UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DAYANE COSTA OLIVEIRA DA SILVA

CINEMA, NARRATIVAS E IMAGINÁRIO: a reinterpretação do conto de fada em *Star Wars: O Despertar da Força* (2015) e *Star Wars: Os Últimos Jedi* (2017)

Goiânia, GO
2019

sistema de bibliotecas ufg

PRPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[x] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: DAYANE COSTA OLIVEIRA DA SILVA

Título do trabalho: CINEMA, NARRATIVAS E IMAGINÁRIO: A REINTERPRETAÇÃO DO CONTO DE FADA EM STAR WARS: O DESPERTAR DA FORÇA (2015) E STAR WARS: OS ÚLTIMOS JEDI (2017)

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Dayane Costa Oliveira da Silva
Assinatura do(a) autor(a)[2]

Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) orientador(a)[2]

Data: 28 / 02 / 2019

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

[2]A assinatura deve ser escaneada.

Versão atualizada em maio de 2017.

DAYANE COSTA OLIVEIRA DA SILVA

CINEMA, NARRATIVAS E IMAGINÁRIO: a reinterpretação do conto de fada em *Star Wars: O Despertar da Força* (2015) e *Star Wars: Os Últimos Jedi* (2017)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal de Goiás (PPGCOM/UFG) como requisito para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania.

Linha de pesquisa: Mídia e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos.

Goiânia, GO

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Dayane Costa Oliveira da
Cinema, narrativas e imaginário [manuscrito] : a reinterpretação do conto de fada em Star Wars: O Despertar da Força (2015) e Star Wars: Os Últimos Jedi (2017) / Dayane Costa Oliveira da Silva. - 2019.
119 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós Graduação em Comunicação, Goiânia, 2019.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. Cinema. 2. Narrativa. 3. Imaginário. 4. Conto de fada. 5. Star Wars. I. Santos, Goiamérico Felício Carneiro dos, orient. II. Título.

CDU 007

ATA 12/2019

FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Comunicação
UFG

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove, a partir das quatorze horas, via *webconferência*, na sala de Defesas da Faculdade de Filosofia da UFG, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação de Mestrado de **DAYANE COSTA OLIVEIRA DA SILVA**, intitulada "CINEMA, NARRATIVAS E IMAGINÁRIO: a reinterpretação do conto de fada em Star Wars: O Despertar da Força (2015) e Star Wars: Os Últimos Jedi (2017)". A banca examinadora foi composta pelos professores doutores Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (orientador/FIC/UFG), Janaína Vieira de Paula Jordão (FIC/UFG) e João Anzanello Carrascoza (PPGCOM/ESPM). Após a arguição, os membros da banca se reuniram em sessão secreta para concluir a avaliação e definir o parecer final da dissertação, que foi APROVADA. Por fim, lavrou-se a presente ata, que segue assinada pelo Presidente e pelos demais membros da banca.

Prof. Dr. _____
Goiamérico Felício Carneiro dos Santos
PPGCOM-FIC/UFG
(Presidente)

Profa. Dra. _____
Janaína Vieira de Paula Jordão
PPGCOM-FIC/UFG
(Membro Interno)

Prof. Dr. _____
João Anzanello Carrascoza
PPGCOM-ESPM/SP
(Membro Externo)

NOTA: A banca destaca a qualidade da Dissertação, que foi aprovada com mérito e louvor, por a mesma trazer substanciais contribuições para o campo da comunicação e também sugere que o trabalho incorpore as sugestões para o refinamento do trabalho. Ao mesmo tempo, a banca recomenda a posterior publicação do trabalho para que a pesquisa seja compartilhada com a comunidade.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e Nível Superior (CAPES) por me oferecer a oportunidade de realizar este trabalho com toda a dedicação necessária.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (PPGCOM/UFG), especialmente ao Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos, meu querido orientador, por acreditar em meu potencial e me ensinar, dia após dia, que a boa pesquisa é feita com poesia, bom humor e afeto.

À Dra. Talita Braga, por me ajudar a manter mente e corpo sãos.

Aos colegas de Mestrado, especialmente Bruna Almeida, Daniela Veronezi, Jéssica Bazzo, Lucas Alves de Brito, Luiz Siqueira, Thales Moura e Thiago Rabelo, pelas conversas, conselhos, risadas e desabafos compartilhados.

Aos meus melhores amigos da vida, Alana Sales, Ancelmo Andrello, Camila Rangel, Mauricio Peccin, Roberto Duval, Sizca Reis e Victor Arlé, que ouviram infinitos monólogos sobre este trabalho, perdoaram minhas ausências e estiveram constantemente ao meu lado.

À Amanda Darós, Carina Barreto, Caroline Ascione, Isabella Ono, Janaína Araújo, Liz Gomez, Luana Dias, Marcela Coelho, Roseane de Almeida e Vivian Gewehr, por me incentivarem ao longo dessa jornada. Que a Força esteja com vocês.

Ao vô Manoel, vó Luiza (*in memoriam*), mãe Valéria, tia Loise e irmãozinho Lucas, pela paciência, amor e suporte incondicionais.

À Pétala e Lola, por serem as companhias mais carinhosas que um humano poderia ter.

“Durante toda a existência da humanidade na Terra, o céu estrelado havia sido uma companhia e uma inspiração. As estrelas eram reconfortantes. Pareciam demonstrar que o firmamento fora criado para a alegria e a instrução dos seres humanos. Essa patética presunção tornou-se a sabedoria convencional em todo o planeta. Nenhuma cultura estava livre dela. Algumas pessoas encontravam no céu uma saída para a sensibilidade religiosa. Muitas se sentiam esmagadas e apequenadas pela glória e pela escala do universo. Outras ainda eram estimuladas aos mais absurdos desvarios da imaginação.”

(Carl Sagan, *Contato*)

RESUMO

Esta dissertação aborda a reinterpretação de narrativas no cinema contemporâneo, particularmente as que se encontram associadas ao gênero conto de fada. A contemporaneidade, espaço de contradições e excessos, é refletida nos produtos culturais de massa, especificamente o cinema de ficção. A partir dos filmes *O Despertar da Força* (2015) e *Os Últimos Jedi* (2017), respectivamente, sétimo e oitavo episódios da franquia *Star Wars*, investiga-se a presença de elementos narrativos clássicos inseridos na linguagem fílmica, e a subsequente reinterpretação dos mesmos na cultura midiática contemporânea. Com um percurso teórico amparado por três eixos em diálogo contínuo, nomeadamente 'Comunicação, mídia e cultura', 'Cinema na cultura midiática contemporânea' e 'Narrativa e conto de fada', o objeto é abordado sob uma perspectiva cultural e comunicacional, obtendo suporte majoritário a partir de reflexões oriundas da Teoria Culturológica segundo Morin (2011, 2018) e a partir dos estudos acerca do cinema na cultura midiática atual de acordo com Lipovetsky e Serroy (2009, 2011, 2015). Para a instrumentalização do objeto, utiliza-se a análise morfológica do conto de fada (PROPP, 1968, 2002) e, em seguida, a análise fílmica (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012), dois métodos que, em conjunção, abrangem o *corpus*, a base teórica estabelecida e a problemática da pesquisa.

Palavras-chave: Cinema. Narrativa. Imaginário. Conto de fada. *Star Wars*.

ABSTRACT

This dissertation's main approach consists in the reinterpretation of narratives in contemporary film, particularly those associated with fairytales. Contradictions and excesses are defining characteristics of contemporary times, and they're reflected in our cultural products, especially in fiction. The starting point of this research consists in *The Force Awakens* (2015) and *The Last Jedi* (2017), respectively, seventh and eighth episodes of *Star Wars* franchise; from them, we investigate the presence of classic narrative elements within film language and their subsequent reinterpretation in contemporary media culture. Theoretically, the work is supported by three thematic axes in continuous dialogue, namely 'Communication, media and culture', 'Film in contemporary media culture' and 'Narrative and fairytale'. Therefore, the dissertation's object of analysis is studied from a cultural and communicational perspective, with major support from Culturological Theory according to Morin (2011, 2018) and from film studies according to Lipovetsky and Serroy (2009, 2011, 2015). For analysis purposes, the morphological study of the fairytale (PROPP, 1968, 2002) followed by film analysis (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012) are used, both methods which, in tandem, encompass the *corpus*, the selected authors and the research's central question.

Keywords: Film. Narrative. Imaginary. Fairytale. *Star Wars*.

LISTA DE QUADROS E GRÁFICOS

Quadro 1: Funções e suas sequências correspondentes em *O Despertar da Força* 68

Quadro 2: Funções e suas sequências correspondentes em *Os Últimos Jedi* 69

Quadro 3: Funções reinterpretadas nos filmes analisados 73

Quadro 4: Descrição da sequência que abrange a função *casamento* 74

Quadro 5: Decomposição da sequência selecionada 75

Quadro 6: Comparação entre as sequências 89

Quadro 7: Parâmetros sobre o engajamento com as personagens de *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* 100

Quadro 8: Parâmetros sobre o engajamento com os relacionamentos fictícios de *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* 100

Gráfico 1: Interesse ao longo do tempo baseado no Quadro 7 101

Gráfico 2: Volume de engajamento a nível global baseado no Quadro 7 102

Gráfico 3: Interesse ao longo do tempo baseado no Quadro 8 104

Gráfico 4: Volume de engajamento a nível global baseado no Quadro 8 105

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *Conto de uma noite de inverno* (1867) 29

Figura 2: Pôster oficial de *O Despertar da Força* 38

Figura 3: Pôster oficial de *Os Últimos Jedi* 39

Figura 4: Textos de abertura de *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* 43

Figura 5: *Situação inicial*: a heroína Rey é introduzida 44

Figura 6: *Ausência*: Rey registra os dias que se passaram desde o abandono familiar 45

Figura 7: *Interdição*: Rey é interceptada pelo robô BB-8 45

Figura 8: *Violação*: Rey aceita acolher o robô BB-8 46

Figura 9: *Patrulha*: Ao ser vista com BB-8, Rey torna-se um alvo dos vilões 47

Figura 10: *Entrega*: O vilão Kylo Ren recebe informações sobre Rey 47

Figura 11: *Enganação*: Utilizando o agente mágico, o vilão paralisa a heroína 48

Figura 12: *Cumplicidade* e *Vilania*: Kylo Ren sequestra Rey 49

Figura 13: *Mediação*: O vilão carrega a heroína até sua nave 50

Figura 14: *Primeira função do doador* e *Reação do herói*: Kylo Ren 'desbloqueia' os poderes latentes de Rey através de um interrogatório 53

Figura 15: *Recebimento do agente mágico*: Rey testa seus poderes pela primeira vez 54

Figura 16: *Transferência espacial*: A heroína percorre um labirinto 55

Figura 17: *Luta*: Heroína e vilão duelam 55

Figura 18: *Marcação* e *Vitória*: a heroína marca o rosto do vilão e vence o duelo 56

Figura 19: *O azar ou falta é liquidado*: o problema inicial da narrativa é resolvido 57

Figura 20: *Retorno*: a heroína viaja até uma ilha distante e encontra Luke Skywalker 57

Figura 21: *Perseguição* e *Resgate*: Três sequências distintas nas quais Rey e Kylo Ren perseguem-se através de uma conexão mágica existente entre ambos 59

Figura 22: *Chegada não-reconhecida*: Duas sequências distintas demonstrando o papel de Rey como aprendiz de Luke Skywalker 60

Figura 23: *Clamores sem fundamento:* Luke mente para Rey 61

Figura 24: *Tarefa difícil*: Rey é testada pela Força 61

Figura 25: *Solução*: A heroína vence o desafio proposto e recebe uma resposta 62

Figura 26: *Reconhecimento*: Heroína e vilão entram em comunhão através da Força 63

Figura 27: *Reconhecimento*: Luke flagra heroína e vilão de mãos dadas 63

Figura 28: *Exposição*: Rey descobre que Luke foi responsável por um malfeito 64

Figura 29: *Transfiguração*: A heroína solta seus cabelos e troca de vestimentas 65

Figura 30: *Punição*: Kylo Ren assassina seu mestre para salvar a vida de Rey 66

Figura 31: *Casamento*: O vilão convida a heroína para governaram a Galáxia juntos 67

Figura 32: Arte conceitual oficial de *Os Últimos Jedi* 85

Figura 33: *Leitmotifs* de Kylo Ren e Rey 86

Figura 34: Chaveiros de pelúcia 'Rey & Kylo Ren' 86

Figura 35: Sorvete *Star Wars* 'Breyers® 2in1' 86

Figura 36: Perfume 'Limited Edition – Light and Dark' 87

Figura 37: Darth Vader e Luke; Anakin e Padmé; Kylo Ren e Rey 88

Figura 38: Anna e William; Kylo Ren e Rey 91

Figura 39: O Príncipe Encantado salva Branca de Neve com um beijo 92

Figura 40: Rey vai ao encontro de Kylo Ren com o intuito de resgatá-lo 93

Figura 41: Dr. Anthony e Dra. Petersen; Rey e Kylo Ren 94

Figura 42: Rick Blaine e Ilsa Lund; Rey e Kylo Ren 95

Figura 43: Kay e Michael Corleone; Rey e Kylo Ren 96

Figura 44: Blanche e Stanley; Rey e Kylo Ren 97

Figura 45: Volume de *fanfictions* envolvendo o relacionamento entre Rey e Kylo Ren ... 103

Figura 46: Arte conceitual oficial de *O Despertar da Força* 107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15

1 O PERCURSO TEÓRICO 21

1.1. Comunicação, cultura e imaginário 21

1.2. O cinema 25

1.3. A narrativa e o conto de fada 27

2 *STAR WARS* 33

2.2. Contexto de produção e recepção 33

2.2. Particularidades do *corpus* 36

3 PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: ANÁLISE NARRATOLÓGICA 40

3.1. A fase preparatória 43

3.2. O ponto de não retorno 50

3.3. O conto continua... em *Os Últimos Jedi* 58

3.4. Apontamentos acerca da análise narratológica realizada 68

4 PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: ANÁLISE FÍLMICA 72

4.1. Recorte e coleta de dados: a seleção da sequência 73

4.2. A desconstrução 75

4.3. A reconstrução 81

4.3.1. Ritmo 82

4.3.2. Planos e elementos visuais 82

4.3.3. Áudio 84

4.3.4. Contexto sócio-histórico 87

4.3.4.1. Intertexto: um diálogo com a franquia *Star Wars* 88

4.3.4.2. Intertexto: um diálogo com outros produtos fílmicos 90

4.3.4.3. Relacionamento com a audiência 99

CONSIDERAÇÕES FINAIS 106

REFERÊNCIAS 111

INTRODUÇÃO

"Em um lugar escuro estamos nós, e mais
conhecimento ilumina nosso caminho."
(tradução nossa)[1]

(Mestre Yoda, *A Vingança dos Sith*)

Esta dissertação tem como objetivo investigar as possibilidades de reinterpretação de narrativas clássicas na cultura midiática contemporânea a partir da linguagem cinematográfica.

A contemporaneidade é um espaço temporal caótico e institucionalmente enfermo, resultando em um cansaço social que engloba grande parte dos sujeitos (HAN, 2015). O esgotamento físico e mental oriundo do contexto sócio-histórico é refletido nos processos simbólicos circulantes, apresentando características instigantes, particularmente no campo dos estudos comunicacionais. Neste sentido, em uma reflexão acerca da contemporaneidade Agamben (2009, p. 62) aponta que "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros." Em meio ao cansaço e ao caos que permeiam o espaço social, a ficção surge a partir de produtos culturais como uma ferramenta capaz de refletir a complexidade de seu tempo.

O interesse por *Star Wars* surgiu pela afinidade da pesquisadora pela linguagem audiovisual e pela literatura ao longo de sua trajetória intelectual. Inicialmente, o interesse de estudo estava direcionado para a observação de elementos narrativos clássicos em *spots* publicitários e clipes musicais. Entretanto, apesar da riqueza e das possibilidades de articulação presentes em tais objetos, ambos os formatos apresentavam limitações para uma análise mais profunda. Ao longo da pesquisa, porém, foi possível entrar em contato com a franquia *Star Wars*, particularmente com *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*, e observou-se a subversão de diversos elementos narrativos convencionais: o suposto herói é responsável por um grande malfeito, a donzela em perigo torna-se a heroína, o belo príncipe torna-se vilão, o antagonismo entre as personagens transforma-se em compaixão e afeto. Também foi perceptível que a moralidade e alguns elementos estéticos dos filmes

[1] "In a dark place we find ourselves, and a little more knowledge might light our way."

apresentavam características similares aos contos de fada, mesmo sendo caracterizada, à priori, em uma linguagem e gênero distintos: o cinema de ficção científica.

Ao assumir postura de espectadora desejante (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012)[2] e assistir os filmes com um novo olhar, a pesquisadora levantou diversos questionamentos que eventualmente movimentaram a pesquisa: Como e por que narrativas clássicas podem mudar de acordo com o contexto sócio-histórico em que são veiculadas? Qual é o papel da linguagem técnica associada a tais narrativas? Quais particularidades do conto de fada se manifestam de forma consistente, transitando da oralidade, para a escrita, para o cinema? O que tais narrativas no contexto atual nos dizem sobre os processos comunicacionais?

Assim, a reinterpretação de narrativas clássicas na cultura midiática contemporânea tornou-se o tema da pesquisa. Para maior especificidade, um recorte foi estabelecido a partir do cinema e narrativas ficcionais cinematográficas. Um breve levantamento bibliográfico também foi realizado com o intuito de selecionar qual gênero narrativo mais se adequaria ao estudo. Entre diversos gêneros pesquisados – fábula, epopeia, tragédia – o conto de fada obteve predileção, por sua abordagem simultaneamente simples e complexa, sua relevância sóciohistórica nos mais diversos meios e linguagens, e suas permutações interessantes no cinema ao longo de décadas.

A partir disto, realizou-se a revisão de literatura através de uma extensa busca em bancos de dados com o intuito de avaliar a produção acadêmica relacionada ao tema nos últimos anos, particularmente nos estudos sociais. Como palavras-chave, foram empregadas diversas permutações dos termos 'cinema', 'comunicação', 'conto de fada', 'cultura', 'narrativa' e '*Star Wars*', resultando em um grupo amostral de artigos, dissertações e teses que abordavam tais conceitos de forma avulsa. A busca foi então afunilada através da mescla das palavras-chave, com o intuito de encontrar trabalhos mais específicos que abordassem 1) o conto de fada no cinema; 2) estudos culturais e comunicacionais relativos a *Star Wars*; 3) estudos narrativos associados ao estudo de mídias.

Com a nova busca, novos resultados emergiram: dois trabalhos que abordavam o conto de fada no cinema foram encontrados, um no campo da Comunicação (MACHADO, 2016) e outro no campo da Linguística (SILVA, 2007), porém nenhum apresentou ênfase nos aspectos estruturais da narrativa ou na perspectiva cultural. Sobre *Star Wars*, uma dissertação

[2] Os autores referem-se aos pesquisadores de produtos fílmicos como "espectadores desejantes", partindo do pressuposto de que, ao assistirem os filmes, desenvolvem uma ânsia em investigá-los, submetê-los a instrumentos de análise e interpretá-los.

foi encontrada no campo da Comunicação (SILVEIRA, 2010), abordando os estudos da recepção e o conceito de fã. Por fim, um artigo foi encontrado no campo da Comunicação (ANAZ; CERETTA, 2016) com uma abordagem antropológica do mito e sua associação com *Star Wars*. Até o momento da elaboração desta dissertação, não foi encontrado em bancos de dados brasileiros nenhum trabalho relacionando, especificamente, conto de fada, narrativa, cultura e *Star Wars*. Desta forma, a justificava da pesquisa se deu em três instâncias:

1) A realização de um estudo transversal entre linguística, audiovisual e comunicação sob uma perspectiva cultural;
2) Uma abordagem comunicacional a partir da estrutura do produto midiático, com ênfase em sua organização interna e nas características da linguagem cinematográfica;
3) A escolha de um produto significativo na cultura midiática atual (*Star Wars*) que apresenta características intrigantes a serem investigadas, o que proporciona riqueza na análise.

Em vista disso, as questões iniciais evoluíram naturalmente para uma questão problema, recortada e contextualizada: "Como o imaginário contemporâneo é refletido no conto de fada reinterpretado na narrativa de *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*?" Na pergunta, delimita-se a mídia (cinema), o tempo (contemporaneidade, baseando-se nas datas de lançamento dos filmes e seu espaço de veiculação), o tema (reinterpretação de narrativas na cultura midiática atual) e os recortes teóricos (imaginário, conto de fada, narrativa). Partindo da problemática, o argumento[3] central do trabalho é explicitado: a franquia *Star Wars*, a partir de seus dois filmes *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*, reinterpreta o conto de fadas na cultura midiática contemporânea.

Portanto, o objetivo geral deste trabalho consiste em investigar a configuração dos elementos narrativos referentes ao conto de fada que se apresentam em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*, respectivamente, sétimo e oitavo episódios da saga principal de filmes da franquia *Star Wars*. Como etapas investigativas, os seguintes objetivos específicos foram enumerados:

[3] Opta-se pelo termo *argumento* no lugar de *hipótese de trabalho*, embora a função seja a mesma: delimitar a proposta da autora e o que se pretende demonstrar ao longo da pesquisa.

1) Apresentar uma articulação teórica capaz de abranger os objetivos da pesquisa, com Morin (2011, 2018) e suas reflexões acerca da cultura de massa sob o viés da Teoria Culturológica, com ênfase no cinema, sua linguagem e sua expressividade no meio social a partir da modernidade; Silva (2012) e Legros et al. (2014) e a interligação entre imaginário, cultura e meios de comunicação; Lipovetsky e Serroy (2009, 2011, 2015) e a configuração atual da mídia fílmica dentro da cultura de massa; Propp (1968, 2002) e sua profunda análise acerca do conto de fada, tanto sob uma perspectiva linguística quanto histórica.
2) Compreender o cinema *blockbuster* e seu papel na cultura midiática contemporânea a partir da franquia *Star Wars*, com ênfase em dois de seus filmes: *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*;
3) Observar, a partir do referencial teórico-metodológico proposto por Propp (1968, 2002) e, subsequentemente, a partir da análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2012), os elementos narrativos, audiovisuais e sócio-históricos contextuais presentes nos filmes selecionados;
4) Investigar, a partir dos dados coletados e do tensionamento entre autores, a relação entre narrativas clássicas associadas ao cinema, suas reinterpretações dentro de novos contextos sócio-históricos, e a conexão entre tal fato e os processos comunicacionais.

Para atingir tais objetivos, procedimentos teórico-metodológico múltiplos são adotados. A pesquisa possui cunho majoritariamente qualitativo. Enquanto pesquisas quantitativas lidam com dados fechados, pesquisas qualitativas estão circunscritas aos graus de subjetividade do fenômeno estudado, além da criatividade e grau de engajamento do pesquisador (MARTINS, 2004). Desta forma, entre a pesquisa exploratória inicial, o levantamento teórico, a coleta de dados e a análise, os instrumentos aplicados para a construção da lógica argumentativa aqui apresentada levaram em consideração o processo interpretativo por parte da autora.

Outro ponto importante foi estabelecer uma associação fluida entre teoria e método, pois a metodologia implica, invariavelmente, em um debate teórico previamente estabelecido (MARTINS, 2004). Em vista disso, a coleta de dados foi realizada em três etapas: em um

primeiro momento, a partir dos critérios teóricos-metodológicos propostos por Propp (1968, 2002), através de uma análise narratológica transversal entre as funções narrativas do conto de fada e as sequências dos filmes selecionados, o que constitui tanto um procedimento instrumental para a análise da narrativa quanto um referencial teórico. Em um segundo momento, a partir da análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2012), que encara o produto fílmico como objeto de análise e o aborda tanto a partir de sua linguagem quanto a partir de seus aspectos sócio-históricos. Por fim, ainda dentro da análise fílmica, realizou-se um breve levantamento de dados a partir do Google Trends[4] para enriquecer o processo interpretativo.

A dissertação encontra-se estruturada em seis capítulos. No primeiro, apresenta-se a base conceitual que sustenta tanto a pesquisa bibliográfica quanto a instrumentalização do objeto. Para a construção deste percurso teórico, três ângulos são abordados em contínuo diálogo: 1) comunicação, cultura e imaginário; 2) o cinema enquanto mídia na contemporaneidade; 3) narrativa e conto de fada. O primeiro tópico será abordado inicialmente sob a perspectiva da Teoria Culturológica, com foco em Morin (2011, 2018) e suas reflexões acerca da cultura de massa a partir da modernidade. Em seguida, será estabelecido um diálogo contínuo com teóricos cuja abordagem teórica se encontra nos estudos do imaginário e suas particularidades dentro da cultura, notavelmente Silva (2012) e Legros et al. (2014). O segundo tópico será abordado com foco em Lipovetsky e Serroy (2009, 2011, 2015) e suas reflexões acerca do cinema contemporâneo a partir do conceito de hipermodernidade – a modernidade 'hiper', inserida na contemporaneidade e recheada de excessos, intensidades e experiências amplificadas pelas novas formas de comunicação e aparatos tecnológicos. Enfim, o terceiro tópico abordará tanto a narrativa e o conto de fada sob uma perspectiva estrutural de acordo com Todorov (2013, 2014a, 2014b) e histórica, majoritariamente a partir de Franz (1990) e Coelho (2012).

No segundo capítulo, o *corpus* da pesquisa é apresentado. Em um primeiro momento, faz-se uma breve contextualização da franquia *Star Wars* na indústria cinematográfica, sua associação com o cinema *blockbuster* e sua influência na cultura midiática contemporânea A seguir, as particularidades narrativas da franquia são abordadas, com ênfase em seu estilo e gênero, dando destaque aos dois filmes analisados nesta dissertação.

---

[4] Ferramenta gratuita desenvolvida pela empresa Google, capaz de quantificar e organizar termos de interesse dentro de sua plataforma de buscas a partir da popularidade e do fluxo de interesse por parte dos internautas.

No terceiro capítulo, faz-se a exposição do primeiro procedimento teórico-metodológico adotado para a instrumentalização do objeto, que consiste na análise narratológica do filme a partir do estudo morfológico proposto por Propp (1968, 2002). A partir da análise estrutural, o conto de fada é abordado de forma mais profunda, definido a partir de sua estrutura particular dentro dos estudos narrativos e associado à linguagem fílmica, notavelmente aos produtos cinematográficos aqui selecionados para análise.

