a morte do padrinho mostra a relação profunda que ambos compartilham – da mesma forma que Harry é a única lembrança viva de Tiago para Sirius, o bruxo também é uma das últimas lembranças vivas que Harry tem do pai.

Feitas essas considerações, quando nos voltamos ao *fanfilm*, vemos essa cumplicidade entre Sirius e Tiago a partir do resgate feito por meio da temática “amor”, também encontrada n’*O Conto dos Três Irmãos* e que marca o personagem Sirius Black, ressignificado no vídeo:

Figura 23: Tiago e Sirius em busca de Snape



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁶⁸

⁶⁷ Feitiço da Maldição da Morte.

⁶⁸ Quadro 1: 12min47s; Quadro 2: 12min50s; Quadro 3: 12min54s.

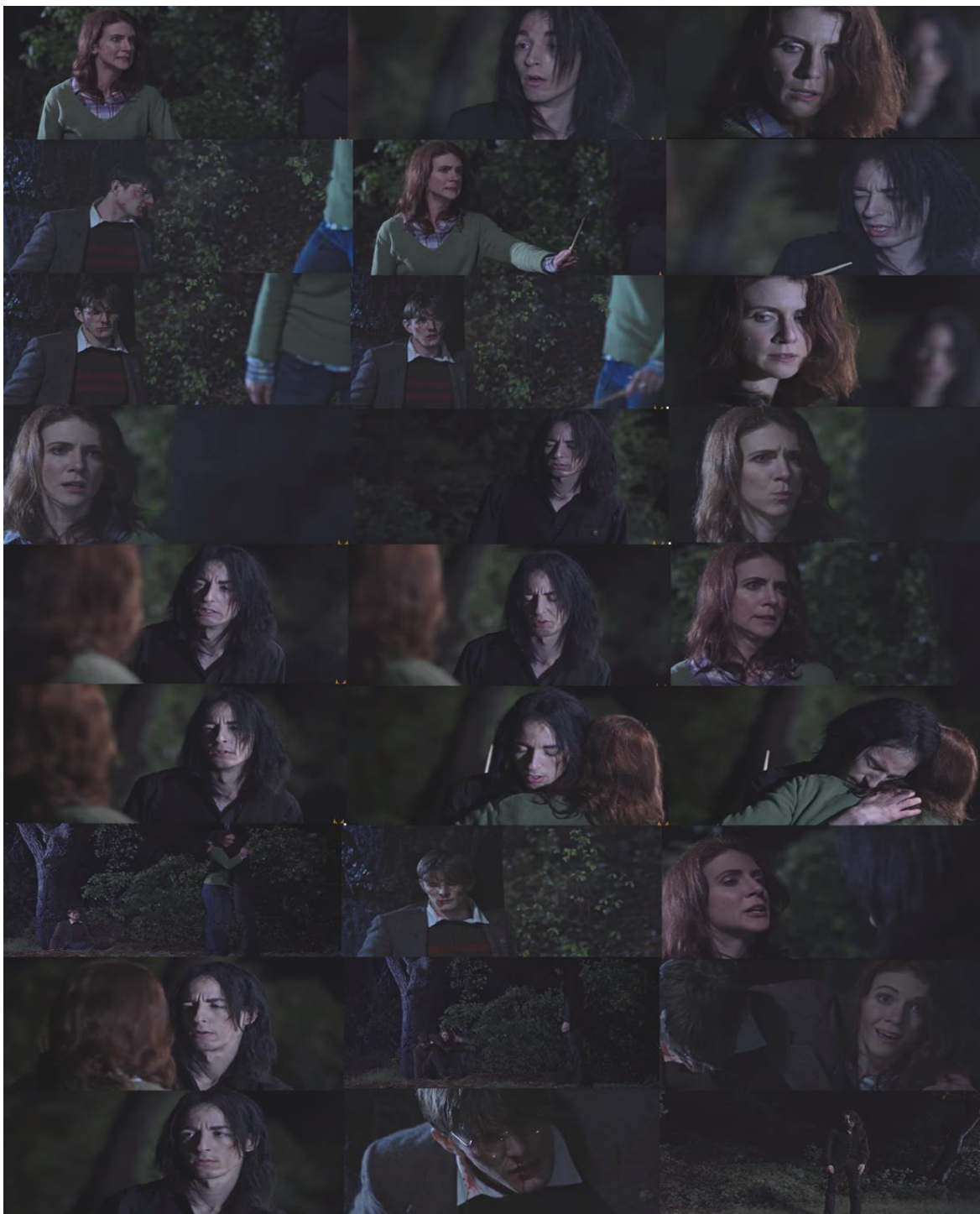
Esse é outro exemplo de sequência de cenas em que podemos ver um enquadramento de destaque para Tiago e Sirius. Na configuração do *fanfilm*, os fãs-criadores retomam esses dois personagens, num foco dado desde a série literária. No decorrer do vídeo, só há um momento em que Sirius está com outro dos três Marotos, que não seja Tiago (no final, bem brevemente, a câmera foca em Sirius ajudando Remo, que está muito machucado). Nas demais cenas, há três tipos de enquadramento: ou os quatro Marotos estão juntos, ou o foco é dado em Tiago quando está com Sirius (e vice-versa) ou ainda quando um dos dois é enquadrado sozinho. O mesmo pode ser percebido com Remo Lupin e Pedro Pettigrew, que aparecerão nas mesmas condições que Sirius Black e Tiago Potter. Essa divisão presente na projeção da câmera – que assume uma função de narrador – permite-nos pensar sobre como se dá a relação de cada um com Snape, personagem principal do *fanfilm*.

Dessa forma, a partir das nossas considerações sobre o personagem Sirius Black apresentado no filme e no *fanfilm* entendemos que os fãs-criadores, na sua posição central de organizadores do conteúdo-forma da visão artística, são os responsáveis por ordenar os elementos e dar o acabamento responsável por revelar seu posicionamento axiológico no mundo. No acabamento dado em suas personagens no *fanfilm*, os produtores o fazem de modo a retomar não somente a narrativa de *Harry Potter*, mas trazem, também, em seu projeto de dizer, uma leitura outra possibilitada pela recuperação d’*O Conto dos Três Irmãos*, como vimos até agora ao relacionarmos o Primeiro e Segundo Irmãos a Tiago Potter e Sirius Black, respectivamente.

Para finalizar, trazemos nossa análise sobre o Terceiro Irmão, o qual relacionamos, no *fanfilm*, a Severo Snape. Nos livros e filmes da série, o terceiro irmão, aquele que em humildade procurou fugir da Morte enquanto pudesse, foi refletido e refratado na figura de Harry Potter. A tomada de consciência de si mesmo, enquanto receptáculo da alma de Voldemort, fez Harry encontrar com o bruxo, a fim de que ele pusesse um fim a si mesmo, quando matasse Harry. Em *Severo Snape e os Marotos*, essa configuração muda. Primeiramente, tal como Harry Potter é o centro da narrativa nas obras de origem, Snape se configura como tal nessa produção de fãs.

A partir do próprio título, é possível perceber o deslocamento feito pelos produtores: o centro da narrativa, agora, é Snape. No vídeo, Snape aparece em cena porque quer pedir desculpas a Lílian por tê-la ofendido ao chamá-la de “sangue-ruim” devido a este episódio ter acabado com a amizade de ambos. Diferente do que nos é dado de informações a partir das memórias de Snape, no *fanfilm*, o bruxo possui uma chance de reconciliação com Lílian.

Figura 24: Snape se explica a Lillian



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁶⁹

⁶⁹Quadro 1: 18 min 39; Quadro 2: 18 min 43; Quadro 3: 18 min 49; Quadro 4: 18 min 51; Quadro 5: 18 min 59; Quadro 6: 19 min; Quadro 7: 19 min 06; Quadro 8: 19 min 18; Quadro 9: 19 min 22; Quadro 10: 19 min 26; Quadro 11: 19 min 29; Quadro 12: 19 min 34; Quadro 13: 19 min 41; Quadro 14: 19 min 44; Quadro 15: 19 min 56; Quadro 16: 20 min 10; Quadro 17: 20 min 17; Quadro 18: 20 min 20; Quadro 19: 20 min 22; Quadro 20: 20

Na primeira metade da cena, temos uma situação de tensão, uma vez que LÍlian interrompe o duelo entre Snape e os Marotos e chega no exato momento em que Snape está para lançar a Maldição da Morte em Tiago. Na cena, diferente do que tem acontecido até o momento, as situações se invertem e Snape é quem está numa posição superior a Tiago. Por tê-lo atacado com diversos feitiços, Tiago está no chão, recostado em uma árvore sem conseguir se mexer muito. LÍlian aparece (Quadro 1), encontra essa cena e assume uma postura ofensiva a Snape quando vê o estado ensanguentado de Tiago. (Quadro 3 a Quadro 6)

Apesar de culpar Snape, Tiago esclarece que foram eles a começar a provocação, uma vez que Snape tinha ido ao bar para ver LÍlian. Esse é o momento no qual Snape pede desculpas a LÍlian e admite não merecer a amizade dela por tê-la chamado de “sangue-ruim” (Quadro 12 a Quadro 16). Frente ao pedido de desculpas, a trilha sonora do filme muda e a música passa a ser mais leve no momento em que LÍlian abraça Snape.

É importante voltarmos nossa atenção para os elementos de composição da cena a fim de mostrar como todo esse contexto é construído: nessa sequência, é possível ver como o ângulo da câmera procura enfatizar LÍlian e Snape. A bruxa se encontra de frente para Snape, enquanto tem suas costas viradas em direção a Tiago, que se encontra no chão. A partir do Quadro 12, momento em que Snape começa seu pedido de desculpas, a câmera foca bastante em seu rosto, sem nos deixar observar muito tempo a reação de LÍlian.