No quarto e último capítulo, realiza-se a análise fílmica de acordo com a proposta de Vanoye e Goliot-Lété (2012), consistindo na desconstrução e subsequente reconstrução da sequência selecionada para análise. Para suportar o processo interpretativo, inerente à reconstrução fílmica, opta-se novamente por utilizar Lipovetsky e Serroy (2009, 2011, 2015) e seus parâmetros para a classificação do cinema atual: imagem-excesso, imagem-dinâmica e imagem-multiplex[5]. Por fim, abre-se mão de uma ferramenta de coleta de dados, o Google Trends, para a complementação da análise.

[5] Os autores referem-se ao cinema atual como "cinema hipermoderno" (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), referindo-se ao aspecto 'hiper' da contemporaneidade, onde todas as experiências e métodos de comunicação são exacerbados pela velocidade e intensidade. Entretanto, não é do interesse desta pesquisa se aprofundar nas minúcias do termo, tampouco equipará-lo a outras definições de contemporaneidade. Parte-se, aqui, do pressuposto de que o contemporâneo, conflituoso e dinâmico em essência, abrange diversas caracterizações.

1 PERCURSO TEÓRICO

"Muitas das verdades às quais nos prendemos
dependem do nosso ponto de vista."
(tradução nossa)[6]

(Mestre Yoda, *O Retorno de Jedi*)

O objetivo deste capítulo é apresentar o percurso teórico que sustenta a pesquisa. Para tal, optou-se pelo suporte em três eixos teóricos: 'Comunicação, cultura e imaginário'; 'O cinema na cultura midiática contemporânea'; e 'A narrativa e o conto de fada'. Ao longo da pesquisa, a unissonância entre os conceitos expostos e autores selecionados permitiu a construção de um corpo teórico capaz de apresentar o fenômeno comunicacional, o processo cultural e o contexto midiático em um diálogo sinérgico.

O subtópico 'Comunicação, cultura e imaginário' apresenta uma articulação entre os processos comunicacionais, a cultura de massa na contemporaneidade e a construção do imaginário. 'O cinema' discorre sobre a mídia escolhida para a análise e seu contexto de produção e recepção. Enfim, 'A narrativa e o conto de fada' apresenta a narrativa como fenômeno comunicacional, suas características estruturais básicas, e o conto de fada como recorte.

1.1. Comunicação, cultura e imaginário

Nos estudos comunicacionais contemporâneos, é prudente levantar questionamentos acerca do termo "massa", referente tanto a um processo de produção em série quanto a um processo de recepção de informação em larga escala. A partir das críticas postuladas pela Escola de Frankfurt, a cultura de massa foi incidentalmente analisada a partir do potencial de produção e distribuição em larga escala que se apresentava dentro da denominada indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1997). Para os frankfurtianos, a associação entre um crescimento industrial acelerado e o conteúdo propagado pelos meios de comunicação implicava em uma "massa" como um aglomerado indiferenciado e passível de manipulação. Entretanto, apesar de questões tangenciais à industrialização da cultura e sua produção (e

[6] "Many of the truths that we cling to depend on our point of view."

subsequente distribuição) em larga escala serem contribuições essenciais dos estudos frankfurtianos, a cultura de massa na contemporaneidade[7] apresenta características distintas, o que exige uma abordagem mais adequada ao contexto sócio-histórico atual.

Ainda na década de 1960, a complexidade do conceito de cultura e suas diversas manifestações no meio social contemporâneo foram apontadas dentro da denominada Teoria Culturológica (WOLF, 1999), cuja análise é direcionado para uma conceituação da cultura dentro da sociedade contemporânea levando em consideração suas particularidades e o caráter dialético de produção-consumo (MORIN, 2011) da cultura de massa, onde os produtos culturais transitam de maneira cíclica entre real e imaginário, produtor e receptor. Em um fluxo contínuo, o produto tem sua natureza influenciada pela cultura e, depois de pronto e consumido, passa a influenciar a cultura de volta, que por sua vez gera novos produtos a partir dessas modificações e estes, quando consumidos, influenciam-na mais uma vez, num ciclo perene. Sob esta perspectiva, considera-se que a cultura possui um elevado teor de adaptação, adequando-se aos sujeitos sociais e suas subjetividades plurais.

Em vista disso, pode-se considerar a sociedade contemporânea como um ambiente policultural (MORIN, 2011) constituído por diversas manifestações culturais que transitam entre o material e o imaginário, construindo os processos sociais, afetivos e econômicos entre os sujeitos. Tanto a denominada cultura universal (abrangente da sociedade como um 'todo' e centrada em torno de elementos comuns) quanto as culturas fragmentadas (apresentando construções simbólicas específicas de acordo com seus contextos sócio-históricos) constituem esse ecossistema cultural, sendo a cultura de massa uma de suas variáveis. De acordo com Morin,

> Podemos adiantar que uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Essa penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores (os ancestrais, os heróis, os deuses). (MORIN, 2011, p. 5)

[7] Termos como "pós-modernidade", "modernidade tardia", "modernidade líquida" e "hipermodernidade" são utilizados por autores distintos para denominar o momento sócio-histórico atual. No entanto, os debates suscitados devido a divergências entre vertentes teóricas não são relevantes para a pesquisa.

Dentro de um senso comum, o imaginário é frequentemente justaposto a termos como ‘imaginação’, ‘imagem’ e ‘símbolo’. Embora tais associações não estejam incorretas, elas não englobam de forma abrangente o processo imaginário e suas particularidades. Para além de substantivos isolados, o imaginário é um fenômeno complexo e social, caracterizado como um conector entre as dimensões históricas, culturais e políticas (LEGROS et al., 2014; SILVA, 2012) e é, ao mesmo tempo, fruto de processos comunicacionais diretamente associados a construções discursivas que resultam da troca de conteúdos simbólicos entre os sujeitos e também as promovem (MORIN, 2011). Segundo Legros et al.:

> O imaginário é um pensamento simbólico total na medida em que esse último “ativa” os diferentes sentidos de compreensão do mundo. Ao mesmo tempo, “reúne” ao construir os esquemas de reconhecimento social: ou seja, “dinamiza” ao fazer variar e evoluir sua própria produção. (LEGROS et al., 2014, p. 112)

Desta forma, a construção do imaginário é fruto de um processo oriundo da coletividade social, onde “[...] mesmo a criação individual mais modesta e banal, como, por exemplo, um desenho de criança, está impregnada de um sentido coletivo” (LEGROS e atl., 2014, p. 109). Um produto cultural, como uma caneta, nasce de um processo criativo do imaginário e a existência da caneta, por sua vez, cria novas possibilidades dentro deste imaginário, que, por sua vez, gerarão outros produtos. Ao se tornar possível criar o computador pessoal, que deriva também em parte da criação técnica da caneta, transformando informação armazenada em *bytes* e *pixels*, a caneta antes de tinta é repensada como um objeto capaz de organizar e criar elementos neste espaço eletromagnético, o que, novamente, gera novos processos imaginários que influenciam a cultura. Desta forma, imaginário e cultura são processos complementares, coexistentes no meio social (SILVA, 2012).

Neste sentido, Morin (2011, p. 72) afirma que o imaginário “[...] não só delineia o possível e o realizável, mas cria mundos impossíveis e fantásticos” a partir de seus conteúdos materializados nas mais diversas linguagens, chegando ao exemplo de uma caneta fruto deste imaginário que seria capaz de reescrever o próprio destino. É a aproximação entre impossível e possível realizada através do imaginário, com o primeiro servindo de horizonte até ser alcançado pelo segundo através das tecnologias que promove o movimento da cultura.

É o que Silva (2012, p. 8) explicita ao afirmar que “todo imaginário é um desafio, uma narrativa inacabada, um processo, uma teia, um hipertexto, uma construção coletiva, anônima e sem intenção”. Porém, se o imaginário é intangível em seu grau de abstração, suas

tecnologias não o são. É o conhecimento técnico/tecnológico, possível de ser transmitido e cultivado, que promove o movimento de espelhamento e busca entre um e outro.

Como propõe Thompson (2011) nesse sentido, os processos de transmissão cultural se dão a partir de meios técnicos que produzem e repassam as formas simbólicas através de práticas diversas. A mídia e suas mais diversas linguagens, por exemplo, constituem o que Silva (2012) chama de tecnologias do imaginário, pois são instâncias em que o imaginário é traduzido e dispersado através de processos previsíveis repetíveis, daí o aspecto de tecnologia. Este conceito pretende superar o reducionismo da noção de indústria cultural sem se apartar dela por completo, contemplando mais as margens e os ruídos, em relação à manipulação, e propondo a ideia de 'adesão' em oposição à de imposição defendida pelos frankfurtianos.

> Pode-se dizer que o teatro constituiu a fase primitiva das tecnologias do imaginário [...]. O livro inaugurou, com a imprensa, a etapa propriamente pós-industrial [...]. Se o teatro interagia com o existencial, convidando à reflexão, o livro já multiplica a influencia, exigindo interferência direta no meio ambiente (produção de papel) e acarretando, pela sua natureza, alterações mais pesadas no universo simbólico dos indivíduos. O crescimento populacional levou à maior expansão das ideias contidas nos livros e, ao mesmo tempo, empurrou a edição para a sua fase totalmente industrial, poluente em termos materiais e imaginários. Rádio, cinema e televisão abriram as portas às tecnologias pesadas e poluentes do imaginário [...] Trata-se da produção simbólica em escala planetária, interpelando e provocando todos os ecossistemas culturais, adulterando-os, abrindo neles crateras, corrompendo-os para sempre, atando o original. (SILVA, 2012, p. 67)

Como a tecnologia emana da técnica, que por sua vez tem origem no artesanato (SILVA, 2012), as tecnologias do imaginário são descendentes de tradições originárias nos artífices humanos mais rudimentares transpostas em linguagens dentro de um meio cultural, eventualmente influenciando/sendo influenciadas pelo mesmo A narração de histórias a partir da oralidade um dos exemplos de tais práticas, antes intuitivas, que ganharam técnicas distintas e foram transpostas para novas linguagens: da oralidade para a literatura, da literatura para a dramaturgia, da dramaturgia para o cinema e, por fim, encontrando a potencialidade audiovisual contemporânea, capaz de materializar em movimento, áudio e imagens o que antes só era possível contar em palavras. Da construção unitária rudimentar, perpassando o desenvolvimento de uma tecnologia industrial e desaguando, enfim, na cultura contemporânea: este é o processo das tecnologias do imaginário.

1.2. O cinema

Com gênese na modernidade, o cinema se consolidou ao longo de décadas como um meio de comunicação de grande abrangência no meio social, capaz de influir na construção de imaginários e comunicação de sentidos (AUMONT; MARIE, 2012). Ao fazer convergir materialidade (áudio e imagem) e imaterialidade (narrativa) na superfície da tela, a linguagem fílmica é ímpar no que diz respeito à produção e difusão de formas simbólicas em larga escala[8].

Lipovetsky e Serroy (2009) categorizam o cinema como um produto de massa devido às suas estruturas de produção e recepção. Seu caráter massivo manifesta-se ainda na coletividade da produção cinematográfica, onde grupos de indivíduos (diretores, roteiristas, atores, produtores, figurinistas, editores etc.) trabalham em conjunto para a realização dos filmes, e onde o ritmo de trabalho é seriado e diretamente associado às estruturas econômicas vigentes. Em relação à recepção, a massificação do cinema se dá pela difusão dos produtos fílmicos a nível global, dirigindo-se a uma pluralidade de sujeitos.

Em um viés similar, Thompson (2011) discorre acerca da disponibilidade dos produtos culturais na contemporaneidade, e como a cultura de massa possui um caráter qualitativo, não podendo ser reduzida a meros valores numéricos. Para o autor, a coletividade dos meios de comunicação massivos propicia a midiação (THOMPSON, 2011), consistindo na proliferação das mídias de massa associada a uma maior acessibilidade por parte do grupo receptor, resultando em produtos culturais (e suas respectivas construções simbólicas) tornando-se disponíveis para uma maior variedade de sujeitos.

Esta capacidade de produzir, traduzir e disponibilizar conteúdos simbólicos para muitos públicos, apoiando-se em valores estéticos tanto comuns quanto emprestados e em construções narrativas observáveis em culturas diversas, promove o que Lipovetsky e Serroy (2011) enxergam como a construção de uma cultural global, ou cultura-mundo[9]. O cinema, uma das mais importantes tecnologias do imaginário (SILVA, 2012), é uma das maiores propulsoras deste fenômeno, aproximando afetos de consumo através de um processo que,

---

[8] Uma ressalva possível a esta afirmação é a de que a internet, na atualidade, talvez seja mais amplamente difundida e com linguagens mais influentes. Todavia, a internet é majoritariamente replicadora e organizadora de imaginários, não uma fonte autônoma.

[9] "Cultura-mundo significa o fim da heterogeneidade tradicional da esfera cultural e a universalização da cultura mercantil, apoderando-se das esferas da vida social, dos modos de existência, da quase totalidade das atividades humanas." (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 9)

simultaneamente, empresta imaginários locais para o mundo e, na contramão, leva imaginários globais para cada pequeno ponto isolado do globo.

Segundo Lipovetsky e Serroy (2009), em meio às novas configurações de produção e recepção, o cinema ainda apresenta uma criatividade dinâmica e possui papel fundamental na cultura midiática, onde, de acordo com os autores, "[...] é no momento em que o cinema não é mais a mídia predominante de outrora que triunfa, paradoxalmente, seu dispositivo próprio, não material, é claro, mas imaginário" (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 25). Contextualizando tal assertiva a partir da atual cultura midiática, o filme não é mais exclusividade da definição comum de "cinema"; séries de televisão, outrora consideradas entretenimento de baixa qualidade em comparação aos longas-metragens, atingiram *status* de grandes produções cinematográficas. A título de ilustração, o orçamento médio de cada episódio da temporada final da série *Game of Thrones* (2011-atualmente), produzida pelo canal a cabo HBO, chega a 15 milhões de dólares, equivalente às grandes produções voltadas para o cinema[10]. Os espectadores, previamente dependentes do deslocamento físico até a sala de cinema mais próxima, hoje carregam consigo aparelhos eletrônicos portáteis que permitem o consumo de produtos fílmicos em qualquer lugar.

No entanto, observa-se que "o cinema não se tornou 'coisa do passado': simplesmente, um outro cinema apareceu" (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 17). A indústria cinematográfica ainda possui grande poder econômico e ressonância na cultura midiática atual, movimentando bilhões de dólares e atraindo um público consumidor significativo. Uma das hipóteses acerca disso é magia inerente ao cinema: mesmo que aparelhos audiovisuais de alta definição tenham se tornado mais acessíveis nas ultimas décadas, a experiência da sala escura, do som que faz tremer o corpo e da tela imensa, maior do que seria possível em qualquer residência, tem poder para levar o receptor para dentro do imaginário, não apenas o imaginário até o receptor. Nesse sentido, os autores afirmam:

> E, nesse ponto, não há dúvida de que o cinema é mais bem-sucedido que as outras artes. Nenhuma outra arte, tradicional ou nova, cumpre tão completamente essa função de contar aos homens histórias e de suscitar-lhes emoções e discussões. Nenhuma outra arte possui uma força de penetração comparável: de todas as máquinas de sonhar inventadas pelo gênio humano, o cinema é não apenas a mais engenhosa, mas provavelmente a de maior performance. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 301)

---

[10] ROBINSON, J. 'Game of Thrones': The Final Season Has an Insanely Huge Budget. [*S. l.*] *Vanity Fair*, 26 set. 2017. Disponível em: https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/09/game-of-thrones-how-much-does-the-final-season-8-cost-per-episode-15-million. Acesso em: 15 jan. 2019.

Essa performance é importante e pode ser compreendida especialmente através da noção de ficção. Segundo Aumont e Marie (2012, p. 125), "a ficção é um modo de comunicação dominante nas sociedades contemporâneas, quase hegemônica nas artes do espetáculo." Dentre as tecnologias do imaginário, mencionadas no subtópico anterior, Silva (2012) afirma que o cinema é a que mais foi capaz de elevar qualitativamente a experiência da ficção e surpreender os sentidos, transformando um ato historicamente cultivado a partir da oralidade (a narração de histórias), em uma celebração do consumo. O fascínio provocado pela obra de ficção (especificamente a cinematográfica) é referente ao fato da mesma trazer à tona a magia (MORIN, 2018), e nada foi mais mágico à modernidade e o que veio depois da mesma do que o brilho, o som, o movimento e a fúria do cinema.

1.3. A narrativa e o conto de fada

O ato de narrar histórias é um dos processos comunicacionais mais antigos e significativos no meio social. Etimologicamente, o termo 'comunicação' é derivado do latim *communicatĭo*, significando o mero ato de partilhar algo em comunidade (VAAN, 2008). Neste sentido, a comunicação é, em sua essência, um processo de troca entre sujeitos, mediado pelos meios em contextos específicos, onde "comunicar é contar a alguém alguma coisa" (BACCEGA, 1996, p. 6). Perpassando a oralidade, a escrita, o rádio, o cinema, a televisão e a internet, narrativas são transmitidas a partir da materialidade das linguagens e perpetuadas, subsequentemente, no imaginário coletivo.

Analisada a partir de estruturas pré-definidas, a narrativa, em si, é um processo abstrato. Ela passa a existir quando transposta para formatos tangíveis, como o discurso oral, literário ou audiovisual. Em sua abstração, a narrativa é composta por elementos em constante diálogo e movimento, sempre em busca de um equilíbrio. Ficção, documentário, vídeo clipe e *spot* publicitário possuem proposições distintas, mas são unidos por um elemento em comum: toda obra de teor cinematográfico constitui-se em uma narrativa criada a partir da linguagem fílmica. Como afirma Todorov (2013),

> [...] toda narrativa é movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos. No começo da narrativa, haverá sempre uma situação estável, as personagens formam uma configuração que pode ser móvel mas que conserva entretanto intactos certo número de traços fundamentais. (TODOROV, 2013, p. 162).

Os traços fundamentais referidos pelo autor consistem nos gêneros narrativos, classificados a partir de alguns critérios referentes à construção do texto e seus elementos temáticos e estruturais como: a) o protagonista e sua posição narrativa (herói ou vilão); b) a verossimilhança; c) as tendências subjetivas do texto (comicidade, tragicidade); d) o grau de idealismo contraposto ao realismo dentro do universo fictício; e) o tipo de audiência ao qual a obra se destina. Estruturalmente, o conto de fada é categorizado dentro do que Todorov (2014a) define como gênero maravilhoso: sua narrativa é categorizada pela presença do herói e pelo caráter sobrenatural/mágico que permeia a diegese[11] e envolve suas personagens.

> No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fadas, a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso. (TODOROV, 2014a, p. 59-60)

Histórias do gênero maravilhoso também constituem o que Barthes (2013) conceitua como fala mítica, uma narrativa construída a partir de processos culturais que se materializa em variadas linguagens nos mais diversos âmbitos da vida cotidiana, construindo significações. É essa reconstrução coerente de conteúdos míticos, conceitos amplos que viram histórias a padrões capazes de evocar de encanto a horror, que transforma o abstrato dos medos, inspirações e aprendizados de uma cultura em conteúdo possível de ser apresentado a indivíduo de várias idades, competências e posições dentro da sociedade. Ainda de acordo com o autor,

> Esta fala [mítica] é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica. (BARTHES, 2013, p. 200)

A menção ao termo fala mítica exige que se aborde brevemente a questão do mito, mesmo que este não seja um elemento aqui tratado com profundidade. Coelho (2012) afirma

---

[11] Diegese é um conceito oriundo do campo da linguística que engloba estudos literários, dramatúrgicos e fílmicos. Refere-se a uma realidade interna existente na narrativa de ficção, um "universo fictício" que existe de forma independente da realidade do leitor/espectador.

que os mitos são uma espécie de matéria-prima para as narrativas maravilhosas, nas quais universos mágicos foram criados e transmitidos através de processos discursivos. Para Propp (2002), a delimitação entre mito e conto de fada é meramente formal, sendo o mito associado a narrativas em sua forma mais rudimentar, enquanto o conto de fada apresenta uma maior polidez. O autor ainda faz a distinção entre os dois tipos de narrativa a partir de suas funções sociais: o mito é frequentemente atrelado à religião, enquanto o conto de fada é atrelado à educação e ao entretenimento. Por fim, Eliade (2016) também reflete sobre a linha tênue que separa mito e conto, considerando que suas divergências residem nos contextos históricos em que as histórias são transmitidas.

Neste sentido, Benjamin (1987) afirma que o conteúdo simbólico transmitido durante o ato de narrar é constituído majoritariamente pela experiência de seu narrador. Em concordância com tal assertiva, Campbell (2015) afirma que o material bruto das narrativas é o material da experiência humana, construído a partir do contexto sócio-histórico dos sujeitos. Com isso, pode-se afirmar que contos e narrativas de cunho mítico são produtos inerentemente culturais (ELIADE, 2016), materializados a partir de uma memória coletiva e transmitidos no meio social, incidentalmente a partir de uma comunicação verbal (troca de histórias através da oralidade) (Figura 1), transpondo-se para a comunicação escrita (literatura) e, com o advento da modernidade, para meios tecnológicos sofisticados (rádio, televisão, cinema e internet).

Figura 1: *Conto de uma noite de inverno* (1867)

Fonte: MACLISE (1867)

Em um levantamento historiográfico acerca dos contos de fada, Franz (1990) destaca o papel da narrativa maravilhosa como entretenimento para a população europeia dos séculos XVII e XVIII, com ênfase para grupos de regiões agrícolas ou remotas durante períodos de inverno. Warner (1999), ao se aprofundar no aspecto oral de transmissão de histórias, afirma que os contos eram inicialmente transmitidos no ambiente doméstico e, além do entretenimento, também tinham a função de descrever acontecimentos do tempo histórico em questão e racionalizá-los para seus ouvintes[12]. Sob esta perspectiva, os contos de fada, enquanto narrativas perpetuadas no meio social, são, desde sua origem, partes de um processo comunicacional. Nas palavras da autora:

> Os contos de fadas são histórias que, nas mais antigas menções de sua existência, incluem o círculo de ouvintes, o público; enquanto apontam para possíveis destinos, possíveis finais felizes, envolvem com sucesso os ouvintes ou leitores ao levá-los a se identificarem com os protagonistas, com seus infortúnios e triunfos. (WARNER, 1999, p. 49)

Embora narrativas pertencentes ao gênero maravilhoso circulem no meio social através da oralidade desde a antiguidade clássica (FRANZ, 1990), é na França do século XVII que a primeira coletânea de contos[13] é efetivamente publicada por Charles Perrault (1628-1703), transcrevendo para a linguagem literária diversas histórias previamente propagadas através da comunicação verbal. Mais tarde, na Alemanha do fim do século XVIII, os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm dedicaram-se a uma extensa pesquisa de campo, que passou por toda a Europa, com o intuito de reunir as variantes linguísticas dos contos transmitidos oralmente entre gerações, subsequentemente registrando-as em livros[14]. Por fim, na Dinamarca do século XIX, o acervo do gênero maravilhoso é completado com o trabalho de Hans Christian Andersen (1805-1875) e seu resgate de narrativas europeias até então obscuras[15], adaptando-as para a literatura direcionada ao público infantil (COELHO, 2012; PHILIP, 1998).

---

[12] Explorada com maior profundidade em estudos específicos acerca da configuração do imaginário, a racionalização atrelada à construção narrativa de cunho mítico escapa aos objetivos desta dissertação e é mencionada apenas a título de ilustração.

[13] Os contos publicados por Perrault em seu primeiro livro são: *A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As Fadas*, *Cinderela*, *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*.

[14] Entre os contos registrados pelos Irmãos Grimm estão os clássicos *Branca de Neve e Os Sete* Anões, *Joãozinho e Maria* e *O Príncipe Sapo*.

[15] Na obra de Hendersen, destacam-se *O Patinho Feio*, *O Soldadinho de Chumbo*, *Os Cisnes Selvagens* e *A Rainha de Neve*.

Partindo deste contexto, Morin (2011) destaca a importância da popularização do meio tipográfico a partir do século XVIII para a fixação de um imaginário popular, constituído previamente por narrativas difundidas através da tradição oral. É essa evolução técnica, passando do artífice oral para algo materialmente mais estruturado, que permite consolidar as experiências narrativas e aperfeiçoar as tramas, além de dispersas estes produtos com mais eficácia, sem que partes dele se perdessem pelo caminho da memória de quem narra. Em vista disso, Morin (2011, p. 12) afirma que "as invenções técnicas foram necessárias para que a cultura industrial se tornasse possível: o cinematógrafo e o telégrafo sem fio, principalmente. [...] O cinematógrafo, aparelho destinado a registrar o movimento, foi absorvido pelo espetáculo, o sonho e o lazer." (MORIN, 2011, p. 12), explicitando a relação proposta. No mesmo sentido, é possível evocar Rahde (2008, p. 99) como um importante complemento: "Um conto de fadas necessita de fantasia, poesia, escapismo, consolo, expressões simbólicas universais, na evocação imaginária que constitui o produto do processo da imaginação." Esse processo, ao que fica patente, é potencializado pela tecnologia do imaginário do cinema.

É nesta materialização do impossível, anteriormente abordada, em forma de conto de fada que reside o potencial aqui apontado. Essa construção fica clara em Marçal:

> O conto maravilhoso relata acontecimentos impossíveis de se realizar dentro de uma perspectiva empírica da realidade, sem ao menos referir-se ao absurdo que todo este relato possa parecer ao leitor. A narrativa do Maravilhoso instala seu universo irreal sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou espanto no leitor porque, ao não estabelecer nenhuma via de conexão entre o universo convencionalmente conhecido como real e sua contradição absoluta, o irreal, reforça os parâmetros que o orientam no seu conhecimento empírico do que seja a realidade. (MARÇAL, 2009, p. 2)

Enquanto tecnologia do imaginário, o potencial do cinema é atrelado a uma das características ímpares de sua linguagem: o movimento. Tal movimento, inerentemente atrelado à linguagem cinematográfica, dá força para que a impossibilidade inerente do gênero maravilhoso se torne realizável a partir das telas. Como afirma Metz (2014, p. 28, grifo do autor), "o 'segredo' do cinema é *também* isto: injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado". O processo comunicacional que emana das narrativas suportadas pelas técnicas elevam e transpõem este impossível.

> A "especificidade" do cinema está, se assim se pode dizer, em ele oferecer-nos a gama potencialmente infinita das suas fugas e dos seus reencontros: o mundo, todas as fusões cósmicas, ao alcance da mão... e ao mesmo tempo a exaltação, para o espectador, do seu próprio duplo encarnado nos heróis do amor e da aventura. (MORIN, 2018, p. 141)

Parece possível inferir que a comunicação como um todo se enriquece através da possibilidade de movimento na tela. Retomando a natureza cíclica de influência do imaginário na cultura e seus produtos, e vice-versa, pode-se elaborar que, uma vez que o cinema surge e o movimento passa a ser parte da narrativa, esse mero fato se desenvolve em necessidade/possibilidade de movimentos tanto nas narrativas fílmicas quanto na própria concepção da cultura como um todo. Isso altera as expectativas quanto à diegese de forma profunda e global, gerando novas soluções técnicas e tecnológicas, chegando a um contexto cultural que apresenta um cinema capaz de registrar outras galáxias em poucos quadros por segundo e, nos tempos atuais, torna possível a realização de uma obra como *Star Wars*.

2 *STAR WARS*

"Difícil de ver. Sempre em movimento o futuro está." (tradução nossa)[16]

(Mestre Yoda, *O Império Contra-Ataca*)

2.1. Contexto de produção e recepção

Expoente do que alguns estudos contemporâneos de cinema definem como Nova Hollywood, *Star Wars* (em português: *Guerra nas Estrelas*) surgiu em 1977 e tornou-se um dos produtos mais proeminentes da indústria do entretenimento, abrangendo filmes, desenhos animados, quadrinhos, parques temáticos, jogos, livros e as mais variadas formas de *merchandising*.

O conceito de Nova Hollywood aplica-se a produções cinematográficas *blockbuster*[17] que tiveram sua gênese no final da década de 1970, encabeçadas pelos diretores Steven Spielberg, com seu filme *Tubarão* (1975), e por George Lucas com o primeiro episódio da franquia *Star Wars*, *Uma Nova Esperança* (1977). Os longa-metragens produzidos dentro deste recorte temporal definem-se "pelo abandono progressivo da pujança narrativa típica do filme hollywoodiano até meados de 1960, e também por assumir a posição de carro-chefe absoluto de uma indústria fortemente integrada" (MASCARELLO, 2006, p. 336), sendo proeminentes dentro de uma cadeia de produção e consumo midiáticos que transcenderam o universo cinematográfico.

> *Guerra nas estrelas* constitui o primeiro (e maior até hoje) exemplo do chamado "filme-franquia", dando início ao florescimento da indústria de negócios conexos – intimamente associada, é claro, à prática (deflagrada pelo filme) das reprises e sequências. (MASCARELLO, 2006, p. 347)

---

[16] "Difficult to see. Always in motion is the future."

[17] "De modo geral, os *blockbuster* contemporâneos – sejam eles *high concept* ou não – exibem algumas características que, de um ponto de vista estritamente "cinematográfico" (não mais aplicável), deveriam inviabilizá-los comercialmente: (1) o custo de produção extraordinariamente inflado (por conta dos cachês e efeitos especiais); (2) a despesa com lançamento próxima ou superior ao custo de produção (em razão do número elevado de cópias e da publicidade massiva na televisão); e (3) a rápida "queima" do filme no circuito primário de exibição (não importando o quão positivo seja o "boca-a-boca"). (MASCARELLO, 2006, p. 348)

Até o momento da realização desta pesquisa, o carro-chefe da franquia *Star Wars* é constituído por três trilogias divididas em oito[18] filmes que possuem formato episódico: a primeira trilogia consiste em *Uma Nova Esperança* (1977), *O Império Contra-Ataca* (1980) e *O Retorno de Jedi* (1983); a segunda trilogia é composta por *A Ameaça Fantasma* (1999), *O Ataque dos Clones* (2002) e *Vingança dos Sith* (2005); a terceira trilogia, em andamento, consiste em *O Despertar da Força* (2015) e *Os Últimos Jedi* (2017), com a estreia de *Episódio IX* prevista para o fim de 2019[19].

A adaptação dos produtos midiáticos à subjetividade dos indivíduos dentro de seus contextos sócio-históricos é de extrema importância para a análise dos mesmos. Silva (2012) associa tal subjetividade à construção do imaginário, de forma a consolidar o que se denomina como espírito de um tempo (em alemão: *zeitgeist*). O espírito do tempo como aspecto central dentro da cultura midiática foi apontado por Morin (2011), partindo do pressuposto de que certos produtos (frequentemente oriundos de uma cultura massiva) reconduzem o 'espírito'[20] dos sujeitos ao presente, ou seja, adaptam as subjetividades de acordo com o conteúdo consumido a partir dos meios de comunicação.

Em *Star Wars*, cada trilogia participa de um espírito do tempo distinto. No final da década de 1970, a primeira trilogia revolucionou o espetáculo fílmico de forma que, a partir do domínio de uma tecnologia (até então) de ponta, ofereceu uma liberdade narrativa, estética e temática que mudou as formas de produção cinematográficas (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), além de drasticamente reconfigurar o aspecto mercadológico do cinema com a expansão do filme para outros produtos na cultura midiática (MASCARELLO, 2006). A segunda trilogia, oriunda do início da década de 2000, apresenta para uma nova geração de espectadores a clássica narrativa espacial da franquia envolta por toda a sofisticação tecnológica do período, consolidando *Star Wars* como referência em efeitos especiais e tratamento sonoro dentro do cinema.

---

[18] Em dezembro de 2016 foi lançado *Rogue One: Uma História Star Wars*, e em dezembro de 2018 foi lançado *Solo: Uma História Star Wars*. Embora ambos os filmes sejam associados à franquia, não possuem relevância para a pesquisa por serem *spin offs*, funcionando como apêndices da narrativa central.

[19] Embora *Episódio IX* não esteja inserido neste trabalho, sua ausência não é significativa para a análise, pois a história apresentada em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* apresenta início, meio e fim bem definidos sob uma perspectiva narratológica.

[20] O termo não possui conotações religiosas, referindo-se à conjunção de gostos, afetos e aspirações dos indivíduos.

> O caso de Lucas e de sua saga *Star Wars* é particularmente revelador. A concepção da primeira trilogia, entre 1977 e 1983, faz o cinema hollywoodiano entrar verdadeiramente na era *high-tech*. A segunda trilogia, entre 1999 e 2005, a vinte anos de distância, marca já uma outra fase da tecnologia de ponta, a da hiper *high-tech*. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 52)

Em um contexto sócio-histórico completamente distinto, a atual trilogia *Star Wars* representa o despertar da franquia para uma nova geração de fãs e seu respectivo engajamento com produtos culturais (CARTER, 2015). Segundo Lipovetsky e Serroy (2009), o cinema contemporâneo obedece a uma suposta dinâmica midiática sincrônica onde meios, culturas, estéticas e consumos coexistem a nível global. Invariavelmente, tal dinâmica deságua tanto na mídia fílmica (sua produção e seu conteúdo) quanto no comportamento da audiência, que, envolta em um novo ritmo de consumo e interação com produtos culturais, procura novas maneiras de ser transportada pela ficção para "universos extraordinários do não-cotidiano" (LIVOVETSKY; SERROY, 2009, p. 66).

> A partir do momento que *Star Wars* estourou em nosso mundo no ano de 1977 até os tempos atuais, sua visão evolui exponencialmente e muito além do cinema. Ao longo dos anos, essa galáxia de "muito tempo atrás" e "muito, muito distante" se manteve acessível, tornando-se adaptável a múltiplas interpretações a cada nova geração. (CARTER, 2015, p. 11, tradução nossa)[21]

Em vista disso, por se configurar como um expoente de uma das mais importantes tecnologias do imaginário na contemporaneidade, responsável por inovações tecnológicas e mercadológicas sem par para indústria do cinema e do entretenimento, e com notável riqueza de material para análise comunicacional e narrativa, o estudo de *Star Wars* é amplamente justificável dentro do campo da comunicação. Seja em um nível interacional, técnico ou de proposição de cultura, perpassando temas de sociabilidade e consumo, este objeto e o *corpus* que dele oriunda revelam uma densidade que merece análises elaboradas e recortes específicos para serem plenamente absorvidas.

[21] "From the time *Star Wars* burst into our world in 1977 until today, its vision has evolved exponentially far beyond the cinema. Over the years, this galaxy from 'a long time ago' and 'far, far away' has remained accessible and become adaptable to multiple interpretations by each successive generation."

2.2. Particularidades do *corpus*

Categorizada como uma *space opera*[22] a partir de seus elementos estéticos, a premissa de *Star Wars* consiste em uma guerra em um universo fictício nomeado como Galáxia Muito, Muito Distante que possui aparatos tecnológicos extremamente avançados e, simultaneamente, elementos sobrenaturais que permeiam o universo fictício e todas as suas personagens. Dentro de sua diegese, a moralidade possui caráter dual e se manifesta a partir do Lado da Luz (bom e justo) e do Lado Sombrio (ruim e nefasto), onde personagens são associadas a cada facção e antropomorfizam sentimentos como amor, disciplina, compaixão, medo e arrogância. Em vista disso, é possível observar que a narrativa de *Star Wars*, como um todo, está situada em um espaço híbrido dentro do gênero maravilhoso: possui elementos do "maravilhoso científico"[23] (tecnologia avançada muito além da compreensão da ciência contemporânea) e "maravilhoso puro" (elementos mágicos que são considerados comuns no universo), construindo um universo fictício único dentro do cinema. Sobre essa natureza mista, vale o comentário:

> Vivemos tempos de hibridização tecnológica e cultural. Não somente os meios experimentam processos de convergência, que resultam em intersecções, sobreposições, fusões e interdependências, como também os produtos da mídia alteram suas especificidades, mesclam suas funções e traços de identidade. (BARROS, 2007, p. 28)

Outra característica narrativa de *Star Wars* é a presença da personagem heroica em sua forma mais pura, abertamente inspirada no conceito de "monomito" definido por Campbell (2007); ao longo das três trilogias, Luke Skywalker (Mark Hamill), Anakin Skywalker (Jake Lloyd e Hayden Christensen) e Rey (Daisy Ridley) personificam o arquétipo do herói e protagonizam os filmes, cada qual adaptando-se às décadas de seus respectivos filmes. Luke, no fim da década de 1970, representa um idealismo otimista e ingênuo, estabelecendo um contraponto com a sociedade americana do pós-guerra. Anakin, no início

---

[22] Traduzida para a língua portuguesa como "ópera espacial", trata-se de um subgênero da ficção científica que enfatiza o romance, cenários exóticos e personagens épicos em uma ambientação obrigatoriamente espacial.

[23] "O maravilhoso instrumental nos conduziu para bem perto daquilo que se chamava na França, no século XIX, o *maravilhoso científico*, e que se chama hoje *science-fiction*. Aqui, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece." (TODOROV, 2014a, p. 63)

da década de 2000, representa o declínio da figura heroica em meio à ascensão tecnológica. Rey, no momento atual, representa a busca pelo heroísmo em meio a um mundo caótico.

> O "monomito" de Joseph Campbell, que possui elementos em comum com construções narrativas mitológicas e religiosas ao longo da história, teve uma grande influência em Lucas. A jornada do herói a partir do monomito é a jornada humana pela vida: da infância à vida adulta, da inocência ao conhecimento e à aceitação – é uma história que todos compartilhamos. (CARTER, 2015, p. 15, tradução nossa)[24]

O herói é a personagem mais dinâmica da narrativa; somente a partir de suas ações e reações, a história contada adquire formas e dinâmicas específicas. Segundo Henderson (2008, p. 142), "o mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. É encontrado na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Extremo Oriente e entre as tribos primitivas contemporâneas". Além de seu papel enquanto personagem de ficção, o herói também possui caráter social e subjetivo, personificando sentimentos como compaixão, coragem e bondade, refletindo aspirações humanas e estando presente em diversas culturas. Campbell (2007) analisa o trajeto da personagem heroica ao longo da História, tanto no Ocidente quanto no Oriente, e afirma que o herói representa, em sua essência, o indivíduo capaz de vencer suas limitações históricas e sociais, o que o torna uma figura motivacional e fascinante.

É notável que a popularidade da franquia esteja intrinsicamente associada ao fascínio causado pela fala mítica. Ao seguir as jornadas heroicas de Luke, Anakin e Rey, a audiência tem acesso a um universo mágico apresentado na tela, atravessando galáxias, desafiando a materialidade através da Força e se emocionando. No entanto, embora a popularidade de *Star Wars* esteja intrinsicamente associada ao encanto proporcionado por narrativas maravilhosas, seria leviano reduzir a franquia a uma criação puramente mítica ou até mesmo espiritual. Analisando *Star Wars* dentro de um ecossistema midiático, a franquia também consiste em uma marca registrada[25], um produto comercial construído sob uma lógica de massa e inserido em um contexto econômico e sócio-histórico.

---

[24] "Joseph Campbell's 'monomyth' which found elemental commonalities in religious and mythological storytelling throughout history, was a huge influence on Lucas. The hero's journey through the monomyth is the human journey through life: from childhood to adulthood, innocence to knowledge and acceptance – a story we all share."

[25] Por este motivo optou-se pelo uso de *Star Wars* ao invés da tradução para o português, *Guerra nas Estrelas*. O título da franquia, na língua inglesa, já atingiu *status* de produto por si só, sequer sendo traduzido para outras linguagens em materiais promocionais ou *merchandising*.

Figura 2: Pôster oficial de *O Despertar da Força*

Fonte: Star Wars, 2019

Dirigido por J.J. Abrams, *O Despertar da Força* (Figura 2) é introduzido como o sétimo episódio do grupo principal de filmes que constituem a franquia *Star Wars*. Após um hiato de 10 anos após do lançamento de *A Vingança dos Sith*, George Lucas vendeu os direitos autorais de *Star Wars* para o grupo Walt Disney Company[26] em uma transação bilionária, prometendo novos filmes e produtos direcionados para uma nova geração de consumidores. Em 18 de dezembro de 2015, *O Despertar da Força* é lançado mundialmente e torna-se, até aquele momento, o terceiro filme mais lucrativo da história[27]. De acordo com a sinopse oficial,

> Trinta anos após a derrota do Império, Luke Skywalker desapareceu e uma nova ameaça emergiu: a Primeira Ordem, liderada pelo misterioso Líder Supremo Snoke e seu capataz do Lado Sombrio, Kylo Ren. A força militar de General Leia Organa, a Resistência – e improváveis heróis que são postos lado a lado pelo destino – são a única esperança da galáxia para impedir um novo reinado do mal. (STAR WARS, 2019) (tradução nossa)[28]

[26] THE WALT Disney Company: *Disney to Acquire Lucasfilm Ltd.* Burbank/San Francisco. 30 out. 2012. Disponível em: https://www.thewaltdisneycompany.com/disney-to-acquire-lucasfilm-ltd/. Acesso em: 15 jan. 2019.

[27] COGGAN, D. *Star Wars: The Force Awakens crosses $2 billion worldwide*. [*S. l.*] *Entertainment Weekly*, 7 fev. 2016. Disponível em: https://ew.com/article/2016/02/07/star-wars-force-awakens-box-office/. Acesso em: 15 jan. 2019.

[28] "Thirty years after the defeat of the Empire, Luke Skywalker has vanished and a new threat has risen: The First Order, led by the mysterious Supreme Leader Snoke and his dark side enforcer, Kylo Ren. General Leia Organa's military force, the Resistance – and unlikely heroes brought together by fate – are the galaxy's only hope at thwarting a new reign of evil."

Figura 3: Pôster oficial de *Os Últimos Jedi*

Fonte: Star Wars, 2019

Dois anos depois, em 15 de dezembro de 2017, a sequência de *O Despertar da Força* é lançada mundialmente nos cinemas, dirigida por Rian Johnson e intitulada de *Os Últimos Jedi* (Figura 3). Apesar do estrondoso sucesso de bilheterias[29] e de inúmeros elogios por parte da crítica especializada em cinema, o filme obteve recepção controversa entre os fãs da franquia[30], sendo alvo de escrutínio constante desde seu lançamento. Apostando na experimentação através de em uma nova abordagem narrativa e visual para os padrões da franquia, a diegese de *Os Últimos Jedi* se situa consecutivamente após *O Despertar da Força*, desconsiderando o tempo decorrente entre os dois lançamentos. Segundo a sinopse oficial,

> Com a destruição da República, a maligna Primeira Ordem reina. Agora, Líder Supremo Snoke busca dizimar o que restou da Resistência e fortalecer sua influência perante a Galáxia. A esperança, porém, sobrevive: Rey encontrou Luke Skywalker, um lendário Mestre Jedi que pode mudar os rumos da guerra. (STAR WARS, 2019) (tradução nossa)[31]

---

[29] MENDELSON, S. Box Office: 'The Last Jedi' Ends First Month With $595M, How Will Disney Survive? [*S. l.*] *Forbes*, 15 jan. 2018. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2018/01/15/box-office-star-wars-the-last-jedi-was-never-sink-or-swim-for-disney/#7b835b123d0c . Acesso em: 15 jan. 2019.

[30] CHAMARY, J. V. Why You Hated 'Star Wars: The Last Jedi' But Critics Loved It. [*S. l.*] *Forbes*, 16 mar. 2018. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/jvchamary/2018/03/16/star-wars-last-jedi-science-movie-reviews/#2523314e74e6. Acesso em: 15 jan. 2019.

[31] "With the destruction of the Republic, the evil First Order reigns. Now, Supreme Leader Snoke looks to crush what's left of the Resistance and cement his grip on the galaxy. But hope survives: Rey has found Luke Skywalker, a legendary Jedi Master who can change the tide of war."

3 PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: A ANÁLISE NARRATOLÓGICA

"Faça. Ou não faça. Tentativa não há."
(tradução nossa)[32]

(Mestre Yoda, *O Império Contra-Ataca*)

Ao refletir sobre a dificuldade em se estabelecer recortes metodológicos e epistemológicos dentro dos estudos comunicacionais, Barros (2007) afirma que, por se tratar de um objeto em constante mutação, a comunicação exige do pesquisador uma postura dinâmica. A interdisciplinaridade torna-se um auxiliar imensurável para os estudos que envolvem processos culturais e midiáticos na contemporaneidade, especialmente quando tais processos se manifestam em uma miríade de linguagens. Sobre este aspecto, observa-se que,

> O campo epistemológico da Comunicação esbarra em diversas variáveis do processo de interação social e midiatização da sociedade que não são percebidas de forma plena e acabam se fragmentando em questões e objetos específicos dos mais diversos campos de conhecimento. (FERREIRA, 2012, p. 30)

Similarmente, os procedimentos metodológicos que envolvem o cinema e sua linguagem esbarram em diversos campos do conhecimento. Segundo Aumont et al. (2012), estudar um produto fílmico equivale a estudar uma grande quantidade de elementos constituintes do objeto que não são inerentemente cinematográficos. A narrativa fílmica se enquadra neste grupo, não sendo constituinte específica da linguagem cinematográfica, mas possuindo papel central na mesma. De acordo com os autores,

> Por definição, o narrativo é extracinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento. Isso explica o fato de que as funções dos personagens de filmes possam ser analisadas com os instrumentos forjados para a literatura por Vladimir Propp (proibição, transgressão, partida, retorno, vitória) [...]. Esses sistemas de narração operam com outros nos filmes, mas não constituem o cinematográfico propriamente dito: são o objeto de estudo da narratologia, cujo campo é bem mais vasto do que apenas o da narrativa cinematográfica. (AUMONT et al., 2012, p. 96)

[32] "Do. Or do not. There is no try."

Com o intuito de compreender o discurso fílmico apresentado em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*, a análise narratológica[33] proposta por Propp (1968) em *Morphology of the Folktale*[34] surge como uma ferramenta bastante adequada para os objetivos da pesquisa. Na obra em questão, o autor faz um apanhado histórico de centenas de contos que circulavam pela Europa Oriental tanto por via oral quanto através de escrituras e, a partir deles, elabora um estudo morfológico que busca identificar uma estrutura comum a todas as narrativas que se encaixam dentro do gênero maravilhoso. A partir do conceito de *função*, o autor define unidades irredutíveis do conto[35], fixas dentro de sua narrativa e consistentes nas mais variadas histórias, independentemente do contexto cultural em que foram produzidas.

O papel da personagem é basilar para a constituição das funções do conto. Segundo Propp (1968, p. 21, tradução nossa), "a função é entendida como um ato de um personagem, definido a partir do ponto de vista de sua significância ao longo do curso da ação"[36], ou seja, as atitudes diegéticas da personagem dentro do conto são responsáveis tanto pela movimentação interna da narrativa quanto pela delimitação da mesma dentro do gênero maravilhoso. Tal relevância é visível nas mais diversas narrativas que lidam com ficção; Candido et al. (2014) coloca a personagem como entidade capaz de moldar e constituir a ficção na sua forma mais básica. No conto de fada, a personagem é a responsável por categorizar e classificar a narrativa dentro do gênero maravilhoso, tornando-se assim um elemento central da análise narratológica.

Desta forma, ao reduzir o conto em seus elementos mais básicos e associá-los às personagens típicas do gênero, o autor conclui que a inserção de uma narrativa dentro do maravilhoso se dá não pela estética, temática ou tom, mas sim por uma estrutura comum a todas as histórias do gênero. Tal estrutura, fixa e constante, propaga-se nas mais distintas culturas e realidades históricas. Morin (2011), ao falar do campo do imaginário e dos produtos culturais, aponta essa condição universal de certas obras, e como conseguem manter suas

---

[33] Narratologia, também conhecida como Estudos Narrativos, é um referencial teórico-metodológico oriundo do campo da Linguística cujo intuito é investigar as particularidades do discurso narrativo.
[34] Traduzido para a língua portuguesa como *Morfologia do conto maravilhoso*.
[35] A função proppiana pode ser considerada – com as devidas ressalvas – similar ao estudo estrutural folclórico sintagmático proposto por Lévi-Strauss (1985), onde elementos linguísticos reduzidos à sua mais básica constituição são ferramentas centrais para a compreensão de fenômenos antropológicos. A jornada do herói definida por Campbell (2007) é outro conceito que se aproxima dos estudos sintagmáticos.
[36] "Function is understood as an act of a character, defined from the point of view of its significance for the course of the action."

características em outros meios e épocas. O conto de fada apresenta tal caráter em grande parte devido ao aspecto permanente de sua própria narrativa, que se propaga de forma homogênea nos mais diversos contextos e linguagens, constituindo-se assim como um produto cultural universalizado dentro do imaginário coletivo.

É importante esclarecer a terminologia utilizada neste trabalho: Propp se refere ao conto como 'maravilhoso' e não 'de fada', mas tal distinção é apenas contextual, não estrutural. Tanto o 'conto maravilhoso' quanto o 'conto de fada' possuem as mesmas características morfológicas e se enquadram no mesmo gênero narrativo, divergindo apenas em suas subjetividades temáticas: o primeiro abrange questões materiais das personagens (por exemplo, pobreza, fome, doenças); o segundo, por sua vez, aborda questões internas (paixão, amor, amizade, ódio, vingança) (COELHO, 2012). Tal divergência não interfere na estrutura formal da narrativa, o que permite que nesta dissertação o termo 'conto de fada' seja utilizado e a análise proppiana consiga ser realizada sem nenhum empecilho[37].

Também é importante ressaltar que, embora usualmente contos de fada sejam frequentemente analisados a partir da linguagem escrita, é possível estabelecer uma análise narratológica dentro da linguagem fílmica pois, como afirma Coutinho (1996, p. 105-107), "a matéria do cinema [...] em comparação com outras matérias, é mais suscetível ao contágio da literatura". Em um viés similar, Jakobson (2015) ressalta a importância das ferramentas narratológicas em diversos estudos dentro das ciências sociais, associando os procedimentos linguísticos aos fenômenos comunicacionais.