O *fanfilm*, por estar centralizado na visão de Snape, procura utilizar a câmera em ângulos mais trabalhados em privilegiar a perspectiva do bruxo. Por isso, ao finalizar o pedido de desculpas, a câmera se direciona para o rosto de LÍlian (Quadro 15) e ela proporciona uma segunda chance a Snape, gesto esse materializado na forma de um abraço (Quadro 17), momento exato em que a trilha sonora alterna e passa a ser mais suave, em correspondência à resposta de LÍlian.

É a partir dessas considerações que nos embasamos para apontar Snape como o Terceiro Irmão. Ao relembramos o conto, o Irmão consegue se esconder da Morte até a velhice para, só então, recebê-la de bom grado. Na leitura da obra de origem, o Terceiro Irmão é refletido em Harry – como colocamos anteriormente –, e refratado na realidade do bruxo: este vai ao encontro da Morte e a recebe, também de bom grado. No entanto, é oferecida a ele a escolha de voltar ao Mundo dos Vivos, uma vez que a sua “morte” tinha como pretensão matar o resquício de alma de Voldemort. Assim, podemos considerar que

min 25; Quadro 21: 20 min 39; Quadro 22: 20 min 42; Quadro 23: 21 min 18; Quadro 24: 21 min 28; Quadro 25: 21 min 31; Quadro 26: 21 min 35 e Quadro 27: 25 min 33.

Harry teve uma segunda chance de vida. Pode-se dizer o mesmo de Snape em relação à Lílian. Em *Harry Potter*, uma “nova vida” se inicia para Snape quando Lílian morre e Dumbledore lhe oferece uma alternativa ao sugerir que Snape trabalhe como espião duplo para ele.

Faraco (2009) aponta que,

com os signos, podemos apontar para uma realidade que lhes é externa (para a materialidade do mundo), mas o fazemos sempre de modo refratado. E *refratar* significa, aqui, que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos – na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos – diversas interpretações (*refrações*) desse mundo. (p. 50-51).

No vídeo, os fãs-criadores proporcionam aberturas para pensarmos sua leitura d’*O Conto dos Três Irmãos*, que entra no horizonte apreciativo desse grupo social. Tal como é característico das vozes sociais, atribui sua valoração aos entes e eventos do conto e gera um modo diferente de sentido a esse mundo e a esses personagens. No caso de Snape, reconfigurado como um sujeito outro no *fanfilm*, este entra como uma interpretação do Terceiro Irmão – assim como Harry o foi na saga de origem. Essa significação só é possível de ser observada por se constituir além do sistema semântico abstrato, uni e atemporal ou pela referência de um mundo dado uniforme e transparente.

Só conseguimos atribuir significado e fazer essa leitura do personagem Snape porque as significações são construídas na dinâmica da vida e marcadas pela diversidade de experiências de grupos sociais, com suas inúmeras contradições e confrontos de valorações, como o é o *fanfilm*. Assim, podemos dizer que a refração é um processo por meio do qual observamos a diversidade e as contradições da vida serem inscritas nos signos. O caráter multissêmico é o que caracteriza os signos e determina sua condição de funcionamento na sociedade.

Findamos aqui nossa proposta de análise sobre a relação existente entre a saga *Harry Potter*, o *Conto dos Três Irmãos* e *Severo Snape e os Marotos*, principalmente no que concerne seus personagens – com foco em Snape, Marotos e Lílian. Procuramos discorrer aqui a relação dialógica entre as obras e como seus personagens, atravessados pelo horizonte ideológico dos fãs (quem, aqui, passam a ser autores-criadores), são ressignificados e passam a ter uma configuração outra enquanto sujeitos de linguagem, uma vez que estão inseridos em outro enunciado.

Para o próximo tópico do capítulo de análise, pretendemos tratar sobre o *fanfilm* enquanto gênero discursivo de forma a mostrar qual o percurso percorrido por este enunciado para ser configurado como tal. Da mesma forma com a qual temos feito até o momento, trataremos para cotejo cenas e trechos da saga *Harry Potter* a fim de compreender como se deu o trabalho dos produtores ao construir o personagem de Snape a partir do processo de recepção (ativa) da obra de origem.

4.3. Do universo *potteriano*, um *fanfilm*: um olhar de fãs sobre Severo Snape

Compreender o vídeo *Severo Snape e os Marotos* significa observar o processo de produção, recepção e circulação de um produto cultural, como é a saga *Harry Potter* num momento de grande influência das mídias e da Era da Convergência. Para tanto, debruçamo-nos sobre os estudos de Lévy (2008) e seus estudos sobre Cibercultura, sobre o qual dirá que sua emergência (do ciberespaço) acompanha uma evolução geral da civilização, além de favorecê-la também. Trata-se de um processo social de grande influência na sociedade, uma vez que a veiculação e o consumo de produtos culturais fazem com que haja interação entre indivíduos. Nesse sentido, não há interatividade como resultado da revolução técnica digital, mas uma relação entre ambas, pois organizam um tipo único de interatividade desse período.

As tecnologias compõem as mídias, sempre em relação às demais esferas sociais. Para Lévy, o uso de determinada tecnologia, em um determinado contexto social cristaliza relações de força sempre diferente entre seres humanos. Devido ao seu caráter social, a mídia – em sua condição de suporte de informação e comunicação entre sujeitos – funciona como um espaço para que os jogos de poder das forças centrípetas e centrífugas das quais o Círculo trata tomem forma. O uso dessas mídias, sempre embrenhada em valorações, abrange os embates de vozes sociais dos sujeitos refletidos e refratados nos enunciados.

Essa luta entre vozes, materializada na interatividade e na participação conjunta dos sujeitos, desconhece barreiras entre emissores e receptores. O *fandom* de *Harry Potter*, por exemplo, só se configura enquanto tal, por causa da Internet e das plataformas midiáticas, visto que essas possibilitam essa interação entre os membros, cuja constituição enquanto sujeitos se materializa nas diversas formas tais como por meio da criação de histórias, de desenhos, quadrinhos, comentários sobre outras produções, etc.

A interatividade, para nós, é uma palavra-chave para a compreensão das mídias na contemporaneidade. Ao abranger a participação ativa, as respostas diversas dos sujeitos

participantes que, ao responderem ao que lhes é colocado, materializam em enunciado seu posicionamento axiológico. Essa é a ligação que fazemos ao unir a teoria transmidiática à filosofia de linguagem do Círculo, uma vez que Lévy e Jenkins enfatizam a cultura participativa e a inteligência coletiva que caracteriza a Era da Convergência, enquanto a concepção de linguagem do grupo russo é calcada na ideia de diálogo, na defesa de um enunciado sempre responsivo.

É a partir desse contexto que nos embasaremos para tratar do nosso *corpus* de análise e observá-lo, nesse momento, sua construção enquanto gênero do discurso, pois esta é influenciada pela esfera de atividade na qual está inserida. São os elementos constitutivos do todo enunciativo que permitem a esses fãs-criadores denominarem sua criação como um (*fan*)filme. Com isso, será possível observar o movimento das forças ideológicas dos discursos que acontece no meio midiático, cujos protagonistas são, justamente, os fãs, responsáveis por alimentar esse movimento.

No caso do *fanfilm*, por exemplo, por estar inserido numa plataforma midiática, o *YouTube*, o vídeo possui alcance mundial. Os demais fãs de *Harry Potter* acessam ao *fanfilm* como forma de consumo do produto cultural – a saga de origem – e, a partir daí, comentam (de maneira positiva ou negativa, como vimos em nosso item sobre *Sujeito*), compartilham o vídeo, e o curtem (ou não). É com a alimentação do movimento das forças ideológicas propiciado pela Internet assim como pelo desenvolvimento tecnológico que se abre espaço para a materialização da interatividade entre os sujeitos-fãs e a sua inteligência coletiva

Conforme Lévy, a inteligência coletiva se configura como uma forma de construção de conhecimento, desenvolvida no diálogo entre sujeitos e enunciados. O consumo de trabalhos de fãs para fãs surge a partir de um produto cultural, pois é um modo desses sujeitos construir conhecimento a partir da circulação e recepção de material nas mídias. O movimento de construção da inteligência coletiva se dá no ciberespaço que, enquanto lugar das relações dialógicas na esfera midiática, possibilita a interação entre sujeitos na contemporaneidade em escala mundial.

Ao fazermos essas considerações, mostramos a importância das mídias nas interações entre sujeitos nesse tempo-espaço. Conforme Machado (2014), as esferas de uso da linguagem são uma referência direta aos enunciados concretos que se manifestam nos discursos. Na mídia, fãs têm a possibilidade de escolher (e, por escolha, nós compreendemos posicionamento axiológico) o conteúdo a ser consumido, de filtrar as informações que querem

adquirir sobre determinado assunto e compartilhar *fanfictions, fanarts, fanvideos, fanfilms*, etc em outras plataformas, o que aumenta a visibilidade e o acesso àquele material.

Para Jenkins (2006), é a participação dos fãs que concretiza a ideia de inteligência coletiva, assim é um processo fundamental para se entender a concepção de transmídia, pois as narrativas são desdobradas em plataformas múltiplas, nas quais cada enunciado manifestado pelos fãs é considerado uma contribuição a um todo maior. Quando um texto (trabalhos de fãs) é inserido nesse contexto de produção, ele se configura de tal forma, que abre possibilidades para outros tipos de contribuições no formato de réplicas, discordâncias, apoio ao que foi dito, etc. Esse processo só é possível de ser observado ao estar inserido em uma determinada esfera de atividade.