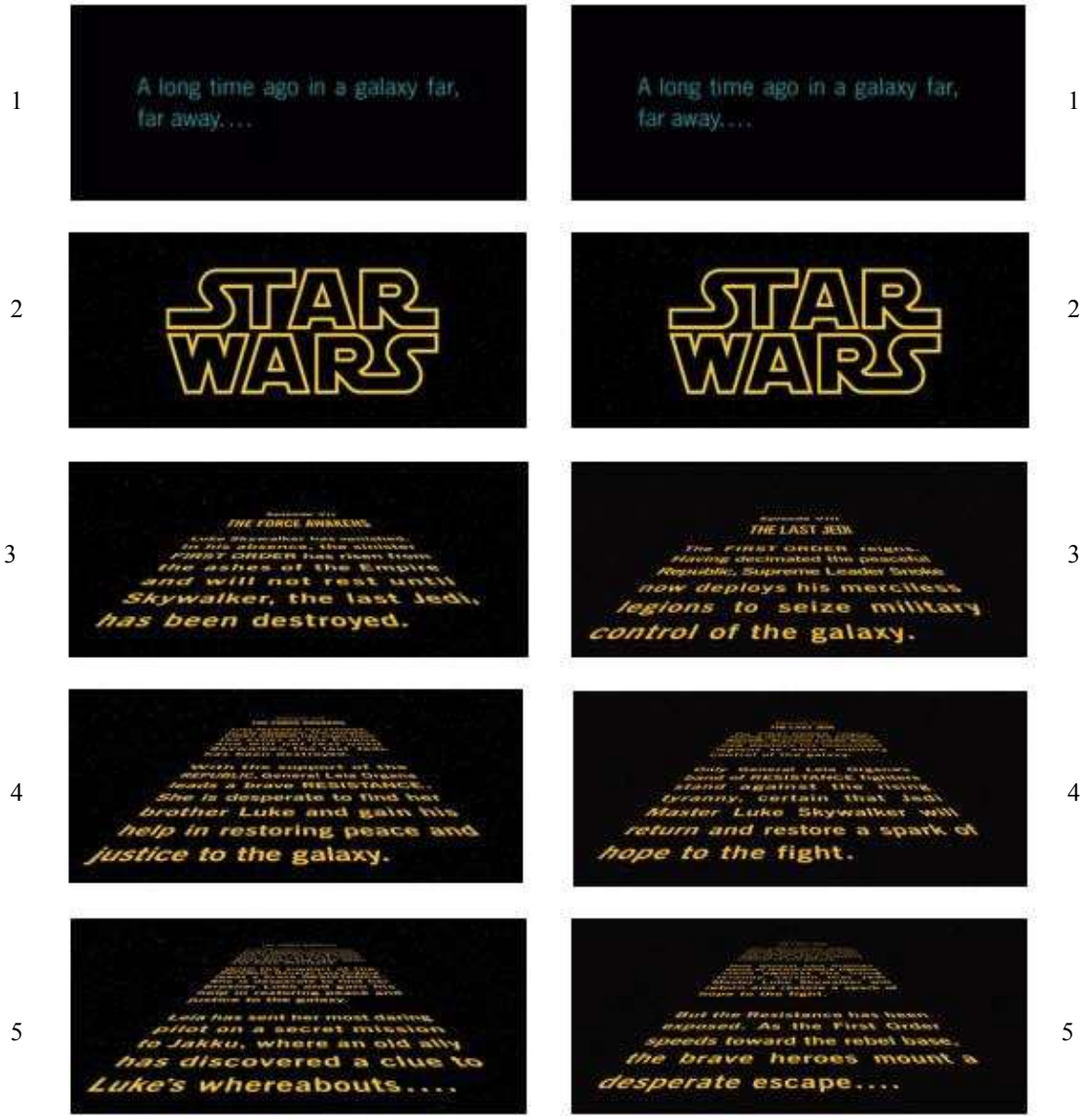
Desta forma, a partir da cronologia interna dos dois filmes, será estabelecida uma associação direta entre as funções como definidas por Propp e as sequências fílmicas, com o intuito de investigar tanto a presença de elementos estruturais que classifiquem o filme como um conto de fada, quanto para observar a consistência das mesmas. A partir disso, os seguintes tópicos são apresentados: *Fase preparatória* e *O ponto de não retorno* abrangem as funções narrativas presentes no filme *O Despertar da Força*. Já *O conto continua... em Os Últimos Jedi,* abrange as funções restantes, presentes no filme *Os Últimos Jedi*. Ao término do capítulo, são levantadas considerações acerca da análise realizada.

[37] Alguns estudos historiográficos também separam os contos a partir de sua origem: 'maravilhosos' referem-se aos contos de origem oriental, 'de fada' referem-se aos contos de origem celta. Ainda assim, há consenso de que a estrutura narrativa é a mesma e, portanto, o método proppiano pode ser aplicado sem problemas.

3.1. A fase preparatória

Em todos os filmes principais da franquia *Star Wars*, a audiência é introduzida ao universo fictício com a frase "há muito tempo atrás, em uma galáxia muito, muito distante"[38], escrita em caracteres azuis sobre um fundo preto. Em seguida, o título e um breve contexto do universo diegético aparecem na tela, rolando verticalmente e embalados pela música-tema da franquia (Figura 4).

Figura 4: Textos de abertura de *O Despertar da Força* (esquerda) e *Os Últimos Jedi* (direita)



Fonte: STAR ... (2015); STAR ... (2017)

[38] "A long time ago, in a galaxy far, far away."

O prelúdio de *Star Wars* oferece pistas acerca da história apresentada. Convencionalmente, as palavras iniciais dos contos de fada ("Era uma vez", "em um reino muito distante", etc.) servem para envolver o espectador/leitor na atmosfera do universo fictício, oferecendo uma ilusão de tranquilidade que eventualmente será quebrada pelos acontecimentos narrativos posteriores. Este estágio preliminar do conto é chamado de fase preparatória (PROPP, 1968), pois tem o objetivo de preparar o leitor/espectador e apresentá-lo ao universo diegético e suas características iniciais.

O primeiro elemento estrutural relevante desta fase é denominado *situação inicial*[39], representado por convenção pelo símbolo α. De acordo com Propp (1968, p. 25-26, grifos do autor, tradução nossa)[40]: "o conto se inicia com alguma forma de *situação inicial*. Os membros de uma família são enumerados, ou o futuro herói é simplesmente introduzido pela menção de seu nome ou indicação de seu status". Embora não seja contabilizada como uma função propriamente dita, é na *situação inicial* que ocorre a introdução da personagem mais importante do conto de fada: o herói.

Em *O Despertar da Força*, a *situação inicial* se manifesta com a apresentação da heroína, a personagem Rey, interpretada por Daisy Ridley. Em uma longa sequência, Rey é introduzida para a audiência como uma jovem humilde e trabalhadora, que dedica seus dias a coletar lixo espacial no planeta desértico Jakku, completamente alheia ao conflito que permeia o restante da galáxia (Figura 5). Apesar da introdução da personagem ocorrer aos 11'23" (onze minutos e vinte e três segundos) do tempo fílmico, ela se qualifica como *situação inicial*; as sequências anteriores ao surgimento de Rey na narrativa são consideradas como um prólogo.

Figura 5: *Situação inicial*: A heroína Rey é introduzida

1 2

Fonte: STAR ... (2015)

[39] As funções encontram-se destacadas pela autora com o intuito de facilitar a leitura.
[40] "A tale usually begins with some sort of *initial situation*. The members of a family are enumerated, or the future hero is simply introduced by mention of his name or indication of his status."

Caracterizada por "um dos membros da família se ausente do lar. (Definição: *ausência*. Designação: β.)" (PROPP, 1968, p. 26, grifos do autor, tradução nossa)[41], a *ausência* surge após a *situação inicial* e serve como a primeira função factual do conto e é definida pela relação do herói com sua família - notavelmente, a ausência de uma. A instituição familiar é central em muitos contos de fada; de acordo com Franz (1990), a maioria destes contos envolve dinâmicas familiares. No filme, a *ausência* da heroína é apresentada para a audiência ainda durante sua sequencia introdutória: abandonada no deserto, Rey registra em uma parede os dias que se passaram desde a partida de seus pais (Figura 6), expondo para a audiência que, apesar de sua juventude, força e beleza, a perda de sua família é uma fonte constante de solidão e melancolia.

Figura 6: *Ausência*: Rey registra os dias que se passaram desde o abandono familiar

1 2

Fonte: STAR ... (2015)

A seguir, na *interdição*, designada pelo símbolo γ (PROPP, 1968, p. 26), tentações são oferecidas ao herói com o objetivo de testar seu caráter. No filme, a *interdição* ocorre quando Rey é interceptada pelo robô BB-8, que está sendo perseguido por carregar consigo um item precioso (um mapa). O robô pede ajuda para a heroína, sugerindo que ela o esconda em sua casa (Figura 7).

Figura 7: *Interdição*: Rey é interceptada pelo robô BB-8

1 2

Fonte: STAR ... (2015)

[41] "One of the members of a family absents himself from home. (Definition: *absentation*. Designation: β.)"

Consecutivamente, "a interdição é violada (Definição: *violação*. Designação: δ.)" (PROPP, 1968, p. 27, grifos do autor, tradução nossa)[42], caracterizada pelo herói violando sua própria *interdição* e aceitando o que lhe foi ofertado, mesmo que não seja uma escolha sábia ou correta. No filme, a *violação* ocorre quando Rey, apesar de sua hesitação inicial, aceita acolher o robô BB-8 (Figura 8).

Figura 8: *Violação*: Rey aceita acolher o robô BB-8

Fonte: STAR ... (2015)

Imediatamente após a *violação*, ocorre o ato do "vilão realizar uma tentativa de reconhecimento. (Definição: *patrulha*. Designação: *ε*.)" (PROPP, 1968, p. 28, grifos do autor, tradução nossa)[43]. A *patrulha* é caracterizada pelo vilão adquirindo conhecimento sobre a existência do herói durante um processo de busca (por objetos, pessoas desaparecidas, etc.). Como afirma o autor,

> Neste momento um novo personagem, que pode ser definido como vilão, entra o conto. Seu papel é perturbar a paz de uma família feliz, causar problemas, danos ou ferimentos. O vilão pode ser um dragão, bandidos, uma bruxa, uma madrasta, etc. [...] Portanto, o vilão entrou em cena. Ele vem a pé, sorrateiramente, ou voando, etc., e começa a agir. (PROPP, 1968, p. 27, tradução nossa)[44].

Na atual trilogia de *Star Wars*, o grupo Primeira Ordem assume a posição de antagonista central, sendo reminiscente do Império Galáctico, antagonista das duas trilogias

---

[42] "The interdiction is violated (Definition: violation. Designation: δ.)"
[43] "The villain makes an attempt at reconnaissance. (Definition: reconnaissance. Designation: ε.)"
[44] "At this point a new personage, who can be termed the villain, enters the tale. His role is to disturb the peace of a happy family, to cause some form of misfortune, damage, or harm. The villain(s) may be a dragon, a devil, bandits, a witch, or a stepmother, etc. [...] Thus, a villain has entered the scene. He has come on foot, sneaked up, or flown down, etc., and begins to act."

anteriores. A Primeira Ordem é caracterizada pela narrativa como uma instituição política totalitária que busca dominar a Galáxia a partir do emprego de violência e opressão. No filme analisado, a *patrulha* ocorre quando um grupo de soldados da Primeira Ordem vai até o planeta de Rey com o intuito de procurar o robô BB-8, inevitavelmente tornando-os cientes da existência da heroína (Figura 9).

Figura 9: *Patrulha*: Ao ser vista com BB-8, Rey torna-se alvo dos vilões

1 2

Fonte: STAR... (2015)

Como resultado direto da *patrulha*, "o vilão recebe informações sobre sua vítima. (Definição: *entrega*. Designação: ζ.)" (PROPP, 1968, p. 28, grifos do autor, tradução nossa)[45]. No filme, a *entrega* ocorre logo após a heroína escapar dos soldados que a perseguem durante a *patrulha*; o vilão Kylo Ren, interpretado por Adam Driver, recebe um relatório e descobre que uma "garota" (no caso, a heroína) atrapalhou seus planos, o que o faz desenvolver um interesse por ela (Figura 10)[46].

Figura 10: *Entrega*: O vilão Kylo Ren recebe informações sobre Rey

1 2

Fonte: STAR ... (2015)

[45] "The villain receives information about his victim. (Definition: delivery. Designation: ζ.)"

[46] Aqui, o corte entre planos já oferece pistas da significância do relacionamento entre heroína e vilão, que será explorado mais adianta tanto no conteúdo dos filmes quanto na análise realizada neste trabalho. Embora estejam em lugares distintos na diegese, através da montagem fílmica e da narrativa construída visualmente, Kylo Ren e Rey estendem suas mãos um ao outro

Diretamente após a *entrega*, "o vilão tenta enganar sua vítima com o objetivo de possui-la ou possuir seus pertences. (Definição: *enganação*. Designação: η)." (PROPP, 1968, p. 29, grifos do autor, tradução nossa)[47]. Esta função consiste no vilão vitimizando ou enganando o herói com o objetivo de obter o que deseja, fazendo uso de diversas ferramentas persuasivas para tal: mágica, métodos de coerção ou sedução. No filme, a *enganação* ocorre quando o vilão Kylo Ren persegue a heroína Rey em uma floresta[48] e a paralisa através de mágica com o objetivo de questioná-la (Figura 11).

Figura 11: *Enganação*: Utilizando o agente mágico, o vilão paralisa a heroína

1 2 3 4

Fonte: STAR ... (2015)

Habitualmente, na *enganação* o vilão assume disfarces, como "uma bruxa fingindo ser uma 'doce senhora', um dragão transformado em um belo jovem" (PROPP, 1968, p. 29, tradução nossa)[49]. Em *O Despertar da Força* uma inversão ocorre: Kylo Ren se apresenta como uma criatura de aparência irreconhecível, mas sob sua máscara existe um jovem, filho da realeza e de heróis (Princesa Leia e Han Solo, personagens da primeira trilogia *Star Wars*). Portanto, a narrativa não apresenta um monstro utilizando artifícios como beleza ou bondade para seduzir a heroína, mas sim o inverso – um jovem oriundo de uma família real (na diegese) que se esconde atrás de uma indumentária monstruosa para intimidar suas vítimas.

---

[47] "The villain attempts to deceive his victim in order to take possession of him or of his belongings. (Definition: trickery. Designation: η.)"

[48] Florestas são ambientes comuns em contos de fada. De acordo com Propp (2002, p. 55) "O herói do conto – seja ele um príncipe, uma órfã expulsa ou ainda um soldado fugitivo - infalivelmente vai dar em uma floresta, onde começam suas aventuras."

[49] "A witch pretending to be a "sweet old lady", a dragon turns into a handsome youth. Then follows the function itself."

Dando continuidade à *enganação*, "a vítima se submete ao disfarce e inadvertidamente ajuda seu inimigo. (Definição: *cumplicidade*. Designação: θ.)[50]" (PROPP, 1968, p. 30, grifos do autor, tradução nossa). Aqui, a partir da ingenuidade do herói, o vilão se aproxima de seu objetivo nefasto. Como consequência direta disto, "o vilão causa dano ou injúria. (Definição: *vilania*. Designação: A.) (PROPP, 1968, p. 30, tradução nossa)[51]. De acordo com o autor,

> Esta função é excepcionalmente importante, pois é responsável por criar o movimento do conto de fadas. Ausência/afastamento, violação e interdição, reconhecimento, entrega, sucesso do truque, existem para preparar a narrativa para esta, criando sua possibilidade de ocorrência, ou simplesmente facilitando com que ela aconteça. (PROPP, 1968, p. 30-31, tradução nossa)[52]

Nos contos, a *vilania* possui dezenas de permutações, cada qual com suas particularidades. As mais comuns consistem no sequestro e/ou incapacitação de indivíduos, furto, criação de feitiços, homicídios e interrogatórios. No filme, Kylo Ren é caracterizado como um vilão tanto por sua associação com a organização Primeira Ordem quanto por sua estética típica de personagens malvados (máscara assustadora, vestimentas pretas). A *cumplicidade* ocorre quando o vilão, ao ler os pensamentos da heroína, descobre que a jovem tem informações acerca do objeto que ele deseja. Consecutivamente, a *vilania* ocorre quando Kylo Ren a coloca em um sono profundo e a sequestra[53] (Figura 12).

Figura 12: *Cumplicidade* (esquerda) e *Vilania* (direita): Kylo Ren Sequestra Rey

1 2

Fonte: STAR ... (2015)

[50] "The victim submits to deception and thereby unwittingly helps his enemy. (Definition: *complicity*. Designation: θ.)
[51] "The villain causes harm or injury. (Definition: *villainy*. Designation: A.)"
[52] "This function is exceptionally important, since by means of it the actual movement of the tale is created. Absentation, the violation of an interdiction, delivery, the success of a deceit, all prepare the way for this function, create its possibility of occurrence, or simply facilitate its happening."
[53] Tanto o sequestro de donzelas quanto o ato de adormecer sob a influência do vilão são frequentes em contos de fada. Segundo Propp (2002), ambas as situações são historicamente associadas a um erotismo latente, remetente aos raptos amorosos na Grécia Antiga. Sob esta perspectiva, o autor aponta que não é incomum em contos o raptor possuir algum tipo de interesse romântico por sua vítima.

É também a partir da *vilania* que heroína e vilão são colocados frente a frente, o que altera o *status quo* diegético de forma permanente. Até a ocasião de seu sequestro, Rey poderia retornar à sua *situação inicial* e rejeitar o chamado heroico; após encontrar Kylo Ren, a jovem não possui mais tal alternativa, sendo forçada a assumir o papel de heroína da narrativa.

3.2. O ponto de não retorno

Imediatamente após a *vilania*, o "azar ou falta de algo é exposta; o herói é questionado com um pedido ou ordem; ele recebe permissão para partir ou é despachado. (Definição: *mediação*, *incidente conectivo*. Designação: B.) (PROPP, 1968, p. 36, tradução nossa)[54]. Esta função caracteriza-se pelo deslocamento de uma personagem - frequentemente uma princesa raptada, crianças sequestradas ou o próprio herói que vai em busca de aventura - de um lugar para outro. Somente a partir do ato de *vilania* e da subsequente *mediação* o conto atinge seu ponto de não retorno[55]. Em *O Despertar da Força*, a *mediação* ocorre quando o vilão, após sequestrar a heroína, carrega-a em seus braços até seu meio de transporte (uma nave especial) com o intuito de levar a jovem até a base inimiga (Figura 13).

Figura 13: *Mediação*: O vilão carrega a heroína até sua nave

Fonte: STAR ... (2015)

[54] "Misfortune or lack is made known; the hero is approached with a request or command; he is allowed to go or he is dispatched. Definition: *mediation*, *the connective incident*. Designation: B.)"
[55] Ocorre quando as ações das personagens centrais (geralmente herói e vilão) não podem ser revertidas dentro da diegese.

Neste momento, o caráter heroico da protagonista ganha contornos definidos: ao ser sequestrada pelo vilão, Rey é categorizada no que Propp (1968) define como herói vitimado. Segundo o autor,

> O herói do conto pode ser de dois tipos: (1) se uma jovem garota é sequestrada e desaparece, o herói é quem vai atrás dela; heróis desse tipo são chamados de *procuradores*. (2) se uma jovem garota é carregada para longe, e o fio narrativo é diretamente ligado a seu destino e não àqueles que ficam para trás, então o herói do conto é a garota; heróis desse tipo são chamados *heróis vitimados*. Um momento de mediação (transporte) é presente nos dois casos. (PROPP, 1968, p. 36, grifos do autor, tradução nossa)[56]

Dependente da caracterização do herói, a próxima função consiste em "[...] um procurador aceita ou decide reagir (Definição: *Contra-ação*. Designação: C)." (PROPP, 1968, p. 38, tradução nossa)[57], sendo definida pela reação do herói quando o mesmo decide resgatar alguém. No entanto, segundo o autor, este momento existe apenas em contos que apresentam um herói procurador, estando ausente de contos que consistem em heróis vitimados. Em conformidade com o autor, observa-se que a narrativa de *O Despertar da Força* não possui a função *Contra-ação*, pois Rey é definida como uma heroína vitimada.

Subsequentemente, "o herói deixa seu lar. (Definição: *partida*. Designação: ↑)." (PROPP, 1968, p. 39, tradução nossa)[58]. O lar, neste momento, não é obrigatoriamente o espaço físico onde a personagem heroica reside, mas sim sua zona de conforto narrativa. Segundo o autor, há distinção entre a *partida* entre os diversos tipos de heróis do conto de fada; para o herói vitimado, a *partida* marca o início de uma jornada sem objetivos definidos, com a personagem heroica à mercê do destino. Rey, caracterizada por sua passividade, é carregada - de forma literal - para a aventura e introduzida a uma série de desafios e atividades que terão o objetivo de testá-la e comprovar seu heroísmo.

Logo após a *mediação*, a caracterização do herói e a *partida*, o conto apresenta um novo personagem. Segundo Propp,

---

[56] "The hero of the tale may be one of two types: (1) if a young girl is kidnapped, and disappears from the horizon, the hero is the one who goes after her; heroes of this type are called seekers. (2) if a young girl is seized or driven out, and the thread of the narrative is linked to her fate and not to those who remain behind, then the hero of the tale is the seized or banished boy or girl.; heroes of this type are called victimized heroes. A moment of mediation (transport) is present in both cases."

[57] "The seeker agrees to or decides upon counteraction. (Definition: *beginning counteraction*. Designation: C.)"

[58] "The hero leaves home. (Definition: *departure*. Designation: ↑)."

> Agora um novo personagem é introduzido: este personagem pode ser denominado como doador, ou mais precisamente, provedor. Usualmente, ele é encontrado acidentalmente – em uma floresta, ao longo de uma estrada, etc. [...] É dele que o herói (tanto o herói procurador quando o herói vitimizado) obtém algum agente (geralmente mágico) que permite a eventual liquidação dos problemas narrativos. Porém, antes de tal recebimento do elemento mágico, o herói é sujeito a um diverso número de ações que, de qualquer maneira, resultam no agente mágico sendo recebido pelo mesmo. (PROPP, 1968, p. 39, tradução nossa)[59]

O doador, assim como o herói, é uma personagem essencial no conto, podendo se manifestar de diversas formas: fadas madrinhas, mestres, andarilhos, animais mágicos etc. Em *O Despertar da Força*, é o próprio vilão que assume a função de doador: ao interceptar a heroína em uma floresta e sequestrá-la, torna-se responsável pela descoberta dos poderes de Rey. Embora possua uma função específica na narrativa, a figura do doador pode estar associada a outras personagens pré-existentes do conto sem que isso interfira em sua estrutura. A moralidade da personagem também é irrelevante; o doador pode ser bondoso ou maldoso, desde que seja responsável por fornecer o agente mágico ao herói. Ainda sobre suas características,

> Não é tão incomum que o ajudante sobrenatural assuma a forma masculina. Nos contos de fadas, pode se tratar de algum ser que habite a floresta, algum mágico, eremita, pastor ou ferreiro, que aparece para fornecer os amuletos e o conselho de que o herói precisará. (CAMPBELL, 2007, p. 77)

Após o surgimento do doador, as três funções subsequentes ocorrem de forma quase que simultânea: a *primeira função do doador*, a *reação do herói* e o *recebimento do elemento mágico*. Segundo Propp (1968, p. 39-43, grifos do autor, tradução nossa),

> O herói é testado, interrogado, atacado, etc. o que o prepara para o recebimento de um agente mágico ou auxiliador (Definição: *primeira função do doador*, representada pelo símbolo D.) [...] O herói reage às ações do futuro doador (Definição: *reação do herói*. Designação: E.) [...] O herói adquire o uso de um agente mágico (Definição: *provisão* ou *recebimento do agente mágico*. Designação: F.) (PROPP, 1968, p. 39-43, grifos do autor, tradução nossa)[60]

---

[59] "Now a new character enters the tale: this personage might be termed the donor, or more precisely, the provider. Usually he is encountered accidentally – in the forest, along the roadway, etc. [...] It is from him that the hero (both the seeker hero and the victim hero) obtains some agent (usually magical) which permits the eventual liquidation of misfortune. But before receipt of the magical agent takes place, the hero is subjected to a number of quite diverse actions which, however, all lead to the result that a magical agent comes into his hands."

[60] "The hero is tested, interrogated, attacked, etc., which prepares the way for his receiving either a magical agent or helper. (Definition: *the first function of the donor*. Designation: D.) […] The hero reacts to the actions of the future donor. (Definition: *the hero's reaction*. Designation: E.) […] The hero acquires the use of a magical agent.

Kylo Ren, ao invadir a mente de Rey com o intuito de interrogá-la, cumpre sua *primeira função como doador*, inadvertidamente "desbloqueando" as habilidades mágicas da heroína. Como consequência direta, Rey manifesta sua *reação do herói*, revidando o interrogatório e escapando graças aos poderes que obteve a partir do *recebimento do agente mágico* (Figura 14)

Figura 14: *Primeira função do doador* e *Reação do herói*: Kylo Ren 'desbloqueia' os poderes latentes de Rey através de um interrogatório

Fonte: STAR ... (2015)

No conto de fada, o agente mágico, "[...] pode ser um objeto, uma pessoa, ou qualidades e habilidades que são diretamente oferecidas ao herói, como o poder de transformação em animais" (PROPP, 1968, p. 44, tradução nossa)[61] e se manifesta a partir de

(Definition: *provision or receipt of a magical agent*. Designation: F.)"

[61] "[…] a magical agent can either be an object, a person, or qualities or capacities which are directly given, such as the power of transformation into animals."

objetos (frutas encantadas, poções, lâmpadas mágicas etc.) ou abstrações (ações sobrenaturais capazes de manipular a matéria). No universo de *Star Wars*, o agente mágico se manifesta a partir da Força, uma energia que permeia todos os seres na diegese, categorizando a franquia dentro do gênero maravilhoso e apresentando-se como uma característica definidora do produto (CARTER, 2016). Em *O Despertar da Força*, a ressurgência do agente mágico é um dos temas centrais, como demonstrado pelo título do filme: ao desbloquear suas habilidades dormentes, Rey torna-se uma das raras personagens do universo fictício a manifestar a Força de maneira tão potente, consolidando sua posição como protagonista e heroína (Figura 15).

Figura 15: *Recebimento do agente mágico*: Rey testa seus poderes pela primeira vez

Fonte: STAR ... (2015)

Dando continuidade à narrativa, "o herói é transferido, entregue, ou levado aos caminhos de um objeto de interesse. (Definição: *transferência espacial*. Designação: G.)" (PROPP, 1968, p. 50, grifos do autor, tradução nossa)[62]. Tal função consiste no herói

[62] "The hero is transferred, delivered, or led to the whereabouts of an object of search. (Definition: *spatial transference*. Designation: G.)

utilizando sua destreza física para vencer obstáculos, de forma a demonstrar poder e força independentes de suas habilidades mágicas. No filme, a *transferência espacial* se dá quando Rey tenta escapar da base inimiga e atravessa uma sequência labiríntica de corredores que testam sua agilidade (Figura 16)

Figura 16: *Transferência espacial*: A heroína percorre um labirinto

Fonte: STAR ... (2015)

Imediatamente após a *transferência espacial*, o herói enfrenta o primeiro de muitos testes de conflito: um embate físico com seu antagonista. Em contos, duelos de espadas, enfrentamento de monstros e similares são as manifestações mais convencionais desta função. Este momento também representa o primeiro clímax narrativo da história, onde "herói e vilão se unem em combate direto. (Definição: *luta*. Designação: H.)" (PROPP, 1968, p. 51, grifo do autor, tradução nossa)[63]. No filme analisado, a *luta* ocorre quando a heroína Rey confronta diretamente o vilão Kylo Ren em um duelo de sabres de luz, objetos análogos a espadas mágicas dentro do universo fictício (Figura 17).

Figura 17: *Luta*: Heroína e vilão duelam

Fonte: STAR ... (2015)

[63] "The hero and the villain join in direct combat. (Definition: *struggle*. Designation: H.)