Conforme trabalhamos no primeiro item do terceiro capítulo deste trabalho, a concepção de linguagem para o Círculo é fundamentada no diálogo. Ultrapassa as estruturas linguísticas e se torna constitutiva do sujeito, uma vez que só pode ser materializada no processo de interação social. Ou seja, a linguagem é constituída a partir da/na relação entre sujeitos. Para o Círculo, signo linguístico proposto por Saussure, formado por significante e significado, não se desvincula do horizonte social e o extralinguístico acaba por se tornar parte do signo: forças centrípetas e centrífugas entram em embate dentro do signo (aqui, social) e revelam o posicionamento axiológico dessas vozes sociais em embate. Por isso, para o grupo russo, fala-se de signo ideológico.

Para Medvíedev (2012), partimos de uma poética sociológica a fim de compreender língua/linguagem, na sua junção de forma, conteúdo e horizonte social. Isto, porque só se atribui significado a partir da interação e essa significação só é possível a partir do processo de reflexo e refração: o sujeito só dá significado ao mundo quando refrata, na dinâmica da história, em um determinado contexto espaço-temporal.

Portanto, ao pensarmos sobre as formas linguísticas, vemos como estas, no seu uso, são organizadas em torno de um dado contexto de interação entre sujeitos, responsáveis pelo uso da linguagem em sua dimensão complexa e concreta, enquanto enunciado. Quando levamos em consideração a interação entre esses sujeitos, compreendemos que essas interações são cerceadas pelas diferentes esferas de atividade.

Todo e qualquer enunciado surge em uma esfera e nela circula: refletem e refratam um determinado horizonte social ideológico dos sujeitos e as necessidades de sua interação em um determinado projeto de dizer – isto é, em seu conteúdo temático, forma e estilo. Ao discutir sobre esfera ideológica, Medvíedev ressalta que cada uma, com suas formas e

métodos específicos possuem particularidades que devem ser levadas em conta ao analisarmos um enunciado. Contudo, o autor também ressalta que

A especificidade da arte, da ciência, da moral, da religião, não deve obviamente, encobrir a unidade ideológica desses campos enquanto superestruturas sobre uma base única, penetradas por uma única lei socioeconômica; no entanto, essa especificidade não apagar-se em prol de fórmulas gerais dessa lei.

Sobre o movimento da ideologia e dos enunciados, o Círculo dirá que a realidade na qual as relações ocorrem é determinada pela estrutura das formas ideológicas definidas pelas necessidades de uma esfera: estas são responsáveis por transpassar a realidade a partir de um determinado horizonte social e, por meio dele, refletir e refratar (ou seja, atribuir significado) de acordo com a sua peculiaridade. E são essas peculiaridades que influenciarão o conteúdo temático, a forma e o estilo de um enunciado. Isto é, determinará o gênero do discurso:

[...] o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional estão indissolavelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinado pela especificidade de um determinado 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, 2011, p.262, grifos do autor).

Para o autor, a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso estão nas possibilidades infundáveis da atividade humana “e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo.”. (BAKHTIN, 2011, p.262). O autor ressalta que os gêneros não podem ser observados como formas fixas. É necessário levar em consideração o movimento das relações interpessoais e ideológicas e o contato com outros gêneros para se analisar um gênero do discurso.

É no diálogo, conceito central para elaboração da filosofia de linguagem do Círculo, que podemos observar a especificidade de enunciados, sujeito e esferas de atividade: o embate se torna o ponto central para a formação de gêneros, com suas peculiaridades estilísticas, conteúdos temáticos e formas composicionais. Dessa forma, é muito cara a discussão acerca de esferas de atividade e gênero discursivos devido à nossa proposta de analisar o personagem Severo Snape em um vídeo que é de total criação de fãs, enquanto cenas originais.

Diferente de um *fanvideo*, cuja característica principal é a reorganização de cenas de filmes, seriados, animações, etc., junto a uma determinada canção, o *fanfilm*, como é possível visualizar por meio do nosso *corpus* de pesquisa, parte de um produto cultural e cria cenas a partir de atores, enredos, efeitos especiais, cenário, filmagens próprias. Ou seja, nesse gênero – inserido numa esfera midiática de produção, circulação e recepção – temos composições formais específicas, organizadas em materialidade sincrética (verbal, vocal/sonoro e visual), que nos direcionarão para uma determinada valoração dos fãs-criadores acerca dos personagens da saga *Harry Potter*.

Determinada a temática central do *fanfilm*, centrada no próprio título, no qual o foco é Snape e sua relação com os Marotos, os fãs se utilizam de uma forma composicional e estilos específicos para construir seu enunciado. Para dar ênfase ao termo “filme”, usado pelos fãs para nomearem sua criação, iniciaremos uma discussão sobre estilo, no qual recuperaremos partes, tanto da versão literária quanto fílmica da saga, a fim de mostrar como os fãs refletem o estilo dos filmes da *Warner Bros*, e refratam sua própria realidade, embrenhada no horizonte ideológico desses fãs.

Para Bakhtin (2011), o estilo está numa relação orgânica e indissolúvel com o gênero, revelada nos estilos de linguagem, os quais o autor define como estilo de um gênero específico inserido em uma determinada esfera de atividade. Em cada campo, são empregados gêneros, que correspondem às exigências desse campo e, a esses gêneros, determinados estilos se correspondem:

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 de 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. (BAKHTIN, 2011, p. 266).

O estilo se configura como um dos elementos de unidade do gênero e, dissociado deste, manifesta-se de forma negativa na elaboração de uma série de questões históricas. As mudanças históricas do estilo estão ligadas às mudanças dos gêneros do discurso. Para o autor, os enunciados e seus gêneros do discurso se configuram como “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem”. (BAKHTIN, 2011, p. 268). Assim, *Severo Snape e os marotos*, tal como todo e qualquer enunciado, por tratar de um tema específico, numa determinada elaboração e inserido em uma esfera midiática de atividade, reflete e

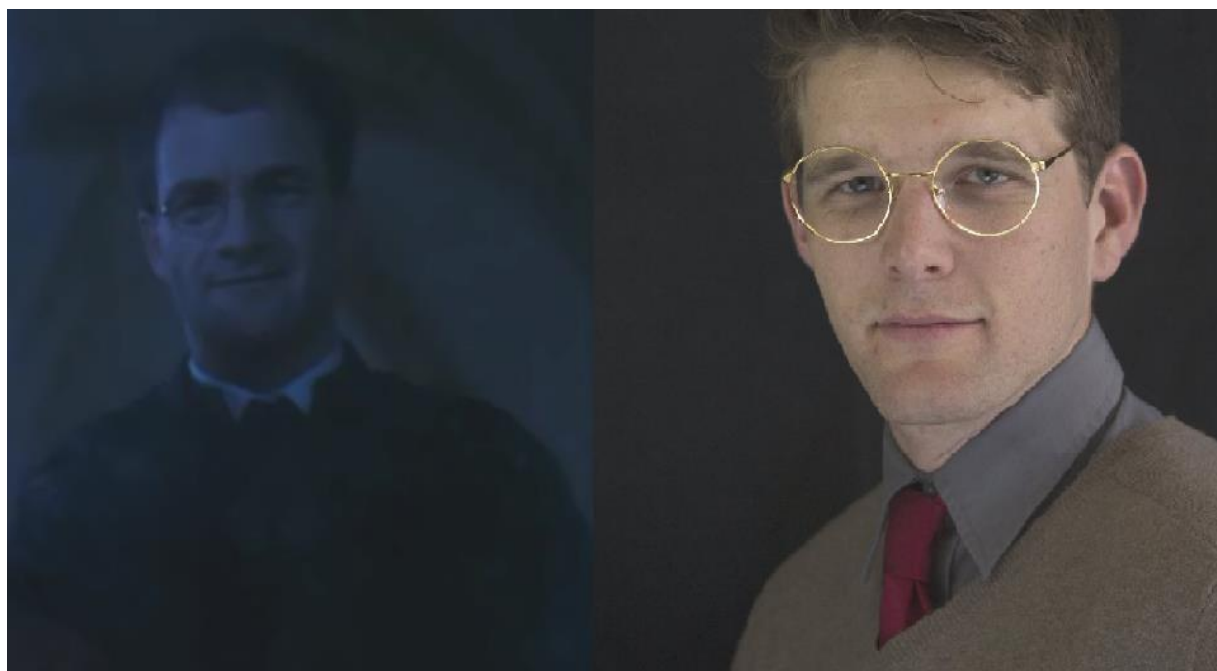
refrata um contexto sócio-histórico cultural de produção, com valorações correspondentes ao grupo social que o produziu, como é possível ver na sequência de imagens a seguir:

Figura 25: Lílian, nas versões de *Harry Potter* e *Severo Snape e os Marotos*.



Extraído de: À esquerda, *Harry Potter e a pedra filosofal*. À direita, *Severus Snape FanFilm*.

Figura 26: Tiago, nas versões de *Harry Potter* e *Severo Snape e os Marotos*.



Extraído de: À esquerda, *Harry Potter e a pedra filosofal*. À direita, *Severus Snape FanFilm*.

Figura 27: Remo Lupin, nas versões de *Harry Potter* e *Severo Snape e os Marotos*.



Extraído de: À esquerda, *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. À direita, *Severus Snape FanFilm*.

Figura 28: Sirius Black, nas versões de *Harry Potter* e *Severo Snape e os Marotos*.



Extraído de: À esquerda, *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. À direita, *Severus Snape FanFilm*.

Figura 29: Pedro Pettigrew, nas versões de *Harry Potter e Severo Snape e os Marotos*



Extraído de: À esquerda: *Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban*. À direita, Severus Snape FanFilm.

Figura 30: Severo Snape, nas versões de *Harry Potter e Severo Snape e os Marotos*



Extraído de: À esquerda, *Harry Potter e a Ordem da Fênix*. À direita: Severus Snape FanFilm

Nessas imagens, podemos observar o cuidado da produção responsável em trabalhar com atores de traços físicos semelhantes aos atores da saga de origem. A escolha desses atores para a interpretação desses personagens em específico já revela um cuidado de aproximação do estilo da *Warner Bros*, como uma possível coautoria. O *fanfilm* explora uma brecha – que acontece no entremeio da discussão de Snape com Lílian, no quinto ano de escola e a formatura em Hogwarts – não contada por Rowling ou pelos filmes. Por ser um momento no qual não sabemos o que aconteceu, tanto aos Marotos quanto a Snape e Lílian, os fãs fazem sua leitura e constroem esse enunciado. A elaboração do vídeo é feita de forma a não alterar a narrativa do livro, pois fazem uma interpretação do que seria possível ter acontecido depois da briga entre Snape e Lílian.

Além dos personagens, a forma de conduzir o filme se assemelha à narrativa dos livros e filmes. Durante a saga, Rowling constrói a personagem de Snape para nos incitar dúvidas sobre sua personalidade. Não somente com descrição de ações, mas o próprio cenário descrito pela autora, muitas vezes, evidencia esse jogo ambivalente ao leitor:

A ponta do nariz comprido e curvo de Dumbledore estava a menos de três centímetros do pelo de Madame Nor-r-ra. Ele a examinou atentamente através dos óculos de meia-lua, apalpou-a e cutucou-a com os dedos longos. A Prof^a McGonagall estava curvada quase tão próxima, os olhos apertados. Snape esticava-se por trás deles, *meio na sombra*, com uma expressão estranhíssima no rosto: era como se estivesse fazendo força para não sorrir. (ROWLING, 2000, p. 110, grifos nossos).

Neste trecho, retirado de *Harry Potter e a câmara secreta*, o momento de tensão se dá pela descoberta da gata, Madame Nor-r-ra, ter sido petrificada dentro de Hogwarts. Enquanto há preocupação em Dumbledore e McGonagall, Snape, na visão do narrador que se guia pela perspectiva de Harry, mostra-se sádico em relação à situação. Nesse contexto, a autora-criadora, escolhe a personagem de Snape e faz um jogo de luz e sombras para descrever a posição dele frente a essa situação: Snape está “meio na sombra”, atrás de Dumbledore e de McGonagall.

Essa escolha lexical para descrever o espaço físico em que o personagem se encontra ganha uma significação específica quando analisamos o todo enunciativo: Snape é o personagem mais ambíguo da série e possui motivações próprias para executar seu papel de espião de Dumbledore. O enredo nos encaminha para sempre suspeitar do posicionamento de

Snape e, quando passamos a ver o processo descritivo das cenas em que ele aparece, observamos que já está no projeto de dizer da autora-criadora trabalhar essa ambiguidade.

A escolha dos termos lexicais “meio na sombra”, para tratar de um personagem como Snape, não faz referência somente ao fato de ele estar, fisicamente, entre o ambiente meio iluminado, mas enfatiza a natureza da personagem de ser, parcialmente, sombrio:

- Se me permite falar, diretor – disse Snape *de seu lugar nas sombras* e Harry sentiu seus maus pressentimentos aumentarem; tinha certeza de que nada que Snape tivesse a dizer iria beneficiá-lo.

“Talvez Potter e seus amigos simplesmente estivessem no lugar errado na hora errada”, disse ele, um ligeiro trejeito de desdém lhe encrespando a boca como se duvidasse do que dizia. “Mas temos um conjunto de circunstâncias suspeitas neste caso.” Por que é que estavam no corredor do andar superior? Por que não estavam na Festa das Bruxas?

Harry, Rony e Hermione, todos desataram a dar explicações sobre a festa de aniversário de morte.

-...havia centenas de fantasmas, que poderão confirmar que estávamos lá...

- Mas por que não foram depois para a Festa das Bruxas? – perguntou Snape, *os olhos negros faiscando à luz das velas [...]* (ROWLING, 2000, p. 111, grifos nossos).

Mais à frente, ainda na temática do mistério de como a gata foi petrificada, temos outro exemplo de como Rowling traz essa ambiguidade ao personagem. Ainda mais específica, a autora constrói a frase “de seu lugar nas sombras”. Apesar de ser enunciado materialmente verbal, quando observamos a construção em “De seu lugar nas sombras” inserido nesse contexto para observar Snape enquanto sujeito, evoca uma imagem de sombras relacionada não somente à algo menos iluminado ou ainda como o resultado de uma projeção de raios luminosos interrompidos por alguma massa física, mas a uma referência ao lado sombrio de Snape, que o constitui enquanto sujeito. Podemos fazer uma leitura referente ao seu papel como o espião, pois precisa estar, sempre, na margem de ambos os lados – luz e sombras, juntos, de forma ambivalente.

Em mais um momento que se pode observar essa construção, destacamos *Harry Potter e a Ordem da Fênix*:

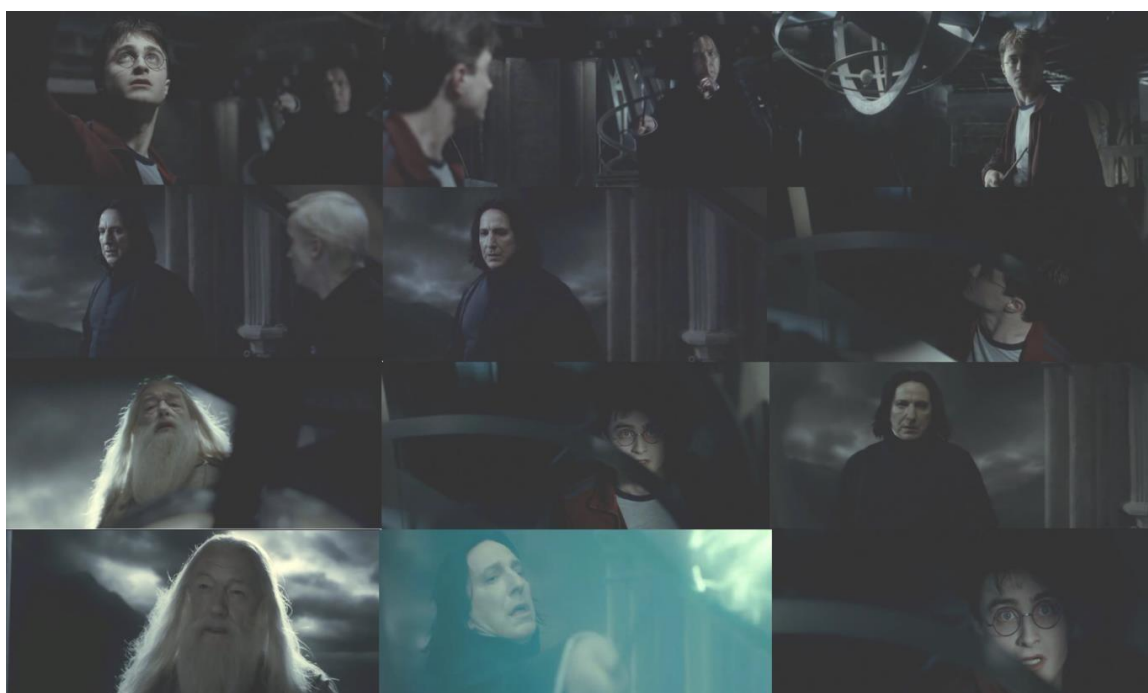
A sala sombria estava forrada de estantes ocupadas por centenas de frascos de vidros em que flutuavam pedaços viscosos de plantas de bichos, em várias poções coloridas. A um canto, havia um armário cheio de ingredientes, o qual Snape certa vez acusara Harry – com razão – de assaltar. Mas a atenção do garoto foi atraída para a escrivaninha, onde uma bacia rasa, de pedra gravada com runas e símbolos, estava iluminada por um círculo de luz projetado por velas. Harry reconheceu-a na mesma hora – era a Penseira de

Dumbledore. Perguntando-se o que estaria tal objeto fazendo ali, ele se sobressaltou ao ouvir *a voz fria de Snape saindo das sombras*. (ROWLING, 2003, p. 432, grifos nossos).

Novamente, temos o jogo feito pela autora-criadora de luz e sombras, no qual Snape está nas sombras e se dirige à luz e se faz presente. Neste trecho, podemos observar como a construção se estende para o ambiente no qual o personagem frequenta. A descrição é sobre a sala de poções de Snape, pois esta funciona como um espaço mais pessoal. Em consonância com a ambiguidade da personagem, o ambiente começa a ser descrito como uma “sala sombria”, cuja única fonte de luz é um círculo projetado por velas. Ou seja, temos, aqui, um ambiente predominantemente escuro, de onde surge a “voz fria de Snape saindo das sombras”, que aumenta o efeito de mistério ao redor do personagem. As sombras, ou a pouca luz não permite uma boa visualização e esse é o efeito que Snape causa nos leitores, a partir do projeto de dizer da autora: desde o início, com a alternância que se tem das ações de Snape – ora alguém que pune, ora alguém que salva – faz o leitor não ter uma percepção clara dos objetivos de Snape até que se chegue ao final da obra, momento em que compreendemos a motivação por trás do que fez.