A função seguinte à *luta* define-se quando "o herói é marcado. Definição: *marcação*. Designação: I.)" (PROPP, 1968, p. 52, grifos do autor, tradução nossa)[64] e, em sucessão imediata, "o vilão é derrotado. (Definição: *vitória*. Designação: J)" (PROPP, 1968, p. 53, grifos do autor, tradução nossa)[65] (Figura 18).

Figura 18: *Marcação* e *Vitória*: a heroína marca o rosto do vilão e vence o duelo

1 2

Fonte: STAR ... (2015)

Embora o conto mantenha sua estrutura fixa, Propp (2002, p. 4) afirma que em outros contextos e linguagens as funções podem apresentar composições mais complexas. Neste momento do filme, pode-se observar tal adaptação; tanto *marcação* quanto *vitória* ocorrem no filme na ordem pré-estipulada e de forma estruturalmente literal - uma personagem recebe uma marca física em seu corpo (*marcação*) e o vilão é derrotado pelo herói (*vitória*) -, mas inversões podem ser verificadas. Com um golpe de seu sabre de luz (análogo à espada), Rey cria uma ferida que virará uma cicatriz permanente no rosto de Kylo Ren; portanto, a heroína ao invés de ser marcada pelo vilão, marca-o. Também é notável que a *vitória* não alimenta o antagonismo entre heroína e vilão, mas cria admiração - e, futuramente, alinhamento - entre as personagens. Mais adiante, será possível observar que heroína e vilão terão um relacionamento com forte subtexto romântico. Essa mudança da composição narrativa dentro de uma estrutura fixa é o dado coletado dentro da análise narratológica que mais interessa à pesquisa, e será utilizada na próxima etapa: a análise fílmica.

Após a *vitória*, duas funções ocorrem sucessivamente: "o azar ou falta inicial é liquidado. (Designação: K) [...] e o herói retorna. (Definição: *retorno*. Designação: ↓)." (PROPP, 1968, p. 53-55, grifos do autor, tradução nossa)[66]. Neste momento, o conflito

[64] "The hero is branded. (Definition: *branding*. Designation: I.)
[65] "The villain is defeated. (Definition: *victory*. Designation: J.)
[66] "The initial misfortune or lack is liquidated. (Designation: K.) […] and the hero returns. (Definition: *return*. Designation: ↓)."

apresentado na fase preparatória do conto é resolvido e o herói assume um posicionamento. Em *O Despertar da Força*, a liquidação do problema inicial ocorre quando Rey finalmente entrega para o grupo Resistência o objeto que todos procuravam desde o início do filme: um mapa que indica o paradeiro de Luke Skywalker, até então desaparecido (Figura 19).

Figura 19: *O azar ou falta é liquidado*: o problema inicial da narrativa é resolvido

Fonte: STAR ... (2015)

Logo em seguida, a jovem decide ir atrás de Luke, o que configura seu *retorno* (Figura 20). Apesar da terminologia, o *retorno* de Rey não se configura como uma volta ao lar ou a algum espaço previamente visitado dentro da história, mas sim como um contraste direto à função *partida* (p. 51). Neste contexto, o retorno refere-se à retomada da agência da heroína, que escolhe continuar sua jornada sem ser forçada por circunstâncias externas.

Figura 20: *Retorno*: A heroína viaja até uma ilha distante e encontra Luke Skywalker

1 2

3 4

Fonte: STAR ... (2015)

Durante a função *retorno*, o filme utiliza o *cliffhanger*[67] de forma bem-humorada e autor reflexiva; os créditos finais surgem na tela abruptamente, no momento em que a heroína Rey, literalmente na beira de um penhasco, encontra Luke Skywalker e deixa o futuro das personagens em aberto. Dessa forma, o tempo diegético é congelado neste instante, prometendo para o espectador que a narrativa do próximo episódio terá continuidade direta de onde *O Despertar da Força* parou.

3.3. O conto continua... em *Os Últimos Jedi*

Segundo Metz (2014), a narração é, em sua forma mais rudimentar, uma sequência temporal composta por dimensões abstratas capazes de separar o tempo diegético (o mundo fictício) do tempo extradiegético (o mundo 'real', onde se situa o leitor/espectador). O tempo da ficção, portanto, não corresponde ao tempo vivido pela audiência, existindo de forma independente e seguindo uma ordem cronológica própria. Deste modo, apesar da diferença de dois anos entre os lançamentos dos filmes, os eventos de *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* ocorrem de forma consecutiva dentro do universo fictício, sem cortes temporais para o futuro, como geralmente ocorre em obras de cunho sequencial/episódico. Desta forma, o tempo diegético de ambos os filmes é o mesmo, implicando em uma narrativa contínua que valida a análise sequencial das funções do conto perpassando os dois filmes.

Dando sequência direta às funções, após o *retorno*, "o herói é perseguido (Definição: *perseguição*, *caça.* Designação: Pr.)" (PROPP, 1968, p. 56, grifos do autor, tradução nossa)[68]. De forma quase simultânea, dá-se o "resgate do herói da perseguição. (Definição: *resgate*. Designação: Rs.)" (PROPP, 1968, p. 57, grifos do autor, tradução nossa)[69]. Nesta função, o herói consegue efetivamente se esquivar da *perseguição*. Apesar do termo "resgate", é importante ressaltar que esta função não possui necessariamente caráter passivo; o herói pode apresentar uma postura ativa sem a necessidade de ser resgatado por outrem, deslocando-se no espaço por conta própria, utilizando força física ou mágica para resistir os artifícios do vilão, e assim por diante.

---

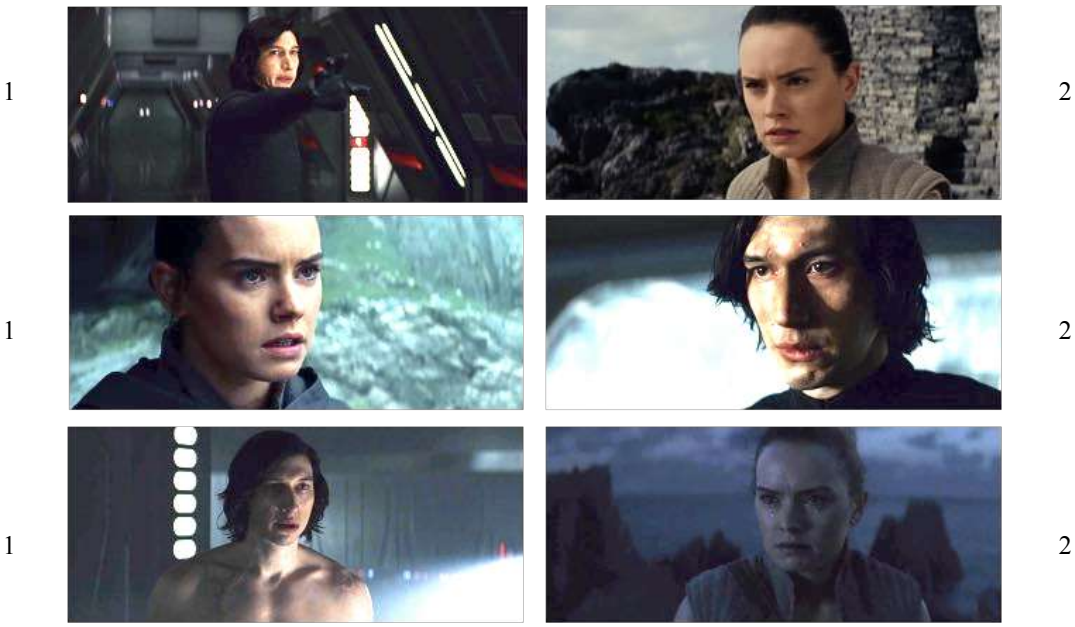
[67] O *cliffhanger* (em português: 'na beira beira do penhasco') é um recurso narrativo utilizado na ficção seriada que consiste 1) na exposição de personagens a situações limite que alteram o *status quo* narrativo; 2) no corte abrupto e deliberado de uma narrativa com o intuito de manter o leitor/espectador interessado e em um estado de suspensão, sem saber o que irá acontecer até o próximo capítulo/livro/episódio/etc.

[68] "The hero is pursued. (Definition: *pursuit*, *chase*. Designation: Pr.)"

[69] "Rescue of the hero from pursuit. (Definition: *rescue*. Designation: Rs.)"

Em *Os Últimos Jedi*, tanto a *perseguição* quanto o *resgate* ocorrem ao longo de diversas sequências em que ambos são conectados através da Força (o agente mágico) (Figura 21). Nestas sequências, ambas as personagens conseguem se ver, conversar e compartilhar experiências físicas através de uma conexão telepática, vilão e heroína se perseguem mutualmente; Kylo Ren tenta extrair informações de Rey, seduzi-la e provocá-la, ao mesmo tempo em que Rey resiste aos avanços do vilão. Logo, embora não se trate de uma perseguição convencional (um vilão correndo fisicamente atrás do herói), a dinâmica de confronto entre as personagens é a mesma.

Figura 21: *Perseguição* e *resgate*: Três sequências distintas nas quais Rey e Kylo Ren perseguem-se através de uma conexão mágica existente entre ambos



Fonte: STAR ... (2017)

Após obter sucesso em escapar do vilão, "o herói, irreconhecível, chega ao lar ou a outro país. (Definição: *chegada não-reconhecida*. Designação: O.)" (PROPP, 1968, p. 60, grifos do autor, tradução nossa)[70]. Tal função envolve o deslocamento físico do herói (para seu local de origem ou um novo país/terra) e um aprendizado adquirido. No filme o, a *chegada não-reconhecida* de Rey se dá quando, ao chegar em uma ilha distante de forma anônima, se torna aprendiz de Luke Skywalker, o herói da primeira trilogia *Star Wars* (1977-1983) e caracterizado agora como um velho sábio e amargo que inicialmente a rejeita.

[70] "The hero, unrecognized, arrives home or in another country. (Definition: *unrecognized arrival*. Designation: O.)"

Figura 22: *Chegada não-reconhecida*: Duas sequências distintas demonstrando o papel de Rey como aprendiz de Luke Skywalker

1 2

Fonte: STAR ... (2017)

De acordo com Franz (1990, p. 172), a figura do idoso conselheiro é comum em contos, onde "o velho é comumente uma figura auxiliar, que aparece quando o herói está em dificuldades e precisa de conselho e direção". Aqui se estabelece uma diferença fundamental entre o papel do doador - introduzido em *primeira função do doador* (D) (p. 52-53) - e o papel exercido por Luke; ao invés de prover agentes mágicos para a heroína, Luke é um conselheiro que relutantemente acolhe a jovem como uma pupila, guiando-a para que a mesma consiga fazer um melhor uso de seus poderes recém-descobertos (Figura 22).

A introdução de Luke abre novas possibilidades interessantes para a narrativa do filme. Em *Os Últimos Jedi*, o *flashback*[71] é aplicado pela primeira vez como recurso narrativo dentro dos oito filmes principais da franquia[72]. No *flashback*, a cronologia fílmica é rearranjada através da montagem com o intuito de apresentar ao espectador acontecimentos diegéticos em uma nova ordem temporal, usualmente referentes a um tempo anterior à história (AUMONT; MARIE, 2012, p. 130). É a partir do *flashback* que a próxima função é apresentada, consistindo em "um falso herói [que] apresenta clamores sem fundamento. (Definição: *clamores sem fundamento*. Designação: L.)" (PROPP, 1968, p. 60, grifos do autor, tradução nossa)[73]. No filme, tais *clamores sem fundamento* são apresentados quando o personagem Luke Skywalker mente para a heroína sobre a origem da vilania de Kylo Ren, seu sobrinho e aprendiz. A partir do *flashback*, o filme apresenta o momento em que o vilão abraçou o Lado Sombrio sob a perspectiva de Luke (Figura 23, p. 61).

---

[71] Sem tradução literal para o português, "a palavra inglesa *flashback* conota a repentinidade dessa 'volta' no tempo" (AUMONT; MARIE, 2012, p. 310).

[72] Em *O Despertar da Força*, há uma breve sequência na qual a heroína Rey, dentro da diegese, "viaja" no tempo e consegue enxergar presente, passado e futuro como participante ativa. Entretanto, tal momento não se caracteriza formalmente como *flashback*, pois não é realizado através da montagem.

[73] "A false hero presents unfounded claims. (Definition: *unfounded claims*. Designation: L.)"

Figura 23: *Clamores sem fundamento*: Luke mente para Rey

Fonte: STAR ... (2017)

Após os *clamores sem fundamento*, "uma tarefa difícil é proposta para o herói. (Definição: *tarefa difícil*. Designação: M.)" (PROPP, 1968, p. 60, grifos do autor, tradução nossa)[74]. A *tarefa difícil* impõe desafios ao herói, de forma a instigá-lo e exigir que o mesmo se prove digno de tal heroísmo (e suas subsequentes recompensas). Tal função surge em *Os Últimos Jedi* quando a heroína investiga uma caverna mágica tomada pela Força que a seduz com a promessa de conhecimento. Ao fundo de tal caverna, um enorme espelho mágico a espera, aprisionando-a em uma dimensão paralela. Para obter as respostas que deseja, Rey deve 'vencer' as outras versões de si mesma ao longo de um infinito corredor (Figura 24).

Figura 24: *Tarefa difícil*: Rey é testada pela Força

1 2

3 4

Fonte: STAR ... (2017)

[74] "A difficult task is proposed to the hero. (Definition: *difficult task*. Designation: M.)"

Com significância no gênero maravilhoso, "o espelho está presente em todos os momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural" (TODOROV, 2014a, p. 129). O espelho possui um forte simbolismo no imaginário coletivo, do mito grego de Narciso[75] ao espelho da bruxa má de *A Branca de Neve*[76], agindo constantemente como uma ferramenta mágica cujo propósito é a revelação das mais profundas fragilidades humanas[77].

Em sequência direta à função anterior, "a tarefa é resolvida. (Definição: *solução*. Designação: N.)" (PROPP, 1968, p. 62, grifos do autor, tradução nossa)[78]. No filme, ao vencer o desafio proposto pelo espelho mágico, a heroína acredita que obterá a resposta para seu maior dilema: o paradeiro seus pais. No entanto, a imagem se transforma em uma só: a própria Rey, solitária, olhando para si mesma (Figura 25).

Figura 25: *Solução*: A heroína vence o desafio proposto e recebe uma resposta

Fonte: STAR ... (2017)

Imediatamente após a *solução*, uma das funções mais importantes do conto ocorre: o *reconhecimento*. Nela "o herói é reconhecido (Definição: *reconhecimento*. Designação: Q.)" (PROPP, 1968, p. 62, grifos do autor, tradução nossa)[79]. Neste momento, o herói é finalmente aceito como tal pelas outras personagens da narrativa. Geralmente, o *reconhecimento* está associado a uma marca, objeto, ação ou fala que desencadeia tal aceitação.

---

[75] Clássica narrativa da mitologia grega, consiste em um jovem de grande beleza que se apaixona por sua própria imagem refletida em um lago/espelho, o que o leva à morte.
[76] A frase "espelho, espelho meu...", retirada de uma das iterações do conto em questão, está presente no imaginário das mais diversas formas, sendo reinterpretada nas mais diversas linguagens e contextos.
[77] O espelho associado aos mitos e contos de fada é elemento recorrente em estudos de Psicologia Analítica que abordam os arquétipos e o inconsciente coletivo com relação aos sonhos (JUNG, 2014).
[78] "The task is resolved. (Definition: *solution*. Designation: N.)"
[79] "The hero is recognized. (Definition: *recognition*. Designation: Q.)"

Figura 26: *Reconhecimento*: Heroína e vilão entram em comunhão através da Força

Fonte: STAR ... (2017)

Após o encontro com o espelho mágico e a resolução de sua *tarefa difícil*, a heroína do filme encontra o vilão através da conexão telepática que existe entre ambos e, em um momento de extrema vulnerabilidade, o trata como confidente; neste momento, as duas personagens ignoram suas desavenças e tocam as mãos, em um gesto de conforto e compreensão (Figura 26). A Força, agente mágico, se manifesta no instante do toque, oferecendo tanto para a heroína quanto para o vilão premonições de um futuro em que ambos lutam lado a lado. O *reconhecimento* da heroína é eventualmente desencadeado pelo gesto de compaixão entre heroína e vilão, quando ambos são flagrados por Luke no meio do ato de tocar as mãos (Figura 27).

Figura 27: *Reconhecimento*: Luke flagra heroína e vilão de mãos dadas

Fonte: STAR ... (2017)

A seguir, "o falso herói ou o vilão é exposto. (Definição: *exposição*. Designação: Ex.)" (PROPP, 1968, p. 62, grifos do autor, tradução nossa)[80]. Esta função é dependente do *reconhecimento*, pois somente a partir do percurso do herói pelos desafios e suas eventuais resoluções, ele possuirá a sabedoria para identificar o falso herói: uma personagem que, embora inicialmente introduzida como inocente, possui responsabilidade perante algum malfeito e mente para esconder seus próprios erros (Figura 28).

Figura 28: *Exposição*: Rey descobre que Luke foi responsável por um malfeito

Fonte: STAR ... (2017)

O *flashback* é novamente utilizado de forma a recontar os eventos passados, agora sob a perspectiva do vilão Kylo Ren e recontando os eventos apresentados na função *clamores sem fundamento* (p. 59-60). Neste instante, é revelado para a audiência que o rapaz foi vitimado por Luke Skywalker e que Luke mentiu para a heroína, não revelando sua responsabilidade pela gravitação do vilão para o Lado Sombrio. Luke, portanto, torna-se o *falso herói* do filme.

Como resultado direto do *reconhecimento* e da *exposição*, "o herói adquire uma nova aparência. (Definição: *transfiguração*. Designação: T.)" (PROPP, 1968, p. 62, grifos do autor, tradução nossa)[81]. A aparência física do herói torna-se uma metáfora para a transformação que o mesmo sofreu ao longo de sua jornada, onde novos penteados, vestimentas ou partes corporais modificadas são manifestações comuns desta função. No filme, a heroína Rey passa pela *transfiguração* ao soltar os cabelos e vestir novas roupas no momento em que decide ir ao encontro do vilão Kylo Ren com o intuito de resgatá-lo do Lado Sombrio (Figura 29, p. 65).

[80] "The false hero or villain is exposed. (Definition: *exposure*. Designation: Ex.)"
[81] "The hero is given a new appearance. (Definition: *transfiguration*. Designation: T.)"

Figura 29: *Transfiguração*: A heroína solta seus cabelos e troca de vestimentas

Fonte: STAR ... (2017)

Um dos temas mais comuns em contos de fada é a salvação amorosa. De acordo com Franz (1990), narrativas que envolvem alguma forma de redenção ou libertação desencadeada pelo ser amado existem há mais de 2.000 anos, colocando o amor como um poder análogo à mágica, capaz de curar doenças, quebrar maldições, transformar monstros (ou animais) em humanos e resgatar entes queridos que foram perdidos.

Em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*, observa-se que Rey e Kylo Ren são conectados telepaticamente a partir do agente mágico da narrativa (a Força), eventualmente transformando o antagonismo existente entre ambos em uma relação de companheirismo e compaixão. Ao observar a construção de temáticas afetivas em contos de fada, Kast (2011) também aponta a predominância das narrativas de salvação/redenção do ser amado, na quais o amor não se baseia em atração física e desejo sexual, mas sim em uma aceitação plena do outro – independente de sua aparência, moralidade, atos passados. Em vista disso, pode-se perceber que a narrativa afetiva existente entre heroína e vilão nos filmes analisados, apesar de não-convencional e repleta de subversões, ainda se mantém dentro do escopo dos contos.

Dando continuidade à análise, logo após a *transfiguração,* "o vilão é punido. (Definição: *punição*. Designação: U.)" (PROPP, 1968, p. 63, grifos do autor, tradução nossa)[82]. Tradicionalmente, o antagonista direto do herói é a personagem punida pela narrativa; em *Os Últimos Jedi*, Kylo Ren inverte os papeis e elimina seu mestre, Líder Supremo Snoke (Andy Serkis) para salvar a vida da heroína Rey (Figura 30, p. 66).

[82] "The villain is punished. (Definition: *punishment*. Designation: U.)"

Figura 30: *Punição*: Kylo Ren assassina seu mestre para salvar a vida de Rey

Fonte: STAR ... (2017)

A sequência que abrange a *punição* é apresentada no filme em um contraste direto à função *luta* (p. 54). Em contos de fada tradicionais, a *punição* surge como uma oportunidade de vingança por parte do herói, usualmente por ser marcado (ver função *marcação*, p. 56) de alguma forma pelo vilão. No entanto, *Os Últimos Jedi* subverte a *punição* da mesma maneira que subverteu a *marcação*. Kylo Ren, que fora marcado por Rey, não busca uma vingança contra a heroína; Rey, previamente vitimada por Kylo Ren, também não deseja confrontar o rapaz. Devido ao afeto existente entre ambos e ao desejo de um futuro compartilhado, os personagens se unem apesar de suas divergências ideológicas, o que coloca a heroína em um limiar moral mais tênue dentro da diegese. Ao 'punir' seu mestre para salvar a vida da heroína, Kylo Ren também demonstra que sua moralidade enquanto personagem vai além da mera dicotomia vilão/herói.

Enfim, o conto chega à sua função final com o *casamento*, um momento de celebração no qual "o herói se casa e ascende ao trono. (Definição: *casamento*. Designação: W.)" (PROPP, 1968, p. 64, grifos do autor, tradução nossa)[83]. Em *Os Últimos Jedi*, a função *casamento* ocorre logo após heroína e vilão lutarem lado a lado. Rey deseja que Kylo Ren vá para o Lado da Luz, enquanto Kylo Ren a convida para governar toda a Galáxia ao seu lado. Desolada por ter falhado em seu propósito (resgatar o vilão do Lado Sombrio), Rey rejeita a proposta do rapaz, que eventualmente ascende ao trono sozinho (Figura 31).

Figura 31: *Casamento*: O vilão convida a heroína para governarem a Galáxia juntos

1 2

3 4

Fonte: STAR ... (2017)

Assim como nas funções *marcação* e *vitória* (p. 56) e *punição* (p. 65-66), aqui o filme aborda o *casamento* de maneira original. Embora siga a estrutura básica definida por Propp, *Os Últimos Jedi* reinterpreta a função em três instâncias: 1) nos contos tradicionais, a personagem heroica se casa (por convenção) com um príncipe ou princesa como recompensa por suas ações; no filme, a heroína recebe a proposta de casamento por parte do vilão; 2) a ascensão ao trono é usualmente associada ao herói; no filme, ao ser rejeitado pela heroína, o vilão decidi tomar o trono (literal) da Galáxia para si; 3) o término do conto apresenta, com raras exceções, um fechamento narrativo positivo; no filme, tanto heroína quanto vilão, mesmo conectados um ao outro e desejando um futuro compartilhado, separam-se. Logo, o *casamento* não oferece catarse para o espectador e não se classifica como um esperado "final feliz", subvertendo as convenções do gênero e, por consequência, do espectador.

[83] "The hero is married and ascends the throne. (Definition: *wedding*. Designation: W.)

3.4. Apontamentos acerca da análise narratológica

Dispondo as funções definidas por Propp (1968) em um quadro e associando-as às respectivas sequências fílmicas, é visível como *O Despertar da Força* trilha um caminho análogo ao conto de fada (Quadro 1).

Quadro 1: Funções e suas sequências correspondentes em *O Despertar da Força*

FUNÇÕES	SEQUÊNCIAS CORRESPONDENTES	TEMPO FÍLMICO
Marco zero Situação inicial	Rey é introduzida no deserto de Jakku	11’23”
Função 1 Ausência	Rey sente-se abandonada pelos pais	13’54”
Função 2 Interdição	Rey é interceptada pelo robô BB-8	15’48”
Função 3 Violação	Rey aceita ajudar BB-8	16’36”
Função 4 Patrulha	A Primeira Ordem encontra Rey	29’57”
Função 5 Entrega	Kylo Ren recebe um relatório sobre Rey	37’45”
Função 6 Enganação	Kylo Ren persegue Rey e a paralisa	1º17’42”
Função 7 Cumplicidade	Rey é colocada em um sono profundo	1º18’34”
Função 8 Vilania	Kylo Ren sequestra Rey	1º18’53”
Função 9 Mediação	Rey é transportada para a base inimiga	1º18’53”
Função 10 Contra-ação	Rey, como heroína vitimada, não reage	1º18’53”
Função 11 Partida	A heroína deixa sua zona de conforto	1º18’53”
Função 12 Função do doador	Kylo Ren inadvertidamente auxilia Rey a “desbloquear” seus poderes	1º29’00” a 1º29’03”
Função 13 Reação do herói	Rey reverte os poderes de Kylo Ren, lendo sua mente	1º29’00” a 1º29’03”
Função 14 Provisão de agente mágico	Rey descobre seus poderes “roubando” conhecimento da mente de Kylo Ren	1º29’00” a 1º29’03”
Função 15 Transferência espacial	Rey ultrapassa diversos obstáculos físicos para escapar	1º38’34”
Função 16 Luta	Rey e Kylo Ren lutam	1º57’24”
Função 17 Marcação	*Reinterpretada*. Rey marca Kylo Ren no rosto com um golpe	1º57’55”
Função 18 Vitória	Rey derrota Kylo Ren	1º58’00”
Função 19 Resolução inicial	Rey entrega o mapa procurado desde o início do filme para a Resistência	2º02’22”
Função 20 Retorno	Rey decide ir atrás de Luke Skywalker	2º07’00”

Fonte: Elaborado pela autora

Da mesma forma, *Os Últimos Jedi* acompanha a estrutura previamente observada, dando continuidade à narrativa iniciada em *O Despertar da Força* (Quadro 2).