No filme, vemos construções que correspondam à ambivalência criada nos livros de Rowling, como destacado na sequência de cenas a seguir:

Figura 31: Snape mata Dumbledore



Extraído de: *Harry Potter e o enigma do Príncipe*⁷⁰

Nessa sequência de cenas, vemos o momento em que Snape encontra Harry escondido dos Comensais da Morte e, depois, se revela a eles e mata Dumbledore. Tal como acontece na versão literária, a câmera privilegia ângulos na perspectiva de Harry, que observa todo acontecimento de baixo para cima. Nos quadros 1 e 2, vemos Snape aparecer em cena e pedir silêncio a Harry. Depois, assume o lugar de Draco – que tinha recebido de Voldemort a missão de matar Dumbledore –, se põe em frente ao diretor, lança a Maldição da Morte (quadro 11) e a cena volta a focar na perspectiva de Harry, como uma forma de lembrar ao espectador por qual ótica ele mesmo está observando toda a cena.

Assim, como Harry, o público só tem conhecimento dos verdadeiros planos de Snape e Dumbledore ao final da narrativa. Dessa forma, até o momento, as dúvidas construídas para confundir Harry (e, por consequência, o público), acabam desconstruídas quando chegamos ao final da narrativa e temos acesso – pela perspectiva de Harry, sempre, – às memórias do bruxo.

Quando observamos o modo pelo qual os fãs construíram essa ambiguidade, percebemos que os fãs-criadores refletem (trazem para seu enunciado) esse caráter dúbio, mas de modo refratado, uma vez que esta será sua (dos fãs) leitura da obra de origem. Isto é, é no enunciado que é possível observar como esse grupo social atribui sentido aos livros e o materializa na forma de um enunciado estético.

No tópico anterior, vimos como o projeto de dizer dos autores-criadores do *fanfilm* tinha seu foco voltado para uma provocação iniciada pelos Marotos. Essa forma composicional já nos revela como os fãs querem nossa ótica voltada às ações do grupo em relação à Snape. Nas Figuras 18, 19 e 20 temos as cenas de luta entre os Marotos e Snape e, como discorrido no tópico 4.1., o enunciado se configura de forma a apontar dois fatores importantes: 1) a covardia do grupo em atacar Snape enquanto estão em quatro e 2) os ataques iniciados pelos Marotos.

Escolher essa ordem de acontecimentos para abrir o *fanfilm* revela o posicionamento axiológico dos fãs-criadores em relação aos Marotos e a Snape. Esse processo só é possível de ser observado pela elaboração estética do enunciado. Conforme Bakhtin nos esclarece, o autor-criador visa ao conteúdo (no caso do nosso *corpus*, a relação de Snape com os Marotos)

⁷⁰Quadro 1: 2h 08 min 00; Quadro 2: 2h 08 min 06; Quadro 3: 2h 08 min 08; Quadro 4: 2h 08 min 13; Quadro 5: 2h 08 min 15; Quadro 6: 2h 08 min 16; Quadro 7: 2h 08 min 18; Quadro 8: 2h 08 min 21; Quadro 9: 2h 08 min 24; Quadro 10: 2h 08 min 32; Quadro 11: 2h 08 min 36 e Quadro 12: 2h 08 min 41.

e o enforma em uma determinada composição, apoiando-se em uma materialidade sincrética. Na sua elaboração estética, os fãs subordinam esse material ao seu objetivo principal, colocada pelo autor russo como tensão ético-cognitiva.

A partir disso, depois, quando seguimos com o *fanfilm*, percebemos que Snape – até o momento, construído numa condição de vítima dos Marotos – tem seu outro lado explorado também: a de alguém que pode torturar e matar:

Figura 32: Snape tortura Sirius com a Maldição *Cruciatius*



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁷¹

⁷¹Quadro 1: 15min47s; Quadro 2: 15min48s; Quadro 3: 15min53s; Quadro 4: 15min57s.

Figura 33: Snape lança *Sectumsempra* em Lupin



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁷²

⁷²Quadro 1: 16min01s; Quadro 2: 16min02s; Quadro 3:16min04s.

Figura 34: Snape ataca Tiago



Extraído de: *Severo Snape e os Marotos*⁷³

⁷³ Quadro 1: 16min48s; Quadro 2: 16min51s; Quadro 3: 16min53s; Quadro 4: 17min06s; Quadro 5: (18min29s).

As três sequências destacadas nas Figuras 28, 29 e 30 são referentes à segunda parte do *fanfilm*, no qual vemos um Snape que vai além de uma vítima de *bullying* dos Marotos. Tal como aparece nos livros e filmes, Snape mostra interesse nas Artes das Trevas e chega a inventar feitiços ofensivos, como é o caso do *Sectumsempra*, cuja vítima sofre vários cortes profundos pelo corpo.

A primeira cena selecionada (Figura 28) ocorre logo após Snape conseguir se livrar de um feitiço combinado com os quatro Marotos. Snape caminha em direção a Tiago e há tentativas de impedi-lo, a começar por Sirius. Snape se defende do ataque e lança, no Maroto, uma das Três Maldições Imperdoáveis⁷⁴, a Maldição *Cruciatus*, um feitiço de tortura que, ao atingir seu alvo, causa uma dor intensa de longa duração. No primeiro quadro da cena, no momento em que Snape se defende de Sirius, podemos observar como o bruxo está concentrado em chegar até Tiago, a ponto de lançar a Maldição em Black sem olhar para ele.

O mesmo acontece com Remo Lupin (Figura 29). O Maroto também tenta impedir Snape, mas é acertado pela *Sectumsempra* e acaba por ficar com o corpo todo cortado (último quadro da sequência). O uso desses feitiços nessas personagens se mostra, nesse *fanfilm* uma espécie de medidor para o sentimento de Snape em relação aos Marotos: tal como acontece na saga de origem, Tiago e Sirius são os Marotos mais odiados por Snape. Não à toa, os dois foram os únicos a serem alvos de uma Maldição Imperdoável.

No caso de Tiago, este é o alvo da maior parte da fúria de Snape. O segundo quadro da sequência mostra a posição que Snape está em relação à Tiago. Agora, diferentemente da cena destacada na Figura 17, na qual ambos estão em pé de igualdade (mesmo plano de visão), Snape está numa posição superior, olhando de cima para baixo para Tiago. A cena se configura como um momento de reviravolta, em que Snape poderia se vingar (na sua visão de justiça) de Tiago Potter por tudo que ele fez Snape passar.

No terceiro quadro da Figura 30, a câmera foca no rosto de Snape, iluminado pelos feitiços que lança no Maroto, e mostra as feições bem marcadas pela raiva, como também é marcado no último quadro. Este é o momento no qual Snape quase lança uma Maldição Imperdoável, mas é impedido por Lílían Evans. A tensão da cena perdura, mas o foco é alternado para o pedido de desculpas de Snape a Lílían, como vimos na Figura 24, na qual podemos observar o encerramento da cena com um abraço entre a bruxa e Snape. Lílían é

⁷⁴São os três piores feitiços pelo Mundo Mágico. As Maldições Imperdoáveis, tal como o nome faz referência, se utilizadas, faz um bruxo ser condenado à prisão perpétua.

mostrada dando seu recado final a Snape – uma segunda chance da mudança do posicionamento dele em relação às ideias de pureza de sangue de Voldemort.

Os autores-criadores desse *fanfilm*, quando constroem o enunciado com essa composição, nessa disposição de cenas, focam em explorar um lado vilânico dos Marotos a fim de humanizar a figura de Severo Snape. Para tanto, a elaboração estética do enunciado se configura de forma a colocar, em um primeiro momento, a provocação conjunta por parte dos Marotos; em seguida, há a reviravolta, na qual Snape lida com todos do grupo como forma de justiça e, por fim, há uma possibilidade de reconciliação em aberto entre Lúlian e Snape.

Esse último foco, por encerrar a sequência, traz uma quebra da tensão causada pelos ataques de Snape em Tiago, momento em que quase o matou. É por meio dessa forma composicional que os fãs-criadores revelam seu posicionamento enquanto sujeitos de linguagem, que, por sua vez, responde à saga *Harry Potter*, a partir de um determinado projeto de dizer, em uma esfera de atividade específica. É por meio dessa esfera de atividade – aqui, midiática – que se manifesta o discurso de um grupo social específico: aquele que toma um posicionamento de defesa a Snape. Esse movimento só se tornou possível de ser observado por conta das relações existentes entre produções: livros e filmes de *Harry Potter* e o filme *Severo Snape e os Marotos* enquanto resposta dos fãs.

MALFEITO, FEITO! CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de observar a recepção ativa dos fãs, compreendida a partir das produções diversas desse grupo social, procuramos nos debruçar em um desses trabalhos, um filme feito por fãs: *Severo Snape e os Marotos*. Ter um dos personagens mais complexos da série *Harry Potter* no centro de uma produção em vídeo mostra o impacto que o mesmo possui nas discussões dentro do *fandom* de *Harry Potter*. Esse processo é o resultado de um fenômeno proporcionado pela confluência dos meios de comunicação, pela cultura participativa e pela inteligência coletiva. Isto é, o que foi denominado por Jenkins como Cultura da Convergência.

Nessa Cultura, fãs admiradores de qualquer tipo de produção literária, cinematográfica, seriada, etc., rompem com a recepção tradicional passiva e passam a consumir os produtos de forma mais ativa. Esse consumo é caracterizado pela forma que os fãs responderão às obras com as quais possui contato: com criações imagéticas, escrita de histórias, elaboração de vídeos com cenas da obra de origem, etc.