Quadro 2: Funções e suas sequências correspondentes em *Os Últimos Jedi*

FUNÇÕES	SEQUÊNCIAS CORRESPONDENTES	TEMPO FÍLMICO
Função 21 Perseguição	Kylo Ren e Rey se perseguem através da Força	45’47” a 45’50”
Função 22 Resgate	Rey se esquiva das tentações oferecidas por Kylo Ren	52’47” a 52’48”
Função 23 Chegada não-reconhecida	Rey torna-se aprendiz de Luke Skywalker	58’27”
Função 24 Clamores sem fundamentos	Luke Skywalker mente para Rey	1º00’52”
Função 25 Tarefa difícil	Rey é desafiada a enfrentar a caverna do Lado Sombrio	1º14’14”
Função 26 Solução	Rey enfrenta seu desafio	1º16’05”
Função 27 Reconhecimento	Rey oferece ajuda a Kylo Ren e ambos enxergam um futuro compartilhado	1º17’45”
Função 28 Exposição	As mentiras de Luke Skywalker são expostas	1º19’44”
Função 29 Transfiguração	Rey muda sua aparência física, trocando de vestimentas e soltando os cabelos	1º29’22”
Função 30 Punição	*Reinterpretada.* Snoke, mestre de Kylo Ren, é morto pelo aprendiz	1º44’49”
Função 31 Casamento	*Reinterpretada.* Kylo Ren convida Rey para governar a Galáxia ao seu lado; a jovem o rejeita; Kylo Ren ascende ao trono sozinho	1º47’39” a 1º49’36”

Fonte: Elaborado pela autora

Todas as funções morfológicas categorizadas pelo autor possuem sequências correspondentes nos filmes, em alguns momentos de forma literal: na *interdição* (p. 45), a heroína é interceptada por um robô que testa sua moralidade; na *patrulha* (p. 46-47) a heroína é reconhecida à distância durante uma ronda realizada por soldados vilanescos; na *transferência espacial* (p. 54-55), a heroína percorre um labirinto de corredores com o intuito de se locomover entre as áreas da base inimiga; na *transfiguração* (p. 64-65) a heroína muda seu penteado e vestuário de forma significativa.

Em outros momentos, a função é mantida integralmente, mas com pequenas subversões: a *primeira função do doador* (p. 52-53) ocorre da forma descrita por Propp, mas a personagem que a realiza é o vilão; a *perseguição* e o *resgate* (p. 58-59) seguem a dinâmica de conflito estabelecida, mas envolvem um confronto mental entre as personagens, não físico; o *reconhecimento* (p. 62-63) impulsiona a heroína a completar sua jornada não com o intuito de derrota o vilão, e sim para salvá-lo.

Por fim, as sequências mais intrigantes são as que, apesar de manterem a estrutura tradicional, subvertem em algum momento seus elementos-chave: na *marcação* (p. 56) o vilão é marcado no rosto com um golpe, não a heroína; na *punição* (p. 65-66) o vilão não é punido, mas sim pune outra personagem; no *casamento* (p. 67) quem ascende ao trono é o vilão, não a heroína.

Ao refletir sobre o aspecto histórico do conto de fada, Propp (2002) parte da premissa de que tais contos existem há séculos, sendo anteriores aos sistemas modernos de produção e consumo, conservando em suas narrativas vestígios de elementos de suas respectivas origens sócio-históricas. Para ilustrar tal proposição, o autor disserta sobre as representações do matrimônio nos contos maravilhosos, em que a ida do herói a uma terra "muito, muito distante" para encontrar uma princesa é indicativo de um fenômeno de exogamia dentro daquele contexto social (PROPP, 2002, p. 9). Similarmente, elementos culturais presentes na sociedade contemporânea encontram-se refletidos nas narrativas maravilhosas atuais, agora com o auxílio das mais diversas linguagens capazes de potencializar a mensagem. Sobre este ponto, é possível ressaltar:

> Se os mitos, as fábulas e os contos de fadas sempre estiveram presentes no imaginário, podemos dizer que, no mundo contemporâneo, essas histórias, várias vezes resgatadas pelo cinema, estão sendo cada vez mais revisitadas ou recontadas e, certamente, com novas adaptações em decorrência das novas possibilidades tecnológicas da comunicação cinematográfica. (RAHDE, 2008, p. 99)

Lipovetsky e Serroy (2009) afirmam que o cinema contemporâneo, mesmo quando construído segundo fórmulas padronizadas, exige um certo teor de novidade para garantir a atenção e o engajamento de seu espectador. Esse é o esforço percebido nestes filmes, por exemplo, nas ocasiões em que as funções proppianas, que mesmo desconhecidas por nome pela maioria dos receptores são conhecidas através de seu consumo recorrente em produtos de entretenimento, são subvertidas. Além das possibilidades narrativas que a tecnologia

oferece, a prática de modificar o já conhecido e adicionar novas formas de trabalhar estruturas tão clássicas alimenta o poder destas produções.

Por fim, outro aspecto importante é o foco da narrativa em duas personagens: a heroína e o vilão. É notável que apenas o *plot* que envolve Rey e Kylo Ren concentra-se no o gênero maravilhoso, colocando em ênfase o agente mágico (a Força) e apresentando a jornada heroica da protagonista como central. Embora outras personagens possuam significância dentro do filme[84], elas não aparecem associadas às funções proppianas, um indicativo de que não são participantes ativas do *plot* maravilhoso[85], apenas coadjuvantes da heroína e do vilão e ativas em outros momentos dos filmes. Também é importante notar que embora Rey seja a heroína e, consequentemente, a protagonista do filme, é Kylo Ren que está associado ao maior número de reinterpretações narrativas, ocupando simultaneamente os papeis de príncipe, vilão, doador e, ao ascender ao trono, soberano.

[84] Em *O Despertar da Força*, a narrativa apresenta Finn (John Boyega) e traz de volta Han Solo (Harrison Ford); em *Os Últimos Jedi*, Poe Dameron (Oscar Isaac), Leia Organa (Carrie Fisher) e Rose (Kelly Marie Tran) possuem considerável tempo de cena.

[85] A autora da dissertação utiliza "*plot* maravilhoso" para se referir ao caminho narrativo percorrido dentro do filme que segue os passos do conto como definido por Propp (1968) e se caracteriza pelo uso do agente mágico e pela centralidade da heroína e do vilão. O segundo *plot* do filme, possui uma narrativa e temática distintas, com ênfase na ação e na guerra, sendo chamado neste trabalho de "*plot* de combate". Em alguns momentos, os dois *plots* se cruzam ou andam de forma paralela dentro da narrativa fílmica maior, mas mantém suas particularidades bem definidas.

4 PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: A ANÁLISE FÍLMICA

> "Lembre-se do que você aprendeu. Salvar você, poderá." (tradução nossa)[86]
>
> (Mestre Yoda, *O Império Contra-Ataca*)

O filme exige um instrumento de análise capaz de abordar desde sua linguagem até seus contextos de produção e recepção. Apesar de múltiplas possibilidades metodológicas para o estudo do cinema serem discutidas, de forma geral, "analisa-se um filme quando se produz uma ou várias das seguintes formas de comentário crítico: a descrição, a estruturação, a interpretação, a atribuição" (AUMONT; MARIE, 2006, p. 13). Com o intuito de abranger tal definição, neste trabalho segue-se a proposta metodológica de Vanoye e Goliot-Lété (2012) descrita em *Ensaio sobre a análise fílmica*. Na obra em questão, os autores definem a análise fílmica a partir de duas etapas essenciais: a desconstrução[87] e a reconstrução.

Na desconstrução, os processos de descrição e decomposição ocorrem simultaneamente, consistindo na separação e organização dos elementos básicos que constituem o filme, como planos e elementos sonoros. Já na reconstrução, realiza-se a interpretação de tais elementos, com ênfase em reorganizar os dados coletados e "[...] compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante" (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 15). Em vista disso, a análise fílmica pois possui caráter interpretativo e consequentemente subjetivo. No entanto, é indispensável frisar que tal análise não tem como intuito de criar novos discursos fílmicos, tampouco buscar uma verdade absoluta acerca do objeto analisado; seu objetivo é organizar o conteúdo exposto no produto para atender às expectativas da pesquisa.

---

[86] "Mind what have you learned. Save you it can."

[87] O termo como aplicado pelos autores não tem relação com o conceito de Desconstrução elaborado por Derrida (2004). Aqui, trata-se puramente do ato de "desmontar" o filme em seus elementos constituintes para a coleta de dados.

4.1. Recorte e coleta de dados: a seleção da sequência

Após a realização da análise narratológica, observa-se que ambos os filmes seguem com precisão o caminho narrativo descrito em *The Morphology of the Folktale*, em que todas as funções propostas pelo autor possuem sequências fílmicas correspondentes em ordem cronológica direta. Das 31 funções essenciais ao conto, os filmes apresentam todas em sequência, o que o caracteriza, narrativamente, dentro do gênero maravilhoso. Entretanto, em meio às 31 funções, 3 apresentam peculiaridades que interessam ao escopo desta pesquisa: *marcação*, *punição* e *casamento* aparecem na cronologia indicada pela análise proppiana e possuem personagens cumprindo, de alguma forma, os papeis pré-definidos pelo autor. No entanto, é visível como a narrativa subverte e reinterpreta as três funções (Quadro 3).

Quadro 3: Funções reinterpretadas nos filmes analisados

FUNÇÃO	FILME	CENA CORRESPONDENTE	TEMPO
Função 17 Marcação	*O Despertar da Força*	*Reinterpretada.* Rey marca Kylo Ren no rosto com um golpe	1º57'55"
Função 30 Punição	*Os Últimos Jedi*	*Reinterpretada.* Snoke, mestre de Kylo Ren, é morto pelo aprendiz	1º44'49"
Função 31 Casamento	*Os Últimos Jedi*	*Reinterpretada*. Kylo Ren convida Rey para governar a Galáxia ao seu lado; eventualmente a jovem o rejeita; Kylo Ren ascende ao trono sozinho	1º47'39" a 1º49'36"

Fonte: Elaborado pela autora

Ao estabelecer uma relação entre o conto, mito e rito[88], Propp (2002) elabora um estudo comparativo entre a realidade histórica (exemplo arbitrário: crianças abandonadas em florestas durante a crise de alimentos na Europa Medieval) e a narrativa construída em um conto daquele período (exemplo arbitrário: crianças sendo abandonadas em florestas mágicas e procurando uma forma de escapar das adversidades), onde a ficção faz refletir acerca do

[88] O autor usa o termo 'rito' no sentido estrito da palavra 'ritual' dentro de um conjunto de costumes sociais, não necessariamente associada à religião. Há também uma separação clara entre 'costume' e 'rito': "Rito e costume não são a mesma coisa. Assim, a incineração dos mortos é um costume e não um rito. Mas um costume é rodeado de ritos [...]" (PROPP, 2012, p. 10)

contexto cultural em que foi produzida, ou reflete contextos deste De acordo com o autor, "[...] a reinterpretação está geralmente ligada a uma deformação, à mudança das formas. Quase sempre, o que muda é a motivação [...]" (PROPP, 2002, p. 11), ou seja, elementos temáticos e estéticos podem ser trocados por outros capazes de melhor refletir o *ethos* específico de sua produção e recepção. Assim, o uso do termo "reinterpretação" nesta dissertação não consiste apenas em uma nova forma de analisar um texto, mas de considerar o processo de transformação da narrativa de acordo com contextos de produção e recepção.

A linguagem também possui significância dentro do processo de reinterpretação. Lipovetsky e Serroy (2009) afirmam que o produto fílmico, mesmo categorizado em gêneros e abrindo mão de fórmulas padronizadas, exige um grau de individualidade para que capture o interesse da audiência. Em vista disso, a reinterpretação dos elementos clássicos oferece esse aspecto de novidade aos filmes em uma cultura midiática que aposta não só no espetáculo visual como também no elo com a subjetividade de seu espectador/consumidor.

Desta forma, a sequência escolhida para a análise fílmica é a que constitui a função *casamento* (Quadro 4). Sua seleção se deu pelo fato de ser uma das sequências mais longas do filme, por ser a função 'final' do conto de fada (logo, ocupa a posição de clímax/resolução), por seu alto grau de intertextualidade (a ser tratado mais adiante) e por, notavelmente, ser uma das sequências mais comentadas desde o lançamento de seu *trailer* oficial[89].

Quadro 4: Descrição da sequência que abrange a função *casamento*

INÍCIO / TÉRMINO	DURAÇÃO	PLANOS	SINOPSE
1º47'39" (uma hora, quarenta e sete minutos, trinta e nove segundos) a 1º49'36" (uma hora, quarenta e nove minutos, trinta e seis segundos)	1'57" (um minuto, cinquenta e sete segundos)	34 (trinta e quatro)	Após lutarem juntos, a heroína Rey e o vilão Kylo Ren encontram-se sozinhos na sala do trono em chamas. Kylo Ren chama Rey para governar a Galáxia ao seu lado.

Fonte: Elaborado pela autora

[89] STAR WARS: The Last Jedi Trailer (Official). [*S. l.*], 2017. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal *Star Wars*. Disponível em: https://youtu.be/Q0CbN8sfihY. Acesso em: 15 jan. 2019.

4.2. A desconstrução

Quadro 5: Decomposição da sequência selecionada

(continua)

PLANO	TEMPO	IMAGEM	DIÁLOGO	TRILHA / EFEITOS SONOROS
1	3” (três segundos)	PLANO GERAL: Kylo Ren soltando sua arma e contemplando o trono. Todo o ambiente está em chamas e labaredas caem do teto, envolvendo a cena em uma luz suave.	-	DIEGÉTICO: Ruído de objeto metálico caindo ao chão com eco. Ruído de labaredas.
2	3” (três segundos)	PLANO GERAL: Rey correndo em direção ao equipamento óptico que permite visualizar a batalha que ocorre do lado de fora.	REY: “A frota!” (tradução nossa)[90]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
3	3” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey apontando para o equipamento óptico e virando-se para Kylo Ren, pedindo sua ajuda.	REY: “Peça para que parem de atirar, ainda há tempo de salvar a frota!” [91]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
4	6” (seis segundos)	PLANO GERAL: Kylo Ren caminhando lentamente em direção ao trono, ignorando Rey.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas.
5	3” (três segundos)	PLANO GERAL: Rey observando, com apreensão, Kylo Ren se aproximando do trono.	REY: “Ben?”	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
6	8” (oito segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rosto de Kylo Ren enquanto o mesmo começa um monólogo.	KYLO REN: “É hora de deixar as coisas velhas morrerem. Snoke...” (tradução nossa)[92]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.

[90] “The fleet!”
[91] “Order them to stop firing, there’s still time to save the fleet!”
[92] “It’s time to let old things die. Snoke...”

Quadro 5: Decomposição da sequência selecionada

(continuação)

PLANO	TEMPO	IMAGEM	DIÁLOGO	TRILHA / EFEITOS SONOROS
7	14” (catorze segundos)	PLANO GERAL → PLANO MÉDIO: Kylo Ren se vira para Rey, aproximando-se dela e oferecendo sua mão.	KYLO REN: “... Skywalker, os Sith, os Jedi, os Rebeldes, deixe tudo morrer. Rey, eu quero que você se junte a mim.”(tradução nossa)[93]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
8	8” (oito segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey, com lágrimas nos olhos, implorando para que Kylo Ren não tome o poder da Galáxia.	KYLO REN (fora de cena): “Podemos governar juntos e trazer uma nova ordem para a Galáxia!” (tradução nossa)[94] REY: “Não faça isso, Ben. Por favor, não siga esse caminho.” (tradução nossa)[95]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco nas vozes. EXTRADIEGÉTICO: *Leitmotif* de Kylo Ren em crescendo.
9	3” (três segundos)	PLANO MÉDIO:. Kylo Ren perdendo a compostura e pedindo para que Rey deixe o passado para trás.	KYLO REN (gritando): “Não, não, você ainda está se segurando [no passado]! Deixe-o ir!” (tradução nossa)[96]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz. EXTRADIEGÉTICO: *Leitmotif* de Kylo Ren.
10	4” (quatro segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey, com lágrimas nos olhos, olhando atentamente para o rosto de Kylo Ren.	KYLO REN (fora de cena): “Você quer saber a verdade sobre seus pais?” (tradução nossa)[97]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz. EXTRADIEGÉTICO: *Leitmotif* de Kylo Ren se dissipa.

[93] “… Skywalker, the Sith, the Jedi, the Rebels, let it all die. Rey, I want you to join me.”
[94] “We can rule together and bring a new order to the Galaxy!”
[95] “Don’t do this, Ben. Please, don’t go this way.”
[96] “No, no, you’re still holding on! Let go!”
[97] “Do you wanna know the truth about your parents?”

Quadro 5: Decomposição da sequência selecionada

(continuação)

PLANO	TEMPO	IMAGEM	DIÁLOGO	TRILHA / EFEITOS SONOROS
11	3” (três segundos)	PLANO MÉDIO: Kylo Ren olhando para Rey e falando com ela.	KYLO REN: “Ou você sempre soube?” (tradução nossa)[98]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
12	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Uma lágrima caindo dos olhos de Rey.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas.
13	3” (três segundos)	PLANO MÉDIO → PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren se aproximando de Rey e falando com ela.	KYLO REN: “Você só escondeu isso.” (tradução nossa)[99]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz. EXTRADIEGÉTICO *Leitmotif* de Rey em crescendo.
14	3” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey com lágrimas nos olhos, olhando atentamente para Kylo Ren.	KYLO REN (fora de cena): “Você sabe a verdade.” (tradução nossa)[100]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz. EXTRADIEGÉTICO *Leitmotif* de Rey.
15	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren olhando atentamente para Rey e falando com ela.	KYLO REN: “Diga.” (tradução nossa)[101]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz. EXTRADIEGÉTICO *Leitmotif* de Rey se dissipa.
16	3” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey com lágrimas nos olhos, olhando atentamente para Kylo Ren.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas.

[98] “Or have you always known?”
[99] “And you’ve just hidden it away.”
[100] “You know the truth.”
[101] “Say it.”

Quadro 5: Decomposição da sequência selecionada

(continuação)

PLANO	TEMPO	IMAGEM	DIÁLOGO	TRILHA / EFEITOS SONOROS
17	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren olhando atentamente para Rey e falando com ela.	KYLO REN: “Diga.” (tradução nossa)[102]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
18	5” (cinco segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey, com lágrimas nos olhos, desviando o olhar de Kylo Ren e respondendo o questionamento do vilão. Lágrimas caem de seus olhos.	REY: “Eles não eram ninguém.” (tradução nossa)[103] KYLO REN (fora de cena): “Eles eram catadores de lixo imundos...” (tradução nossa)[104]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco nas vozes.
19	2” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren olhando atentamente para Rey e conversando com ela.	KYLO REN: “... que venderam você por dinheiro para comprar bebida.” (tradução nossa)[105]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
20	3” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey, com lágrimas nos olhos e respirando profundamente, olhando para Kylo Ren.	KYLO REN (fora de cena): “Eles estão mortos...” (tradução nossa)[106]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
21	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren olhando atentamente para Rey e conversando com ela.	KYLO REN: “... em uma cova pública no deserto de Jakku.” (tradução nossa)[107]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
22	3” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey, com expressão desolada, chorando e olhando para Kylo Ren.	KYLO REN (fora de cena): “Você não tem um lugar nessa história.” (tradução nossa)[108]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.

[102] “Say it.”
[103] “They were nobody.”
[104] “They were filthy junk traders…”
[105] “… who sold you off for drinking money.”
[106] “They’re dead…”
[107] “… in a pauper’s grave in the Jakku desert.”
[108] “You have no place in this story.”

Quadro 5: Decomposição da sequência selecionada

(continuação)

PLANO	TEMPO	IMAGEM	DIÁLOGO	TRILHA / EFEITOS SONOROS
23	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren olhando atentamente para Rey e conversando com ela.	KYLO REN: “Você vem do nada. Você nada.” (tradução nossa)[109]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz.
24	3” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey, com lágrimas nos olhos, desvia o olhar de Kylo Ren.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. EXTRADIEGÉTICO *Leitmotiv* de Kylo Ren em crescendo.
25	3” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren olhando atentamente para Rey e conversando com ela.	KYLO REN: “Mas não para mim.” (tradução nossa)[110]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz. EXTRADIEGÉTICO *Leitmotiv* de Kylo Ren se dissipa e se transforma em uma melodia composta por cordas que simultaneamente evoca suavidade e suspense.
26	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey, com lágrimas nos olhos, volta a olhar para Kylo Ren.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. EXTRADIEGÉTICO: Crescendo da melodia.
27	3” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren hesitando antes de oferecer sua mão novamente à Rey.	KYLO REN: “Junte-se a mim.” (tradução nossa)[111]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. Eco na voz. EXTRADIEGÉTICO: Crescendo da melodia.

[109] “You come from nothing. You’re nothing.”
[110] “But not to me.”
[111] “Join me.”

Quadro 5: Decomposição da sequência selecionada

(continuação)

PLANO	TEMPO	IMAGEM	DIÁLOGO	TRILHA / EFEITOS SONOROS
28	2” (dois segundos)	PRIMEIRÍSSIMO PLANO: Mão de Kylo Ren estendida para Rey. Seus dedos tremem.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. EXTRADIEGÉTICO: Crescendo da melodia.
29	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey olhando para a mão de Kylo Ren que está estendida à sua frente.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. EXTRADIEGÉTICO: Crescendo da melodia.
30	3” (três segundos)	PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren se aproxima de Rey.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. EXTRADIEGÉTICO: Crescendo da melodia.
31	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Mão de Kylo Ren estendida para Rey. Os dedos são flexionados.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. EXTRADIEGÉTICO: Crescendo da melodia.
32	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey olhando para a mão estendida de Kylo Ren antes de direcionar o olhar para o rosto do rapaz.	-	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. EXTRADIEGÉTICO: Crescendo da melodia.
33	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Kylo Ren, com uma expressão nervosa e apreensiva, implorando para que Rey se junte a ele.	KYLO REN (murmurando): “Por favor.” (tradução nossa)[112]	DIEGÉTICO: Ruído de labaredas. EXTRADIEGÉTICO: Melodia se dissipa.
34	2” (dois segundos)	PRIMEIRO PLANO: Rey olhando para Kylo Ren e respirando profundamente.	-	EXTRADIEGÉTICO: Nova melodia abrupta, composta por percussões.

Fonte: Elaborado pela autora

(conclusão)

[112] “Please.”

4.3. A reconstrução

A sequência foi dividida em seus elementos fílmicos para melhor organizar a análise: ritmo, planos e elementos visuais, áudio e contexto sócio-histórico. Para investigar as particularidades de cada elemento apresentado, parte-se de três parâmetros propostos por Lipovetsky e Serroy (2009)[113]: o cinema enquanto imagem-excesso (grande quantidade de informações apresentadas nos filmes), o cinema enquanto imagem-distância (cinema autorreferente) e o cinema enquanto imagem-multiplex (aspecto global de produção e recepção).

O primeiro parâmetro, imagem-excesso (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 71), é baseado na ideia de hipérbole, sendo oriundo das novas tecnologias digitais aplicadas à produção cinematográfica. Segundo os autores, a imagem-excesso possui presença significativa nos *blockbuster*, participando da transcrição de imaginários para a linguagem a partir da sofisticação técnica. Neste texto, a imagem-excesso é observada a partir do ritmo, dos elementos visuais e do áudio.

O segundo parâmetro, imagem-distância (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 121) é referente ao processo de reflexão do cinema acerca dele mesmo; a partir de um distanciamento, o meio leva em consideração sua própria existência. A imagem-distância abrange a autorreferência cinematográfica, os *remakes* e *reboots*, e o uso de figuras de linguagem como paródia e sátira. A imagem-distância é observada neste trabalho a partir do intertexto existente entre a franquia *Star Wars* e outros produtos fílmicos.

O terceiro e último parâmetro, imagem-multiplex (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 101) relaciona-se ao processo global de produção cinematográfica (nações distintas se unindo para a produção de filmes, elencos e equipe de diversas partes do planeta) e acessibilidade de recepção (possibilidade de consumo de filmes em dispositivos portáteis em qualquer lugar). A imagem-multiplex também pode ser visualizada nas narrativas fílmicas, que se tornam híbridas e heterogêneas, refletindo o contexto social. Nesta análise, a imagem-multiplex é observada a partir do engajamento entre audiência e produto fílmico.

---

[113] Os autores mencionam os três pilares dentro do que nomeiam de cinema hipermoderno. Como mencionado na Introdução e no Capítulo 1 desta dissertação, não é do interesse da pesquisa se aprofundar nas minúcias da hipermodernidade, tampouco compará-la a outros termos distintos para definir o momento atual.

4.3.1. Ritmo

A sequência possui ritmo intenso, sendo majoritariamente composta por planos curtos com média de 2” (dois segundos) a 3” (três segundos). A velocidade dos planos associada à narrativa demonstra a urgência e a tensão presentes na sequência, tanto em nível diegético (entre as personagens) quando extradiegético (para a audiência). Em considerações acerca do ritmo fílmico, Lipovetsky e Serroy (2009) comparam o plano curto a um *flash* fotográfico cuja brevidade possui similaridade a um ‘bombardeio’, apontando sua prevalência nas produções das últimas décadas. Para os autores, há uma relação intrínseca entre o ritmo no cinema contemporâneo e o próprio contexto sócio-histórico atual; a velocidade apresentada na tela é equiparável à velocidade da vida social, à pluralidade de estímulos disponíveis aos sujeitos sociais e a uma lógica de consumo e produção baseada no excesso[114].

4.3.2. Planos e elementos visuais

Dos 34 (trinta e quatro) planos na sequência analisada, 26 (vinte e seis) consistem em primeiros planos, com ênfase nas expressões faciais das personagens em cena. De acordo com Martin (2013), o primeiro plano é característico de um ‘cinema interior’, sugestivo de conflitos internos e tensões entre as personagens. Ainda segundo o autor, “o primeiro plano corresponde [...] a uma invasão do campo da consciência” (MARTIN, 2013, p. 42-43), o que indiretamente aproxima as personagens do espectador, pois fornece uma nova perspectiva acerca de seus estados mentais a partir das expressões faciais em foco.

Em outra instância, durante o plano 28, observa-se o uso do primeiríssimo plano com foco total na mão estendida de Kylo Ren para Rey. Tal momento foi utilizado como *money shot*[115] do *trailer* oficial do filme e causou euforia nas redes sociais em seu lançamento, demonstrando a centralidade do relacionamento entre heroína e vilão antes mesmo da estreia. De acordo com Martin (2013), este tipo de plano, também conhecido como plano detalhe, tem

---

[114] Os autores se aprofundam neste aspecto fazendo um levantamento acerca da evolução tecnológica das últimas duas décadas, com ênfase na acessibilidade à Internet, métodos *high tech* de filmagem e uma ‘cultura do excesso’, composta por um volume informacional maior e mais impactante.