Os fãs constituem grupos expressivos e organizados, formados por relações de consumo. O *fandom* é o espaço social responsável por ser a sede a propiciar essas interações e embates de vozes sociais. Constitui-se, também, por ser uma comunidade cultural complexa, mantida pelo estilo de consumo e pela preferência de um determinado produto cultural. Dessa forma, quando nos voltamos ao *fandom* de *Harry Potter*, pensamos num grupo de leitores cujo consumo da obra se dá de forma ativa.

Essa recepção ativa é caracterizada pela quantidade infinita de conteúdos disponíveis em plataformas midiáticas diversas que funcionam como o resultado do fenômeno da cultura participativa cuja base é calcada na ideia de Inteligência Coletiva proposta por Lévy. Assim, a partir de uma perspectiva bakhtiniana, compreendemos que esse processo só existe por meio da e na interação entre sujeitos e enunciados, como é o caso do canal *Broad Stroke Productions* e seu *fanfilm*. Esse grupo de fãs-criadores, ao aproveitarem das aberturas deixadas pela obra de origem, pegam a história, (re)configuram, (res)significam e se posicionam enquanto sujeitos de linguagem que são.

Observar os fãs e suas produções de (re)criação implica na necessidade de analisar esses enunciados tomando-os como posicionamentos axiológicos, como o é *Severo Snape e os Marotos*. No *fanfilm*, os fãs preparam a comunidade com *teasers*, *trailers* e vídeos com breves

momentos do processo que revelam o cuidado com o acabamento estético da produção. Os elementos de composição do vídeo e a escolha por centralizar Snape nessa nova narrativa já revelam a perspectiva dos fãs no que concerne aos personagens envolvidos na produção: Severo Snape, os Marotos e Lílian.

Quando observamos esses elementos em seu todo enunciativo, compreendemos o *fanfilm* como uma resposta, não somente aos livros de Rowling e aos filmes, mas também aos fãs que possuem uma visão negativa do personagem e criticam seus feitos na história de origem. Esse embate de vozes, materializado em enunciados (os livros, filmes, o vídeo e as respostas dos fãs em relação ao *fanfilm*), mostra a riqueza dentro do *fandom*, pois este é composto por posicionamentos diversos.

A fim de analisar o *fanfilm* enquanto resposta dos fãs, conduzimo-nos por meio do método dialético-dialógico, como colocado por Paula, Figueiredo e Paula (2011). Para entendermos o vídeo dos fãs em seu movimento social de produção, circulação e recepção, partimos das autoras para compreender o personagem Snape inserido nesse enunciado, cujo projeto de dizer mostra esse posicionamento da *Broad Stroke Productions* enquanto sujeitos de linguagem.

Para compreensão do método, observamos como o Círculo pensa a concepção de diálogo e, assim, traçamos um paralelo entre a dialética proposta por Marx e a dialética de Bakhtin para conceber o método dialético-dialógico. Pensar a dialética é considerar a superação de estados e sujeitos que acontece da seguinte forma: tem-se uma tese, uma afirmação, a negação e uma negação da negação. A contradição significa o embate de ideias e somente com a negação, tanto da tese (afirmação) quanto da negação, que podemos encontrar algo novo. O final do processo dialético resulta em uma nova tese e dá abertura para o início de um novo ciclo.

Marx também defende a perspectiva de uma realidade em constante alteração pelo homem e suas ações. Contudo, sua concepção de realidade está calcada em relações interpessoais, inseridas em num determinado contexto histórico-social cultural, de classe, atravessado por um sistema de valores. Centrado no mundo material, na relação entre indivíduos, nas relações de produção e de divisão de trabalho, Marx centra seus estudos num mundo material, e a consciência como um produto social. Este, existirá nas relações entre indivíduos e, por meios delas, dará origem ao jogo de forças e valores sociais.

A partir disso, compreendemos como o Círculo traz um novo marxismo: o da ideologia materializada no signo verbal. O diálogo é a concepção norteadora do grupo russo e

é a partir dela que Paula, Figueiredo e Paula partem da ideia do diálogo como método central do Círculo, próximo da dialética marxista que, por sua vez, responde à dialética hegeliana. Este processo só pode ser observado por meio do signo, produto da criação ideológica.

Segundo Medvédev, os signos emergem e significam no interior das relações sociais, estão entre seres socialmente organizados. Dessa forma, não podem ser determinados somente por um sistema formal abstrato, mas situados nos processos sociais globais que lhes conferem significação. E é dessa forma pela qual nos relacionamos com e existimos no mundo. O mundo só existe a nós enquanto matéria significativa. Ou seja, só haverá sentido do mundo para nós, sujeitos, quando este se encontrar semiotizado.

Essa significação dos signos sempre envolverá uma dimensão axiológica, uma vez que nossa relação com o mundo é sempre atravessada por valorações. Tal processo é possível ser observado quando nos voltamos à recepção de algum produto cultural. A leitura de *Harry Potter* se dará de forma diferente para cada sujeito, cada qual constituído em sua unicidade e singularidade, na mesma proporção em que está inserido em uma determinada comunidade organizada socialmente.

Inseridos nessa comunidade, esses sujeitos fã se posicionarão de formas diversas e essa tensão entre sujeitos e enunciados só será perceptível por meio da interação, a partir da qual percebemos, nesse embate, essas valorações. O cerne do método dialógico está calcado no embate, materializado nos fios ideológicos que perpassam as áreas da comunicação social. É por esse motivo que Volochínov ressaltará a importância de não isolar a ideologia da realidade material do signo, ou seja, não se pode isolar o signo das formas concretas da comunicação e nem isolar a comunicação e suas formas da base material.

Trabalhar com um método dialético-dialógico implica em tratar a linguagem enquanto atividade social, ou seja, como um discurso que precisa ser analisado a partir de seu contexto de produção que toma forma por meio de um sujeito que enuncia, assim, não se pode desconsiderar, jamais, o caráter dialógico da linguagem, caracterizado pela dialogização das vozes sociais. Esse encontro sociocultural dessas vozes e as dinâmicas estabelecidas nesse processo mostrarão vozes que se apoiam mutuamente, discordam, polemizam, contrapõem-se, parodiam-se. Esse movimento só será percebido em um enunciado, na sua natureza responsiva: os enunciados, enquanto respondem ao já dito, exigem também uma resposta.

Severo Snape e os Marotos se configura como uma resposta, tanto às obras de origem (livros e filmes), como também a outros fãs – principalmente àqueles que tem uma opinião contrária à Snape e isso pode ser observado porque cada enunciado é uma resposta e sempre

conterá um acordo ou desacordo. No caso do *fanfilm*, este se configura de forma a ter uma visão parecida com a leitura feita pela *Warner Bros* ao tratar o personagem como um possível herói, ao mesmo tempo em que responde em discordância a outros leitores com opiniões negativas sobre o personagem.

Responder a esses enunciados significa posicionar-se axiologicamente frente ao dito e esperar que o outro se posicione por igual. Esse processo ocorre devido à dinâmica da criação ideológica e à sua dialogicidade: todo enunciado se configura como uma réplica (uma ênfase de que este não é constituído do nada); todo dizer se orienta para a resposta, isto é, todo enunciado espera pela réplica e é influenciado pela resposta antecipada. Assim, como colocado por Faraco (2009), as possíveis réplicas de outrem podem ter papel constitutivo do dizer do enunciado.

Por esse motivo, defendemos a ideia de que a (re)significação de Severo Snape se dá como réplica, principalmente, aos demais fãs de *Harry Potter* e seu posicionamento sobre o personagem. O receptor presumido aparece no projeto de dizer do enunciado, o que podemos observar em *Severo Snape e os Marotos*: o vídeo é construído com elementos de cores, falas e ângulos de câmera a fim de retomar as obras originais, mas sem perder a unicidade de sua elaboração. Essa articulação de múltiplas vozes num enunciado ocorre por sua condição dialogizada. É o ponto de encontro e confronto dessas múltiplas vozes. O aspecto de dialogização pode ou não estar claramente visível na composição do enunciado, mas estará sempre presente.

No que se refere à composição do *fanfilm* enquanto enunciado, é preciso destacar o processo de reflexo e refração, pois este é comum a todo e qualquer signo. Por meio dos signos, apontamos uma realidade que lhes é externa, mas o fazemos sempre de modo refratado. Ou seja, refratar é descrever o mundo com os nossos signos e, principalmente, construir interpretações diversas (as refrações) desse mundo, por meio da dinâmica da história e pelo caráter múltiplo e heterogêneo das experiências concretas de grupos sociais, como é o caso das várias leituras de um produto cultural que pode ocorrer dentro de um *fandom*.

As várias interpretações existentes dos fãs, que estão na forma de criações diversas (seja na escrita, na pintura ou num vídeo), ocorrem devido ao modo pelo qual *Harry Potter* entra no horizonte apreciativo desses grupos. Dentro do *fandom*, observamos a atribuição de valorações diferentes aos personagens, ações, eventos decorrentes nos livros e filmes e, exploram as diversas brechas deixadas pelos livros, a fim de dar nova significação. Assim, a

refração se torna uma condição necessária do signo na concepção do Círculo, uma vez que não é possível significar sem refratar.

Por isso, temos o método dialético-dialógico como fio condutor da pesquisa: por considerarmos os enunciados como um posicionamento do que já foi dito e daquilo que ainda será dito, retomamos a dialética marxista e observamos o embate de vozes materializadas em signo ideológico. Carregada de valores, compreendemos a linguagem enquanto atividade social e, por isso, analisamos o *fanfilm Severo Snape e os Marotos* como um reflexo da saga *potteriana*, considerando que ao mesmo tempo em que é uma refração, uma vez que os personagens ali trabalhados, apesar de serem inspirados na saga de origem, são ressignificados pelo horizonte ideológico desse grupo social.

E é a partir desse processo de elaboração e ressignificação que esses fãs se tornam autores-criadores e se posicionam enquanto sujeitos de linguagem que são. Conforme o Círculo, pensar o sujeito social implica inseri-lo em um tempo-espaço específico, no qual atuará por meio da/na linguagem e sempre inacabado. Essa condição de eterna incompletude se dá por conta do movimento dialógico no qual sempre está inserido a partir do momento em que está em interação com outros sujeitos e enunciados. Esses (sujeitos e enunciados), por sua vez, também estarão inseridos no movimento dialógico, representados pelas valorações distintas e responsáveis por caracterizarem o sujeito enquanto tal.

Esclarecemos, aqui, que tal como colocado por Volochínov, compreendemos interações socioverbais não apenas como comunicação face-a-face, mas como “toda a comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (VOLOCHÍNOV *apud* FARACO, 2009, p.120). E, para analisá-las, é imprescindível levar em consideração os sujeitos que nelas estão envolvidas e considerá-los não como seres pré-determinados,

[...] mas indivíduos socialmente organizados. Isso significa dizer que os sujeitos se definem como feixes de relações sociais: constituem –se e vivem nestes feixes que são múltiplos, não fixos, e nunca totalmente coincidentes de pessoa a pessoa (ainda que membros de um mesmo grupo social). Os sujeitos são, portanto, seres marcados por profunda e tensa heterogeneidade. (FARACO, 2009, p. 121).

Dessa forma, por se levar em consideração seu contexto de produção, sujeitos envolvidos e, por conseguinte, o grupo social do qual esses participantes fazem parte, é que se pode afirmar sobre a abordagem dinâmica e concreta da linguagem proposta pelo Círculo de Bakhtin, permeada de relações dialógicas, situadas no campo do discurso – por natureza,

dialógico. E, assim, é por esse motivo que partimos do linguístico (materializado no enunciado) e vamos além, uma vez que este enunciado – a ser discorrido no próximo subitem – não só se configura como tal por não estar dissociado do seu solo social.

Severo Snape e os Marotos, enquanto enunciado, revela o posicionamento de sujeitos-fãs que veem, no personagem de Snape, alguém cujas escolhas erradas se dão, principalmente, pelos ataques – físicos e psicológicos – sofridos na escola por parte dos Marotos. Na pesquisa, pudemos compreender que o sujeito do Círculo se constitui a partir da alteridade num social e interativo, constantemente calcado no embate de valores. Como o sujeito não está centrado em si, mas no diálogo com o outro, o sujeito só se configurará como tal quando houver um deslocamento, que é a sua relação com o outro. E é, por isso, que pensamos não em um “eu”, mas sim em um “eu-outro”.

É dessa forma que pensamos como o fã se constitui enquanto sujeito e como ele ressignificará o sujeito Snape, a partir de seu contato com os livros e filmes. Da mesma forma que o embate de vozes é materializado no enunciado, o “eu” só existe na sua relação com o “tu”, sempre respondente e responsável. O “outro”, não podemos esquecer, é um centro atravessado de valores, tal como o “eu”: ambos são únicos no ser evento, porque ninguém, além do próprio sujeito pode ocupar seu espaço no mundo.

Desse local único, o(s) “outro(s)”, situados fora de mim em sua unicidade, possibilitam a completude ética e estética. Os fãs, enquanto autores-criadores, conseguem dar uma tentativa de acabamento (afinal, nunca haverá um ponto final). Esses fãs possuem uma relação de leitores com a saga de origem; no entanto, enquanto receptores ativos, produtores, ressignificam os personagens, colocam sentidos outros em ações e eventos e criam uma relação com os demais grupos de fãs (os quais podem refutar, ou não, essas interpretações).

É por essa unicidade do sujeito *Broad Stroke Productions* que, enquanto criador, tenta dar um acabamento estético em sua produção (que responde à saga de origem e a outros fãs) e tem como resultado desse processo de criação, o autor, herói e receptor como posicionamentos axiológicos. O receptor, nomeado por Volochínov como auditório, é somado ao pensarmos sobre o processo criativo por conta da relação que se estabelecerá entre autores-criadores e auditório. *Severo Snape e os Marotos* é construído de forma a considerar um público específico e elaborado de forma a fazer os demais fãs reconhecerem falas, cenas, figurinos que remetam à saga de origem.

Procuramos mostrar, a partir da análise do *fanfilm*, como os fãs tornam-se autores-criadores e se posicionam axiologicamente a partir de sua relação com os livros e filmes de

Harry Potter sobre o personagem Severo Snape. A partir de um projeto de dizer e por um determinado estilo – considerado por Bakhtin como posicionamento axiológico em relação à vida – esses fãs recuperam elementos dos livros e filmes, organizam o enunciado de forma a terem sua própria marca e revelam sua valoração sobre Snape.

Sobre essa organização do enunciado, no caso do *fanfilm*, falamos do material imagético, vocal/musicalidade e visual. No entanto, independente da materialidade, trabalhamos com a linguagem em sua tridimensionalidade. Dessa forma, pudemos observar o posicionamento dos fãs enquanto autores-criadores em relação ao Snape, aos Marotos e à Lillian. O *fanfilm*, na sua condição de resultado de um fenômeno literário e cinematográfico e inserido no momento da Era da Convergência, mostrou-se como o produto da recepção mais ativa dos fãs, que se posicionam em relação aos espaços deixados em *Harry Potter*.

Nessa produção, os fãs-criadores procuram entrar em defesa do personagem Snape, em resposta não somente aos livros e filmes, mas também ao *fandom* de *Harry Potter*. Observamos o enunciado como posicionamento porque a neutralidade no discurso e nas ideias é inexistente no pensamento bakhtiniano. É nessa relação, defendida por Bakhtin, que as mais ínfimas mudanças sociais repercutem na língua instantaneamente: os sujeitos exclamam sua ideologia na entonação, nos acentos apreciativos, nas palavras e nos comportamentos sociais. A palavra, nesse sentido, é como agente e memória social, pois uma mesma palavra figura em contextos diversamente orientados.

Isso ocorre porque a palavra é tecida por fios ideológicos, contraditórios entre si por se constituírem em todos os campos das relações e conflitos sociais. E daí, nasce a luta de classes. O signo verbal não possui um único sentido, mas carrega, em si, acentos ideológicos que demarcam diferentes tendências por não conseguirem eliminar de si as demais correntes ideológicas. Diversas vozes ecoam nos signos e neles várias contradições ideológicas são encontradas em coexistência alternadas entre presente e passado, várias épocas do passado, entre os grupos variados do presente.

A fim de compreender como essas vozes sociais se manifestam, voltamo-nos à concepção de sujeito, construído a partir da alteridade, termo utilizado pelo Círculo está calcado no deslocamento de um “eu” que enuncia, inserido num movimento interativo e sempre social e na relação com o outro. No *fanfilm*, essa perspectiva mais humanizada de Snape só pôde ser construída porque o projeto de dizer dos fãs-criadores também inclui uma perspectiva mais vilânica dos Marotos.

Snape não é centrado em si, mas constituído no diálogo com o outro – Marotos e Lílian. O ser só existe no ato do conviver e é a partir do outro (em sua consciência) que se realiza a contraposição de valores. Esses valores só podem ser percebidos quando concretizados na/pela linguagem: este “eu”, carregado de valores, só existe em relação a um “tu”, sempre respondente a ele. Os fãs, enquanto sujeitos de linguagem que se posicionam no mundo, só se constituem enquanto tais a partir do momento em que enunciam e entram em embate com vozes outras.

A fim de responder às obras e aos fãs, procuramos mostrar como os elementos constitutivos dos gêneros do discurso – conteúdo temático, estilo e construção composicional – em sua natureza dialógica, integram o campo de estudos do translinguístico. A organização do enunciado *Severo Snape e os Marotos* se estrutura a partir da obra de origem, pois resgatam elementos, a partir do projeto de dizer dos filmes da *Warner Bros*, de forma ressignificada, de acordo com a valoração dos fãs-criadores em relação à saga *Harry Potter*.

Pensar no Severo Snape produzido nesse *fanfilm* significa contemplar um personagem ressignificado, atravessado pela valoração axiológica dos fãs-criadores, que se dedicaram a elaborar um projeto de dizer que os fizesse existir no mundo, enquanto os sujeitos de linguagem que são. Esse projeto, como pôde ser observado, é determinado pela esfera de atividade no qual está inserido o que, por conseguinte, determina seu gênero discursivo.

É por meio dos elementos de constituição do gênero discursivo – conteúdo temático, forma e estilo – que trouxemos para a discussão o processo de reflexo e refração pelo qual passa o *fanfilm*, enquanto resposta à saga *Harry Potter*. A esfera de atividade é um espaço no qual permeiam as relações entre sujeitos e enunciados e, a depender dela, veremos novas formas de produção, recepção e circulação de discursos.