[115] *Money shot* (em português literal: cena do dinheiro) refere-se a um elemento visual, *frame* ou sequência de um produto audiovisual que é veiculada durante o *marketing* com o intuito de instigar a audiência. O *money shot* usualmente apresenta algo que define o tom do produto e seus temas centrais.

a função de transmitir sensações de angústia, tensão e desconforto tanto para o espectador quanto para as personagens imersas na narrativa. A mão de Kylo Ren estendida para Rey é inerentemente conflitante; ao mesmo tempo em que o afeto entre as personagens é visível, tanto na diegese quanto fora dela, que a heroína possui sentimentos complexos em relação ao vilão, o que coloca em questão tanto sua moralidade enquanto personagem heroica quanto as regras do universo de *Star Wars*.

Visualmente, as cores predominantes são quentes; a iluminação da cena é feita em tons de âmbar, enfatizando o calor emitido por labaredas que caem ao redor das personagens. Martin (2013) reforça o aspecto simbólico da imagem fílmica, que exige do espectador um certo grau de sensibilidade e reflexão para a construção de um sentido. Nesta perspectiva, o autor separa o produto fílmico em conteúdos explícitos e implícitos, "[...] sendo o primeiro direta e imediatamente legível e constituindo o segundo (eventual) o sentido simbólico quis dar à imagem ou aquele que o espectador reconhece por si mesmo" (MARTIN, 2013, p. 104).

O fogo simultaneamente queima, aquece e ilumina, trazendo tanto aspectos destrutivos quanto construtivos. Ao analisar o simbolismo do elemento em diversas culturas, Cooper (1978) ressalta seu aspecto dual e intenso, associado a extremos (vida/morte, criação/destruição) e a processos de transformação. Segundo a autora,

> Fogo/Chama: Transformação; purificação; fornecimento de vida e poder de gerá-la derivado do sol; renovação da vida; fecundação; poder; força; energia; energias ocultas da existência; poder sexual; defesa; proteção; visibilidade; destruição; fusão; paixão; imolação; mudança ou passagem de um estado a outro; o veículo para transmitir mensagens para os céus. (COOPER, 1978, p. 66, tradução nossa)[116]

Na sequência analisada, a ambiguidade do fogo presente no imaginário funciona tanto para a criação de uma atmosfera de intimidade entre as personagens, quanto como uma metáfora plástica para o *status* narrativo. Apesar de iluminar a cena de forma sensual e íntima, ressaltando o subtexto romântico, não se trata de um fogo em expansão, mas sim em um fogo que se extingue lentamente após ter destruído todo o espaço. O fogo também evoca, em certa medida, a resolução da cena e a negativa de Rey ao pedido de *casamento*. Este é um fogo que queimou vigorosamente instantes antes (no combate em que Rey e Kylo Ren se aliam para

[116] "Fire/Flame: Transformation; purification; the life-giving and generative power of the sun; renewal of life; impregnation; power; strength; energy; the unseen energy in existence; sexual power; defense; protection; visibility; destruction; fusion; passion; immolation; change or passage from one state to another; the medium for conveying messages or offerings heavenward."

derrotar inimigos em comum), mas que encontrou um fim, talvez momentâneo, por falta de combustível. A tensão, de ira ou sexual, foi consumida e restaram cinzas de tristezas diversas, como a do abandono de Rey pelos pais ou como a de Kylo Ren, que teve ao alcance da mão tudo o que sempre desejou – a companhia de Rey e a liberdade para governar a Galáxia – ao mesmo tempo em que sentia a insegurança de que isso tudo poderia se esvair.

4.3.3. Áudio

O áudio é predominantemente diegético, composto pelo diálogo entre heroína e vilão e pelo ruído de labaredas ao fundo. As vozes dos personagens são baixas, quase murmuradas, o que enfatiza a intimidade existente entre ambos. A única música discernível consiste nos *leitmotifs* de Rey e Kylo Ren que se intercalam em volume baixo, enfatizando a intimidade da sequência e desempenhando tanto papel de realce quanto dramático (MARTIN, 2013). Essa intimidade é intensificada quando a câmera se aproxima do rosto dos personagens e o volume do som é aumentado de acordo com a intensidade do diálogo.

Musicalmente, o *leitmotif* consiste em um excerto sonoro de curta duração que é aplicado em trilhas sonoras para indicar eventos, personagens e sentimentos de forma direta, funcionando como uma ferramenta narrativa que 'conta' ao espectador algo significante através da música (BUHLER, 2000). Similarmente, ao refletir sobre o papel da trilha sonora no cinema, Morin (2018) afirma que a música no filme equivale a uma matéria afetiva, que envolve o espectador e o auxilia a criar um maior vínculo com a história que lhe é apresentada.

Em *Star Wars*, o *leitmotif* participa dessa construção que é simultaneamente afetiva, atmosférica e narrativa. Composições como *Tema da Força* e *A Marcha* Imperial, compostas por John Williams, fazem parte da cultura midiática contemporânea, sendo referenciadas das mais diversas formas em outros produtos culturais. Outro aspecto importante do *leitmotif* ao longo da franquia é sua função narrativa; a partir da trilha sonora, personagens, sentimentos e ações são caracterizados além da mera visualidade e de suas funções. De acordo com Rooney (2006),

> Em *Star Wars*, *leitmotifs* são fortemente utilizados na trilha sonora, notavelmente associados a personagens, mas também a outros fatores que influenciam no *plot*. Estes *leitmotifs* são eficazes porque dão à audiência uma compreensão emocional imediata das personagens e cenas sem a necessidade de uma explicação acerca da história complexa que precede a atual ação do filme. O uso constante de *leitmotifs* ao longo do filme ajuda a audiência não só a seguir a história, mas também entendê-la como se estivesse dentro da mesma. Isso dá ao filme uma qualidade mítica, onde a audiência se apoia instintivamente nas emoções produzidas pela música para deixar claras as distinções entre o bem e o mal. (ROONEY, 2006, tradução nossa)[117]

Figura 32: Arte conceitual oficial de *Os Últimos Jedi*

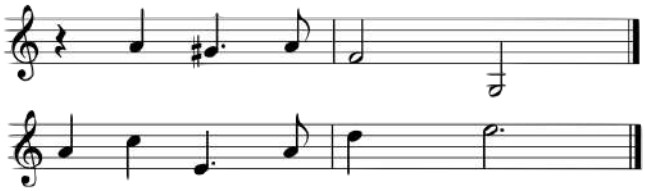
Fonte: SZOSTAK (2017)

Ainda em sua fase conceitual, Rey e Kylo Ren foram caracterizados como opostos e complementares (Figura 32). Tal contraste é intensificado no produto final, a partir de elementos visuais, figurinos, fotografia e trilha sonora. No que diz respeito à música, observa-se que os *leitmotifs* das personagens (Figura 33, p. 86) apresentam, ao mesmo tempo, similaridades e distinções, onde o tema de Rey possui predominância de instrumentos delicados, como celestes e oboés, enquanto o de Kylo Ren utiliza instrumentos mais agressivos, como trombones, estabelecendo uma relação simultânea de contraste e complementaridade.

---

[117] "In *Star Wars* leitmotifs are heavily used in the score, most noticeably for the characters but also for various other plot factors. These leitmotifs are effective because they give an audience an immediate emotional understanding of the characters and scenes without having to explain the complicated history preceding the actual action of the film. The constant use of leitmotifs throughout the film helps the audience not only follow the plot line but understand it as if they were a character within it as well. This gives the film a mythic quality as the audience relies instinctively on their emotions produced by the music to make clear distinctions between good and evil."

Figura 33: *Leitmotifs* de Kylo Ren (acima) e Rey (abaixo)



Fonte: WILLIAMS (2015)

O contraste estabelecido entre heroína e vilão também extrapola a linguagem fílmica, sendo explorado em produtos como acessórios e brinquedos (Figura 34), alimentos (Figura 35), e perfumaria (Figura 36, p. 87), demonstrando materialmente a classificação de *Star Wars* como filme-franquia (MASCARELLO, 2006).

Figura 34: Chaveiros de pelúcia 'Rey & Kylo Ren'

Fonte: HALLMARK (2019)

Figura 35: Sorvete *Star Wars* 'Breyers® 2in1'

Fonte: BREYERS (2019)

Figura 36: Perfume 'Limited Edition – Light and Dark'

Fonte: KEEPMEGROUP (2019)

Ao refletir sobre o papel da cultura dentro dos processos de consumo, Lipovetsky e Serroy (2011) afirmam que "o cultural se difrata enormemente no mundo material, que se empenha em criar bens impregnados de sentido, de identidade, de estilo, de moda, de criatividade, através das marcas, de sua comercialização e de sua comunicação". Em vista disso, é interessante observar como elementos da linguagem cinematográfica (notavelmente, o contraste entre heroína e vilão, como explicitado pela trilha sonora dos filmes) são transpostos para bens de consumo banais, como sorvetes, pelúcias e perfumes. Tais produtos são completamente separados da diegese fílmica, existindo em outro plano de materialidade. Ainda assim interpretam, a partir do sensorial, o que as personagens representam.

4.3.4. Contexto sócio-histórico

Ao entrar na sala de cinema, ligar a televisão ou se conectar a serviços de *streaming*, o espectador participa de uma ação do tempo presente, independente do que irá assistir. Se a imagem fílmica é uma imagem no presente (MARTIN, 2013) sob a perspectiva da fruição de seu espectador, ela também traz à tona indagações que remetem a este tempo.

> Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico [...] e sempre 'fala' do presente (ou sempre 'diz' algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 51)

Desta forma, a última etapa abordada na reconstrução fílmica abrange o contexto sócio-histórico que engloba não só a sequência desconstruída previamente, mas as relações existentes entre a franquia *Star Wars*, outros produtos fílmicos, e a audiência.

4.3.4.1 Intertexto: um diálogo com a franquia *Star Wars*

Refletir sobre o cinema exige, invariavelmente, refletir sobre o mundo social. Levando em consideração o mundo contemporâneo e sua intrínseca interconectividade, não é possível isolar a linguagem cinematográfica e analisá-la em um vácuo; é necessário, portanto, abordar a cultura midiática e o papel do cinema dentro dela. Para Lipovetsky e Serroy (2009, p. 68), o cinema da última década é "[...] uma arte que cria sua própria cultura e se alimenta dela", manifestando-se em uma profusão de telas (salas de cinema, computador, celulares, televisão) e dirigindo-se a públicos cuja bagagem cultural tem suas fundações no imaginário. Esta bagagem midiática é explorada nos filmes tanto em níveis abstratos (narrativa) quanto práticos (visuais, músicas, figurinos, etc.) através do uso do intertexto.

Em uma definição sucinta, a intertextualidade é um fenômeno situado no campo simbólico (TODOROV, 2014b) e sustentada a partir da memória cultural coletiva e dos imaginários, permitindo que o indivíduo estabeleça relações entre produtos culturais distintos. Tal processo é inerentemente comunicativo e cultural, pois bebe diretamente na fonte do imaginário para uma construção discursiva. Sob esta perspectiva, observa-se que a sequência aqui analisada faz referência direta a dois outros momentos da franquia, notavelmente *O Império Contra-Ataca* e *A Vingança dos Sith* (Figura 37).

Figura 37: Darth Vader e Luke (acima); Anakin e Padmé (meio); Kylo Ren e (abaixo)

Fonte: STAR... (1980); STAR... (2005); STAR ... (2017)

Em *O Império Contra-Ataca*, o vilão Darth Vader convida Luke Skywalker para governarem a Galáxia juntos. É nesta sequência que uma das frases mais memoráveis da história do cinema é proferida, com o vilão confessando para o jovem herói que é, na verdade, seu pai[118]. Luke, incapacitado e ferido, rejeita a proposta e escapa do local. Em *A Vingança dos Sith*, Anakin abraça o Lado Sombrio e convida a esposa Padmé para governarem a Galáxia juntos. Padmé rejeita Anakin e acaba sendo ferida, o que eventualmente resulta em sua morte. Em *Os Últimos Jedi*, após lutar ao lado de Rey, Kylo Ren propõe que ambos governem a Galáxia juntos. É nesta cena também que o vilão revela para a audiência a identidade dos pais da heroína, uma fonte constante de mistério dentro da narrativa e também entre fãs. Rey, ao final da sequência, rejeita a proposta de Kylo Ren e foge (Quadro 6).

Quadro 6: Comparação entre as sequências

EPISÓDIO	PERSONAGENS	DIÁLOGO	SOM / IMAGEM
O Império Contra-Ataca	Darth Vader (vilão) Luke Skywalker (herói)	DARTH VADER: "Junte-se a mim, e juntos podemos governar a Galáxia como pai e filho!" (tradução nossa)[119]	Tons frios (azul e preto); personagens em plano geral (Darth Vader) e primeiro plano (Luke); o vilão oferece sua mão para o herói; herói é gravemente ferido e escapa.
A Vingança dos Sith	Anakin Skywalker (vilão) Padmé (interesse romântico)	ANAKIN: " E juntos, eu e você podemos governar a Galáxia! Deixar as coisas do jeito que queremos que elas sejam!" (tradução nossa)[120]	Tons quentes (amarelo e laranja); fagulhas caem ao fundo; rostos das duas personagens em primeiro plano; interesse romântico é gravemente ferida e eventualmente falece.
Os Últimos Jedi	Rey (heroína) Kylo Ren (vilão)	KYLO REN: "Rey, eu quero que você se junte a mim. Podemos governar juntos e trazer uma nova ordem para a Galáxia!" (tradução nossa)[121]	Tons quentes (amarelo e laranja); fagulhas caem ao fundo; personagens em plano geral (Kylo Ren) e primeiro plano (Rey); o vilão oferece sua mão para a heroína; heroína escapa ilesa, deixando o vilão incapacitado.

Fonte: Elaborado pela autora

[118] "I am your father", traduzida para o português como "Eu sou seu pai", é uma das frases mais famosas de *Star Wars*, fonte de inúmeras referências em outros produtos midiáticos.
[119] "Join me, and together, we can rule the Galaxy as father and son!"
[120] "And together you and I can rule the Galaxy! Make things the way we want them to be!"
[121] "Rey, I want you to join me. We can rule together and bring a new order to the Galaxy!"

Fica claro como a intertextualidade apresenta *Star Wars* como um universo fictício em que a proposta de se colocar o poder (governar a Galáxia) acima da afetividade (pai/filho, cônjuges, companheiros) é recorrentemente malvista e negada, demonstrando que a moralidade da história se mantém firmemente dual, com um espaço bem definido entre o 'bem' e o 'mal'. Entretanto, a dinâmica entre as personagens das apresenta diferenças fundamentas de uma sequência para outra.

Outro ponto notável é como a sequência de *Os Últimos Jedi* é um amálgama dos momentos apresentados nos outros dois filmes, tanto narrativamente quanto esteticamente. A câmera e o ângulo de filmagem, além dos elementos 'brilhantes' ao fundo de cena (luzes mecânicas *versus* labaredas) remetem diretamente *O Império Contra-Ataca*. As cores quentes, o grau de envolvimento afetivo entre as personagens e as caracterizações das mesmas (jovem rapaz e jovem moça) estabelecem um paralelo com *A Vingança dos Sith*.

Entretanto, a maior diferença se apresenta no grau de agência das personagens que rejeitam a proposta para 'governar a Galáxia'. Em *O Império Contra-Ataca*, Luke, apesar de ser o herói do filme em questão, encontra-se fragilizado após ser gravemente ferido por Darth Vader, eventualmente sendo resgatado por seus amigos Han e Leia; em *A Vingança dos Sith*, Padmé possui um papel passivo ao longo da narrativa como interesse romântico e acaba sendo incapacitada por Anakin, eventualmente falecendo; Rey, ao contrário das outras duas personagens, mantém sua agência em *Os Últimos Jedi*, reafirmando seu heroísmo e grandeza moral ao rejeitar a proposta de Kylo Ren, escapando ilesa e, em um momento de subversão, deixando o vilão ferido e inconsciente para trás.

4.3.4.2 Intertexto: um diálogo com outros produtos fílmicos

A presença do intertexto na sequência analisada não se limita à própria franquia *Star Wars*. Em entrevista para o *podcast* oficial da revista *Empire*[122], o diretor de *Os Últimos Jedi* compara a proposta do vilão a uma sequência da comédia romântica *Um lugar chamado Notting Hill* (1999), onde a personagem Anna (Julia Roberts) declara seu amor por William

[122] THE EMPIRE Film Podcast: *Star Wars: The Last Jedi Empire Podcast Spoiler Special with Rian Johnson*. Entrevistador: Chris Hewitt. Entrevistado: Rian Johnson. [*S. l.*]: *Empire*, 15 jan. 2018. *Podcast*. Disponível em: https://www.empireonline.com/movies/news/star-wars-last-jedi-empire-podcast-spoiler-special-rian-johnson. Acesso em: 15 jan. 2019.

(Hugh Grant). Para o diretor, ambas as cenas apresentam uma personagem que, ao se declarar para o ser amado, é rejeitada (diretamente, no caso de Rey e Kylo; indiretamente, no caso de Anna e William) (Figura 38)

Figura 38: Anna e William (cima); Kylo Ren e Rey (abaixo)

Fonte: UM LUGAR ... (1999); STAR ... (2017)

Ao longo de *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*, diversas referências a outros produtos fílmicos são feitas ao longo do *plot* maravilhoso, especificamente associadas ao complexo relacionamento entre heroína e vilão. Embora os filmes não apresentem elementos explícitos, como cenas amorosas, o subtexto romântico entre as personagens está presente tanto visualmente quanto narrativamente. Ao refletir sobre a proeminência da temática amorosa na cultura de massa, Morin (2011) afirma que narrativas românticas tendem a surgir entre personagens inesperados e nos mais diversos gêneros e estilos. Segundo o autor,

> O cinema, a partir do reinado do longa-metragem, tende ao sincretismo. A maioria dos filmes sincretiza temas múltiplos no seio dos grandes gêneros: assim, em um filme de aventura, haverá amor e comicidade, em um filme de amor haverá aventura e comicidade, em um filme cômico haverá amor e aventura. Ao mesmo temo, porém, uma linguagem homogeneizada (ainda que uma infinidade de formas fossem possíveis) exprime esses temas. (MORIN, 2011, p. 27)

Em vista disso, é notável que *Star Wars* tenta abordar a temática afetiva de maneira inesperada, entre personagens que usualmente encontram-se em posições antagônicas e estabelecendo paralelos visuais com outras narrativas de cunho romântico e/ou sensual. O resultado é uma narrativa fílmica apresentada em quadros e tramas tradicionais, referindo-se

diretamente a situações românticas de outros filmes, mas que se dá entre um vilão que é simultaneamente um príncipe e uma jovem donzela que se torna a heroína da história.

Ressalta-se aqui que não é possível prever o futuro do relacionamento fictício entre Rey e Kylo Ren nas próximas produções de *Star Wars* (notavelmente *Episódio IX*, com data de lançamento prevista para dezembro de 2019) apenas baseando-se nos paralelos com outras narrativas, tampouco há interesse em afirmar o que irá acontecer futuramente na franquia. A criação de um produto fílmico possui inúmeras variáveis e depende de toda uma lógica de produção (roteiristas, diretores, produtores) que possui autonomia. Os paralelos aqui estabelecidos são realizados a partir de produtos fílmicos já disponibilizados e com o intuito de demonstrar a permanência de elementos temáticos e estéticos.

Branca de Neve e Os Sete Anões (1937), primeiro filme animado produzido pelos estúdios Walt Disney, consiste em uma adaptação fiel do conto de fada para a linguagem fílmica, apresentando a história de uma bela princesa que sofre os mais diversos infortúnios devido à sua grande beleza. Nos minutos finais da animação, a princesa Branca de Neve, após ser envenenada pela Bruxa, repousa em um caixão de vidro segurando um buquê de flores à espera do Príncipe Encantado, que eventualmente a beija e a salva (Figura 39).

Figura 39: O Príncipe Encantado salva Branca de Neve com um beijo

Fonte: BRANCA ... (1937)

Em *Os Últimos Jedi*, durante a função *transfiguração* (p. 64-65) a heroína Rey entra em uma nave espacial no formato de caixão e vai ao encontro do vilão Kylo Ren com o intuito de resgatá-lo do lado sombrio. A construção imagética da sequência é excepcionalmente similar ao beijo de *Branca de Neve e Os Sete Anões*, com a personagem feminina em repouso

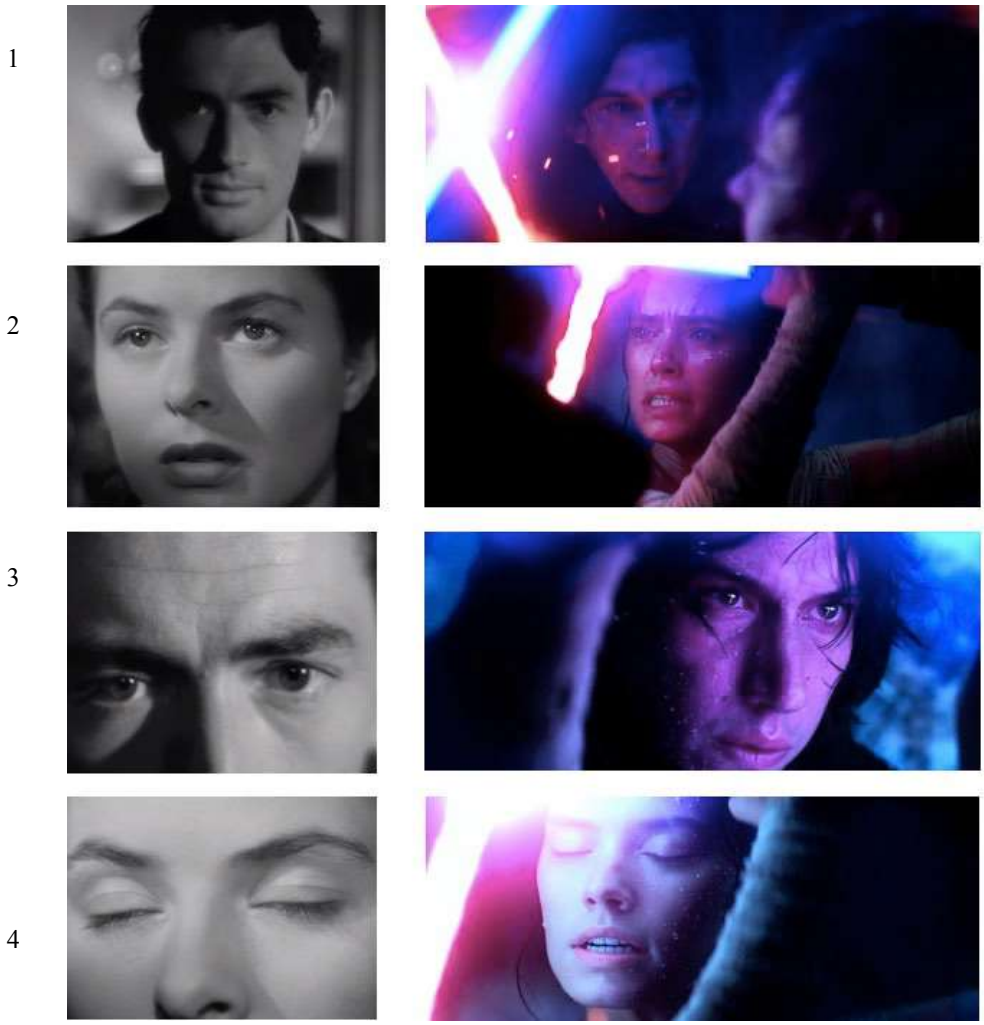
na posição horizontal, apresentada de perfil e segurando um objeto com as duas mãos, enquanto a personagem masculina situa-se em pé ao seu lado. No entanto, *Star Wars* abre mão do intertexto com o intuito de subverter as convenções pré-estabelecidas: ao invés de estar em uma posição passiva e esperando pela salvação, Rey assume um papel ativo e deseja salvar o vilão do Lado Sombrio; Kylo Ren, o vilão, está no lugar do príncipe a ser resgatado; a heroína não segura um buquê de flores rente ao peito, mas sim sua arma (Figura 40).

Figura 40: Rey vai ao encontro de Kylo Ren com o intuito de resgatá-lo

Fonte: STAR ... (2017)

Quando fala o coração (1945) apresenta uma narrativa de suspense psicológico que envolve Dra. Petersen (Ingrid Bergman) e Dr. Anthony (Gregory Peck) em um romance complexo, permeado por intrigas e assassinatos. Em uma de suas sequências, Dr. Anthony se aproxima sedutoramente de Dra. Petersen, referindo-se à moça como 'adorável' e referindo-se ao encontro de ambos como a queda de um raio, que não ocorre mais de uma vez no mesmo lugar. Em *O Despertar da Força*, tal cena é referenciada durante o duelo entre Rey e Kylo Ren, onde heroína e vilão trocam olhares à beira de um precipício em um momento quase hipnótico; suas espadas, respectivamente azul e vermelha, tocando-se e criando uma luz violeta na cena, com a música-tema da Força (agente mágico da narrativa) tocando suavemente ao fundo (Figura 41, p. 94).

Figura 41: Dr. Anthony e Dra. Petersen (direita); Rey e Kylo Ren (esquerda)



Fonte: QUANDO ... (1945); STAR ... (2017)

Tal referência demonstra o poder do intertexto no cinema contemporâneo: este específico momento de *O Despertar da Força* foi escolhido pela Associação Americana de Fotógrafos de Cinema (*American Society of Cinematographers*) em comemoração a seu centenário como uma das 100 sequências mais visualmente belas do século[123]. É curioso observar que, embora *Quando fala o coração* seja sua fonte de inspiração, a sequência de *O Despertar da Força* ganhou autonomia e atingiu *status* icônico ao reinterpretar o momento com as novas tecnologias vigentes, dentro do contexto atual.

---

[123] ASC 100th Reel – 01:40 / More Than Meets the Eye: Celebrating the 100th Anniversary of the American Society of Cinematographers. A century of outstanding images. [*S. l.*], 2018. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal *American Cinematographer*. Disponível em: https://vimeo.com/308625923 . Acesso em: 15 jan. 2019.