A partir de nosso capítulo de análise, foi-nos permitido mostrar como o conteúdo temático, a forma composicional e o estilo, observados em seu todo enunciativo, configuram-se como um posicionamento axiológico dos fãs, que defendem a imagem de um Snape emocional, rancoroso, passional, enfim, humanizado. Para tanto, a fim de refratarem o personagem dessa forma, os fãs-criadores se sustentaram na criação de uma perspectiva mais vilânica dos Marotos, sem se distanciarem da saga de origem, uma vez que a *Broad Stroke Productions* arquitetou o *fanfilm* de forma a dialogar com a trazer elementos de *Harry Potter*, sem perder sua condição de evento único na cadeia discursiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BETELLHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2014.
- BRAIT, Beth. **Bakhtin Conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BROMBERT, Victor H. **Em louvor de anti-heróis**: figuras e temas da moderna literatura européia. Tradução: José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**: Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix Pensamento, 1949.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- HELLER, E. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. Tradução: Susana Alexandria. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JENKINS, H. Lendo criticamente e lendo criativamente. **Reading in a participatory culture**. São Paulo, v.6, nº 1, p. 11-24, 2012.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KONDER, Leandro. **O que é a dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- LÉVY, P. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. Tradução: Luiz Paulo Rounanet. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- LUIZ, L. **Fan films e cultura participatória**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 32., 2009, Curitiba. São Paulo: Intercom, 2009. 1 CD-ROM. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-0106-1.pdf> . Acesso em 01/04/2019

- MEDVÍEDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Volkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.
- MELO, J. R. B. de. **Vozes sociais em construção**: dialogismo, bivocalidade polêmica e autoria no diálogo entre *Diário do hospício*, *O cemitério dos vivos*, de Lima Barreto, outros enunciados e outras vozes sociais. 2017. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.
- PAULA, L. STAFUZZA, G. (Org.). **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Vol 1. São Paulo: Pedro&João Editora, 2010.
- PAULA, L. STAFUZZA, G. (Org.). **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Vol 2. São Paulo: Pedro&João Editora, 2010.
- PAULA, L. STAFUZZA, G. (Org.). **Círculo de Bakhtin**: teoria inclassificável. Vol 3. São Paulo: Pedro&João Editora, 2013.
- PAULA, L.; FIGUEIREDO, M. H.; PAULA, L.; “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. *In: Slovo – O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011, p.78 – 98.
- PAULA, L.; SERNI, N. M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Revista Raído**, Dourados, MS, v. 11, nº 25, jan/jun. 2017, p. 178 – 201.
- ROWLING, J. K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Tradução: Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROWLING, J. K. **Harry Potter e a câmara secreta**. Tradução: Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROWLING, J. K. **Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban**. Tradução: Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROWLING, J. K. **Harry Potter e o cálice de fogo**. Tradução: Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- ROWLING, J. K. **Harry Potter e a ordem da fênix**. Tradução: Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- ROWLING, J. K. **Harry Potter e o enigma do príncipe**. Tradução: Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- ROWLING, J. K. **Harry Potter e as relíquias da Morte**. Tradução: Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SANTANA, B. M. *La majorite opprimee*: ironia e inversão na crítica a imagens de feminino e masculino. 2017. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, G. T. **Introdução à teoria do enunciado concreto**: Círculo de Bakhtin/Volochínov/Medvedev. 2 ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH – USP, 2002.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: perspectiva, 2014.

VOLOBUEF, K.; ALVAREZ, R. G. H. (Org.); WIMMER, N. (Org.) **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

VOLOCHÍNOV, V. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro&João Editores, 2013.

VOLOCHÍNOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

FILMOGRAFIA

HARRY Potter e a pedra filosofal. Direção de Chris Columbus e Produção de David Heyman. Warner Bros. Pictures, 2001. DVD (159 min.), son., color.

HARRY Potter e a câmara secreta. Direção de Chris Columbus e Produção de David Heyman. Warner Bros. Pictures, 2002. DVD (174 min.), son, color.

HARRY Potter e o prisioneiro de Azkaban. Direção de Alfonso Cuarón e Produção de David Heyman, Chris Columbus e Mark Radcliff. Warner Bros. Pictures, 2004. DVD (142 min.), son., color.

HARRY Potter e o cálice de fogo. Direção de Mike Newell e Produção de David Heyman. Warner Bros. Pictures, 2005. DVD (157 min.), son., color.

HARRY Potter e a ordem da fênix. Direção de David Yates e Produção de David Heyman e David Barron. Warner Bros. Pictures, 2007. DVD (138 min.), son., color.

HARRY Potter e o enigma do Príncipe. Direção de David Yates e Produção de David Heyman e David Barron. Warner Bros. Pictures, 2009. DVD (153 min.), son., color.

HARRY Potter e as relíquias da Morte parte I. Direção de David Yates e Produção de David Heyman, David Barron e Joanne Kathleen Rowling. Warner Bros. Pictures, 2010. DVD (146 min.), son., color.

HARRY Potter e as relíquias da Morte parte II. Direção de David Yates e Produção de David Heyman, David Barron e Joanne Kathleen Rowling. Warner Bros. Pictures, 2011. DVD (130 min.), son., color.

SEVERUS Snape and the Marauders. Direção de Justin Zagri e Produção de Liana Minassian. Intérpretes: Mick Ignis, Garrett Schweighauser, Kevin Allen, Paul Stanko, Zachary David e Dani Jae. Roteiro: Justin Zagri. Broad Stroke Productions, 2016. (25 min.), son., color. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EmsntGGjxiw&t=711s>. Acesso em: 1 de abr. 2019.

SEVERO Snape e os Marotos. Direção de Justin Zagri e Produção de Liana Minassian. Intérpretes: Mick Ignis, Garrett Schweighauser, Kevin Allen, Paul Stanko, Zachary David e Dani Jae. Roteiro: Justin Zagri. Broad Stroke Productions, 2016. (25 min.), son., color. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4GVgKdKkSM&t=1s>. Acesso em: 1 de abr. 2019.

ANEXO A – O CONTO DOS TRÊS IRMÃOS

- Era uma vez três irmãos que estavam viajando por uma estrada deserta e tortuosa ao anoitecer.

- Depois de algum tempo, os irmãos chegaram a um rio fundo demais para vadear e perigoso demais para atravessar a nado. Os irmãos, porém, eram versados em magia, então simplesmente agitaram as mãos e fizeram aparecer uma ponte sobre as águas traiçoeiras. Já estavam na metade da travessia quando viram o caminho bloqueado por um vulto encapuzado.

- E a Morte falou. Estava zangada por terem lhe roubado três vítimas, porque o normal era os viajantes se afogarem no rio. Mas a Morte foi astuta. Fingiu cumprimentar os três irmãos por sua magia, e disse que cada um ganhara um prêmio por ter sido inteligente o bastante para lhe escapar.

Então, o irmão mais velho, que era um homem combativo, pediu a varinha mais poderosa que existisse: uma varinha que sempre vencesse os duelos para seu dono, uma varinha digna de um bruxo que derrotara a Morte! Ela atravessou a ponte e se dirigiu a um vetusto sabugueiro na margem do rio, fabricou uma varinha de um galho da árvore e entregou-a ao irmão mais velho.

Então, o segundo irmão, que era um homem arrogante, resolveu humilhar ainda mais a Morte e pediu o poder de restituir a vida aos que ela levava. Então a Morte apanhou uma pedra da margem do rio e entregou-a ao segundo irmão, dizendo-lhe que a pedra tinha o poder de ressuscitar os mortos.

Então, a Morte perguntou ao terceiro irmão e mais moço dos irmãos, o que queria. O mais moço era o mais humilde e também o mais sábio dos irmãos, e não confiou na Morte. Pediu, então, algo que lhe permitisse sair daquele lugar sem ser seguido por ela. E a Morte, de má vontade, lhe entregou a própria Capa da Invisibilidade.

- Então, a Morte se afastou para um lado e deixou os três irmãos continuarem viagem, e foi o que eles fizeram, comentando, assombrados, a aventura que tinham vivido e admirando os presentes da Morte.

No devido tempo, os irmãos se separaram, cada um tomou um destino diferente.

O primeiro irmão viajou uma semana ou mais e, ao chegar a uma aldeia distante, procurou um colega bruxo com quem tivera uma briga. Armado com a varinha de sabugueiro, a Varinha das Varinhas, ele não poderia deixar de vencer o duelo que se seguiu. Deixando o inimigo morto no chão, o irmão mais velho dirigiu-se a uma estalagem, onde se gabou, em altas vozes, da poderosa varinha que arrebatara da própria Morte, e de que a arma o tornava invencível.

Na mesma noite, outro bruxo aproximou-se sorrateiramente do irmão mais velho enquanto dormia em sua cama, embriagado pelo vinho. O ladrão levou a varinha e, para se garantir, cortou a garganta do irmão mais velho.

Assim, a Morte levou o primeiro irmão.

Entrementes, o segundo irmão viajou para a própria casa, onde vivia sozinho. Ali, tomou a pedra que tinha o poder de ressuscitar os mortos e virou-a três vezes na mão. Para sua surpresa e alegria, a figura de uma moça que tivera esperança de desposar antes de sua morte precoce surgiu instantaneamente diante dele.

Contudo, ela estava triste e fria, como que separada dele por um véu. Embora tivesse retornado ao mundo dos mortais, seu lugar não era ali, e ela sofria. Diante disso, o segundo irmão, enlouquecido pelo desesperado desejo, matou-se para poder verdadeiramente se unir a ela.

Então, a Morte levou o segundo irmão.

Embora a Morte procurasse o terceiro irmão durante muitos anos, jamais conseguiu encontrá-lo. Somente quando atingiu uma idade avançada foi que o irmão mais moço despiu a Capa da Invisibilidade e deu-a de presente ao filho. Acolheu, então, a Morte como uma velha amiga e acompanhou-a de bom grado, e, iguais, partiram desta vida.