Em *Casablanca* (1945), Rick Blaine (Humphrey Bogart) e Ilsa Lund (Ingrid Bergman), protagonizam um drama romântico em meio à guerra. Um dos momentos mais icônicos do filme consiste no diálogo final entre as personagens, despedindo-se. Tal sequência possui o mesmo ritmo, construção visual e trabalho de câmera da sequência de *Os Últimos Jedi* (Figura 42), onde heroína e vilão discutem uma possível aliança.

Figura 42: Rick Blaine e Ilsa Lund (direita); Rey e Kylo Ren (esquerda)

Fonte: CASABLANCA (1945); STAR ... (2017)

Se em *Casablanca* o diálogo entre as personagens, embora romântico, possui tom trágico acerca de um passado que não volta mais, em *Os Últimos Jedi* tanto Rey quanto Kylo Ren nutrem esperança de um futuro compartilhado mesmo em meio à guerra. O aspecto otimista da narrativa de *Star Wars* manifesta-se na heroína e no vilão, que colocam suas divergências ideológicas de lado e anseiam pela companhia um do outro.

Em um debate no canal oficial de *Star Wars* no YouTube[124], revisores oficiais da Lucasfilm Ltd. (definidos pela própria empresa como *Storygroup*, ou 'Grupo da História') - responsáveis pela consistência narrativa entre os filmes, desenhos animados e quadrinhos da franquia - estabelecem um paralelo direto entre a última sequência de Rey e Kylo Ren e *Os Últimos Jedi* com a última sequência entre um dos casais de *O Poderoso Chefão* (1972). Em *O Poderoso Chefão,* Michael Corleone (Al Pacino) assume o papel de chefe da máfia a contragosto de sua noiva, Kay (Diane Keaton) que, desolada, é separada de Michael por uma porta fechada à sua frente. Em *Os Últimos Jedi*, Kylo Ren assume o papel de Líder Supremo da Galáxia, mas não obtém êxito ou satisfação, sendo abandonado por Rey quando a moça fecha uma porta entre ambos (Figura 43).

Figura 43: Kay e Michael Corleone (direita); Rey e Kylo Ren (esquerda)

Fonte: O PODEROSO ... (1972); STAR ... (2017)

A subversão narrativa é clara; em *O Poderoso Chefão*, Kay tem seu coração partido ao constatar que seu noivo, Michael, assumiu o poder de uma organização criminosa. Em

[124] THE STAR Wars Show. *Star Wars: The Last Jedi Secrets Explained*. Entrevistadora: Andi Gutierrez. Entrevistados: Leland Chee; Matt Martin; Pablo Hidalgo e Rayne Roberts. [*S. l.*], 2018. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal *Star Wars*. Disponível em: https://youtu.be/p09c0MXDxto. Acesso em: 15 jan. 2019.

Os Últimos Jedi, Kylo Ren é quem sofre a desilusão amorosa, sendo rejeitado por Rey após ascender ao trono e ganhar poder.

Em *Uma rua chamada pecado* (1951), Blanche (Vivien Leigh) possui uma relação de tensão e antagonismo latente com seu cunhado Stanley (Marlon Brando); durante a sequência em que se conhecem, Stanley remove sua camisa na presença de Blanche, deixando a sem reação. Em *Os Últimos Jedi*, através da conexão mágica existente entre vilão e heroína, Rey se depara com o rapaz sem camisa. A jovem, tal como Blanche, fica constrangida e confusa, desviando o olhar do corpo de Kylo Ren (Figura 44). Embora distintas em tom, gênero e época de produção, ambas as sequências são similares quanto à montagem e à reação das mulheres perante o corpo masculino convencionalmente atraente.

Figura 44: Blanche e Stanley (esquerda); Rey e Kylo Ren (direita)

Fonte: UMA RUA ... (1951); STAR ... (2017)

Devido ao bom humor e ao tom sensual, este momento específico de *Os Últimos Jedi* obteve resposta positiva e adquiriu *status* de meme[125], com grandes veículos de comunicação

[125] O termo 'meme' foi cunhado por Dawkins (1976) e assume atualmente a conotação de algo (imagem, som, frase) que se propaga entre usuários de internet de forma viral, frequentemente associada ao humor.

online registrando as reações de espectadores impressionados com a forma física do vilão[126] e fãs (incluindo celebridades[127]) se fantasiando como "Kylo Ren Sem Camisa" e divulgando em suas redes sociais[128].

É válido refletir sobre o papel do intertexto neste tipo de comportamento, onde ao se abrir mão de elementos presentes na memória coletiva, torna-se possível uma maior interação por parte do público. Para Lipovetsky e Serroy (2015), a cultura de massa molda, a partir de seu universo eclético e heterogêneo, produtos que almejam veicular afeto para seus públicos consumidores com o intuito de potencializar o engajamento (e, subsequentemente, o consumo). Este grau de envolvimento afetivo é também mencionado por Morin (2018) dentro do contexto do cinema como demonstrativo da não-passividade do espectador, que consome o produto fílmico não só quando está assistindo-o, mas ao absorver seus conteúdos e aplica-los na vida cotidiana. Para o autor, "o cinema é precisamente esta simbiose: *um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme; um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador*" (MORIN, 2018, p. 132, grifo do autor). Esse processo de mão-dupla existente entre produto fílmico e espectador é crucial para a compreensão do cinema dentro da cultura midiática contemporânea, especialmente à luz das novas formas de interação entre audiência e produto.

Também é possível refletir acerca do papel do intertexto na contemporaneidade, especialmente no que diz respeito às narrativas fílmicas e o que elas transmitem. Ao referenciar outros produtos fílmicos, *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* apostam tanto em seu espectador cultivado pela cultura midiática (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), capaz de discernir as referências utilizadas e interpretá-las em novos contextos, quanto em uma nova narrativa adaptada para o momento atual. Tal adaptação é visível quando se observa a moralidade dos filmes analisados; na atual trilogia, o relacionamento afetivo construído entre heroína e vilão oferece uma nova camada de complexidade e sutileza à dicotomia 'bem' e 'mal' característica da franquia *Star Wars*.

---

[126] RO, C. People Were Very Affected By Shirtless Kylo Ren in "The Last Jedi" And They Had FEEL-INGS. [*S. l.*] *Buzzfeed*, 15 dez. 2017. Disponível em: https://www.buzzfeed.com/crystalro/people-who-are-thirsty-af-for-kylo-ren-and-need-jesus-or. Acesso em: 15 jan. 2019.

[127] PETERS, M. John Mayer Goes Shirtless in 'Star Wars' – Inspired Kylo Ren Challenge Photo. [*S. l.*] *Billboard*, 31 dez. 2017. Disponível em: https://www.billboard.com/articles/columns/rock/8085635/john-mayer-shirtless-kylo-ren-challenge-adam-driver-star-wars-last-jedi. Acesso em: 15 jan. 2019.

[128] Por questões éticas, as imagens pessoais compartilhadas pelos fãs não foram expostas neste trabalho com o intuito de preservar suas identidades.

4.3.4.3 Relacionamento com a audiência

A audiência do filme é parte do contexto sócio-histórico do mesmo, não sendo possível, em estudos que abordam o cinema, observar o fenômeno comunicacional sem levar em consideração quem o consome, mesmo que de forma breve. Nesta pesquisa, optou-se pela observação de aspectos da audiência a partir da narrativa apresentada pelos filmes e da subsequente análise aqui realizada.

Para tal abordagem, a personagem se apresenta como uma possibilidade interessante, pois, além de seu papel basilar no universo diegético, também possui expressividade fora do mesmo. Como afirmam Candido et al. (2014, p. 117), "a personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto do tempo em que foi filmada", sendo representativa do contexto sócio-histórico do produto fílmico.

Foram selecionados dois parâmetros baseados em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*: 1) engajamento *online* com as personagens introduzidas na atual trilogia (nomeadamente, Rey, Kylo Ren, Líder Supremo Snoke, Finn e Poe Dameron); 2) engajamento *online* com os relacionamentos entre as personagens introduzidas na atual trilogia baseados no interesse de fãs (nomeadamente, "Reylo", "Kylux", "Finnrey", "Stormpilot" e "Finnrose"). As particularidades dos parâmetros utilizados são explicitadas nos Quadros 7 e 8 (p. 100).

A partir disto, utilizou-se o Google Trends, ferramenta patenteada pelo Google que, através da análise métrica partir de parâmetros-chave inseridos pelo usuário, é capaz de demonstrar numericamente o grau de engajamento *online* com temas pré-determinados no mecanismo de buscas da empresa. Entretanto, é importante ressaltar que o Google Trends possui limitações, dentre elas o fato de apresentar dados relativos e não absolutos. De qualquer forma, a ferramenta apresenta grande utilidade para se observar alguns fenômenos comunicacionais por sua capacidade de apresentar indicativos da intenção e do interesse coletivo de grupos consumidores em relação a temáticas específicas (DINIZ; COSTA; PACHECO, 2016)[129].

[129] A ferramenta aqui aplicada tem como objetivo apresentar dados que, embora quantitativos, eventualmente são abordados de forma qualitativa, ou seja, interpretados pela pesquisadora. Não é do interesse desta pesquisa um aprofundamento em metodologias de cunho quantitativo. Também é importante ressaltar que, embora aqui a audiência seja observada, a pesquisa não se engloba dentro dos Estudos da Recepção.

Quadro 7: Parâmetros sobre o engajamento com as personagens de *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*

CATEGORIA	Artes e entretenimento
LOCALIZAÇÃO	Todo o mundo
PESQUISA	Pesquisa na Web
INTERVALO DE TEMPO	18 dez. 2015 – 15 dez. 2018[130]
TERMO DE PESQUISA 1	Rey (**Subcategoria:** Personagem de Star Wars)[131]
TERMO DE PESQUISA 2	Kylo Ren (**Subcategoria:** Personagem de Star Wars)
TERMO DE PESQUISA 3	Finn (**Subcategoria:** Personagem de Star Wars)
TERMO DE PESQUISA 4	Poe Dameron (**Subcategoria:** Personagem de Star Wars)
TERMO DE PESQUISA 5	Líder Supremo Snoke (**Subcategoria:** Personagem de Star Wars)

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 8: Parâmetros sobre o engajamento com os relacionamentos fictícios de *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*

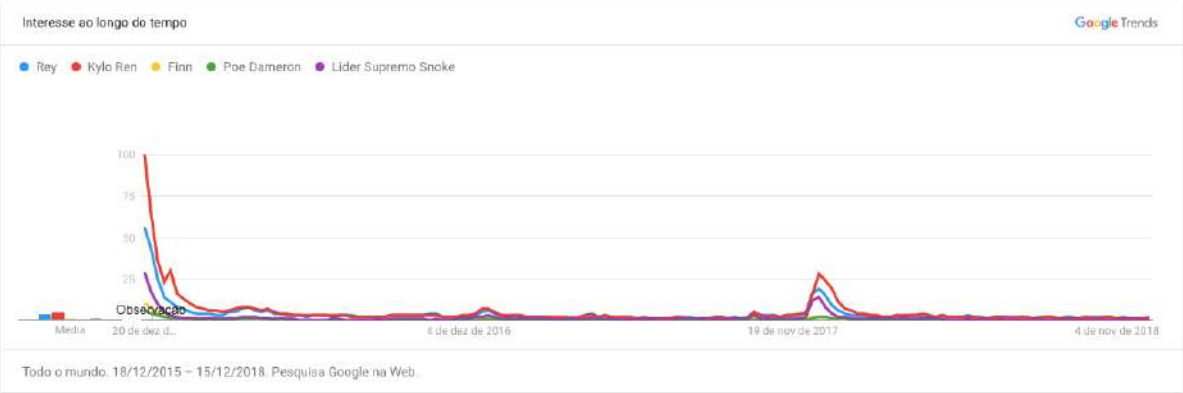
CATEGORIA	Artes e entretenimento
LOCALIZAÇÃO	Todo o mundo
PESQUISA	Pesquisa na Web
INTERVALO DE TEMPO	18 dez. 2015 – 15 dez. 2018
TERMO DE PESQUISA 1	Reylo
TERMO DE PESQUISA 2	Finnrey
TERMO DE PESQUISA 3	Kylux
TERMO DE PESQUISA 4	Stormpilot
TERMO DE PESQUISA 5	Finnrose

Fonte: Elaborado pela autora

[130] O intervalo de tempo selecionado é iniciado a data de estreia oficial de *O Despertar da Força* (18 dez. 2015) e termina no marco de um ano do lançamento de *Os Últimos Jedi* (15 dez. 2018).
[131] A subcategoria 'Personagem de Star Wars' é automaticamente definida pelo Google Trends.

Os dados oferecidos pelo Google Trends após a aplicação dos parâmetros pré-selecionados levantam questionamentos interessantes. Rey e Kylo Ren lideram o número de buscas entre as personagens introduzidas na atual trilogia, o que de certa forma é um dado esperado, tendo em consideração que são as duas personagens mais ativas e com destaque nos filmes. Entretanto, o vilão possui engajamento significativamente maior que a heroína (Gráfico 1).

Gráfico 1: Interesse ao longo do tempo baseado no Quadro 7



Fonte: Google Trends, 2019

Retomando algumas considerações previamente discutidas, Morin (2011) enfatiza a necessidade que o produto fílmico em possuir uma originalidade apesar de reproduzir clichês e fórmulas-padrão. Em um primeiro momento, Rey aparece caracterizada como uma típica donzela de contos: bela, bondosa e de origem humilde, é vitimada pelas circunstâncias e eventualmente colocada em confronto direto com o vilão. No entanto, ao longo da narrativa, a moça assume uma postura ativa, subvertendo expectativas e tornando-se a grande heroína da história. Kylo Ren, por sua vez, é introduzido como uma criatura maligna, violenta e sem identidade discernível. Ao longo dos filmes, são expostos para a audiência o passado traumático do jovem, seu conflito interno e sua relação tumultuosa com a família, que consiste nos heróis das trilogias anteriores.

Embora Rey seja a protagonista dos filmes e possua uma caracterização original dentro de alguns parâmetros narrativos (especialmente os que abrangem o percurso heroico), Kylo Ren é a personagem que mais apresenta subversões e reinterpretações. Como demonstrado a partir da análise narratológica elaborada no Capítulo 3 desta dissertação, o

vilão possui *status* flutuante dentro da narrativa, transitando entre príncipe, interesse romântico (para a heroína), antagonista e auxiliar mágico. Diegeticamente apresentado como "malvado", não obstante, Kylo Ren possui uma caracterização complexa e intrigante, deliberadamente contraditória e aos moldes do momento sócio-histórico atual, onde a personagem perde seu caráter fixo, tornando-se fragmentada, incerta (LIPOVETSKY; SERROY, 2009).

Além de possuir maior popularidade em termos absolutos, Kylo Ren também lidera como personagem mais procurado na América do Norte, América do Sul, Europa, Oceania e parte da Ásia, superando o engajamento relativo à heroína Rey[132]. Trata-se, portanto, de um interesse a nível global, um demonstrativo de que a personagem é capaz de instigar audiências dos mais diversos contextos geográficos (Gráfico 2).

Gráfico 2: Volume de engajamento a nível global baseado no Quadro 7

Fonte: Google Trends, 2019

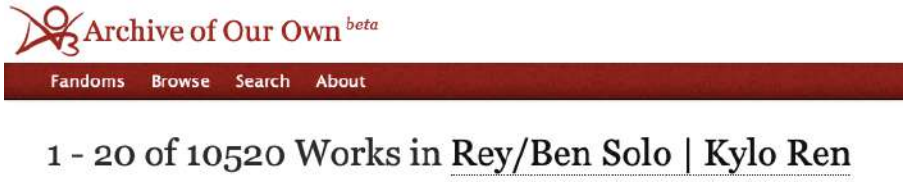
Outro aspecto observado foi o engajamento criativo da comunidade de fãs de *Star Wars* com a heroína e o vilão. Até o dia 15 de janeiro de 2019, mais de dez mil obras originais envolvendo Rey e Kylo Ren estavam catalogadas na maior plataforma *online*[133] de

[132] As possibilidades de uma análise mais aprofundada acerca destas informações, com ênfase nos recortes geográficos, são bastante instigantes e válidas. Entretanto, tal investigação foge ao escopo desta pesquisa, além de exigir uma abordagem teórica-metodológica distinta que não é cabível neste momento. Aqui, os dados são apresentados para melhor contextualizar o fenômeno comunicacional elaborado ao longo da dissertação.

[133] Archive Of Our Own (https://archiveofourown.org/) é uma plataforma *online* sem fins lucrativos criada em 2008 para publicação de trabalhos feitos por fãs de produtos midiáticos diversos (filmes, jogos, quadrinhos, literatura, séries de televisão). Até o momento de realização desta pesquisa, a plataforma registra mais de 4 milhões de obras originais publicadas.

compartilhamento de *fanfictions*[134] (Figura 45), com um volume de conteúdo considerável e superior a outros relacionamentos fictícios entre personagens de *Star Wars*.

Figura 45: Volume de *fanfictions* envolvendo o relacionamento entre Rey e Kylo Ren



Fonte: Archive of Our Own, 2019

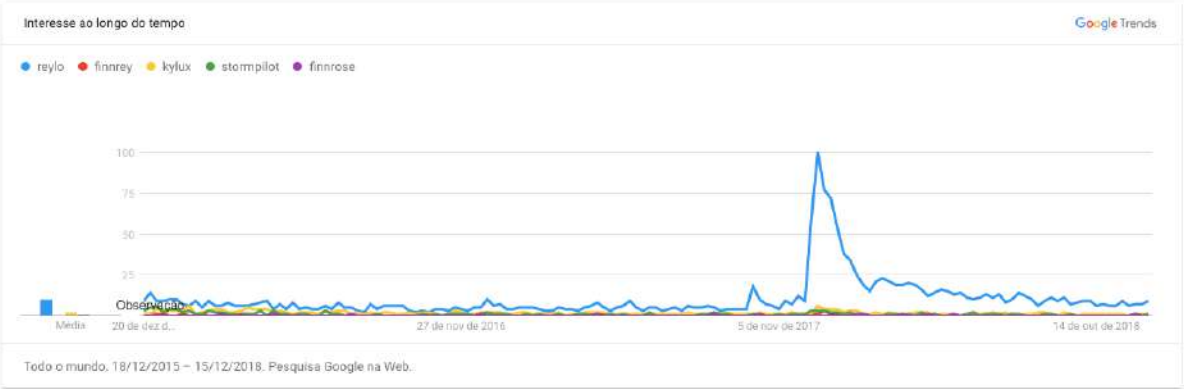
O relacionamento fictício de Rey e Kylo Ren, também conhecido na internet pelo amálgama "Reylo"[135], lidera a quantidade de buscas na web desde o lançamento de *O Despertar da Força*, colocando-se acima de outros relacionamentos entre as personagens da nova trilogia[136], superando outros pares populares entre a audiência, como Finn e Rey ("Finnrey"), Finn e Poe Dameron ("Stormpilot"), Finn e Rose ("Finnrose") e Kylo Ren e General Hux ("Kylux") (Quadro 8, p. 100). "Reylo" atingiu pico de interesse significativo em 15 de dezembro de 2017 com o lançamento de *Os Últimos Jedi*, possivelmente graças à grande ênfase dada à narrativa das personagens no filme em questão. Em 15 de dezembro de 2018, um ano após o lançamento do filme, "Reylo" ainda possui nível de engajamento superior aos outros relacionamentos fictícios mencionados (Gráfico 3, p. 104).

[134] O termo *fanfiction* (em português, "ficção de fã") refere-se a histórias independentes criadas por comunidades de fãs de produtos midiáticos (filmes, livros, programas de televisão, desenhos animados, etc.) e frequentemente explora relacionamentos entre personagens populares perante a audiência.

[135] Dentro da cultura de fãs (*fandom*), é comum a criação de termos para se referir a relacionamentos entre as personagens; tais relacionamentos podem ser "canônicos" (validados pelo produto cultural em que se inserem ou pelos criadores) ou não. Nesta pesquisa, não há interesse em um aprofundamento no conceito de *fandom* e sua dinâmica interna. Também não há interesse em analisar as particularidades do *fandom* de *Star Wars*. Os dados aqui mencionados servem apenas como uma maneira de investigar a possibilidade de um interesse público (a partir da busca na web) pela narrativa apresentada em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*.

[136] Os pares não representam necessariamente relacionamentos românticos endossados pela narrativa fílmica apresentada. Também não foram colocadas aqui apenas as combinações de personagens com relativa popularidade perante a audiência em *sites* como o próprio Archive Of Our Own.

Gráfico 3: Interesse ao longo do tempo baseado no Quadro 8



Fonte: Google Trends, 2019

Ao observar o papel da narrativa romântica na cultura de massa, Morin (2011) afirma que a eficácia da temática amorosa na ficção se dá através de processos de identificação entre audiência, narrativa e personagens. Sob tal perspectiva, a temática amorosa circula entre o espaço real (vida) e o espaço imaginário (diegese do filme), refletindo as experiências afetivas dos indivíduos e, subsequentemente, criando modelos para novas experiências. Como afirma o autor:

> Assim se dá o circuito entre o filme e a vida, entre o imaginário e o real: a necessidade de amor experimentada no decorrer da vida encontra no filme seus modelos, seus guias, seus exemplos; estes passam a aparecer na vida e dão forma ao amor moderno. (MORIN, 2011, p. 131)

Retomando algumas características acerca do conto de fadas, Kast (2011) refere-se à guerra na ficção maravilhosa como manifestação de antagonismos latentes dentro dos contextos sócio-históricos que se colocam em confronto. A autora, ao estabelecer um paralelo entre a produção cultural do conto de fada e a realidade histórica, aponta os confrontos fictícios como metáforas lúdicas para situações vivenciadas pelos sujeitos sociais.

Em *Star Wars*, a guerra intergaláctica que perdura ao longo de gerações é central em sua narrativa, estando presente no próprio título da franquia. É em meio a tal guerra diegética que o relacionamento de Rey e Kylo Ren floresce; a partir do confronto entre dois lados ideológicos distintos – o Lado da Luz manifestado na heroína e o Lado Sombrio manifestado no vilão – um sentimento de companheirismo e compaixão floresce, desafiando tanto as regras do universo diegético quanto o que se espera de um conto maravilhoso

O afeto que surge em meio ao conflito (tanto externo quanto interno) é sintomático da cultura contemporânea. Han (2017) afirma que o ato de amar na contemporaneidade é intrinsicamente associado a um esgotamento mental provocado pelo meio social, caótico e sobrecarregado de informações e interações. Para o autor, amar o outro, enxergá-lo pelo que ele é e aceita-lo, é uma das formas de refúgio em meio ao caos. Partindo disto, pode-se refletir acerca do subtexto amoroso apresentado em *Star Wars* e seu grau de fascínio; acompanhar o trajeto ficcional de duas personagens que conseguem encontrar compreensão a um nível profundo, em meio a uma guerra, não menos, é atraente, pois apresenta à audiência a possibilidade de, no outro, existir um refúgio.

Gráfico 4: Volume de engajamento a nível global baseado no Quadro 8

Fonte: Google Trends, 2019

A partir dos dados, é também possível constatar que "Reylo" é o único relacionamento entre personagens da atual trilogia *Star Wars* com engajamento global, liderando as buscas *online* na América do Norte, Europa, Oceania, parte da Ásia e América do Sul e, dentro do continente africano, na África do Sul (Gráfico 4). De forma similar à popularidade da personagem Kylo Ren (Gráfico 2, p. 102), "Reylo" possui um alcance que ultrapassa barreiras geográficas, onde vê-se a ligação dos dados obtidos com o que Morin (2011) define como cultura universal, abrangente de diversos grupos distintos em torno de um tema/produto em comum. Tal cultura universal é notavelmente potencializada no contexto atual, partindo do que Lipovetsky e Serroy (2009) referem-se como tela global em uma cultura-mundo, interconectada e intensa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> "Transmita o que você aprendeu. Força, maestria. Mas fraqueza, insensatez, fracasso também. Sim, fracasso acima de tudo. O maior professor, o fracasso é. Luke, nós somos o que eles crescem além. Esse é o verdadeiro fardo de todos os mestres." (tradução nossa)[137]
>
> (Mestre Yoda, *Os Últimos Jedi*)

Ao longo da franquia *Star Wars*, o professor, Jedi e conselheiro Mestre Yoda destila frases de sabedoria efêmera, transitando entre o humor e a autorreflexão, e colocando o processo de aprendizagem como elemento central de sua manifestação. Assim como Yoda incentiva seu pupilo Luke a passar adiante seu conhecimento, aceitando que a grandeza de qualquer trabalho está na sua capacidade de promover crescimento seja com os sucessos ou com as falhas, espera-se que esta pesquisa gere reflexões para além desta dissertação.

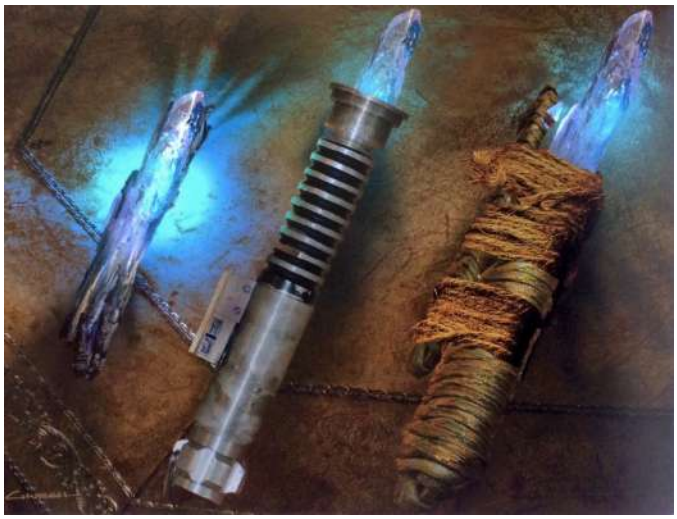
O percurso até esta conclusão faz perceber que alguns temas são coincidentes e recorrentes entre a franquia *Star Wars*, esta pesquisa e a sociedade contemporânea. O primeiro é o pêndulo que oscila entre uma certa tradição e as instâncias atuais, como a realizada ao se analisar uma obra cinematográfica tão recente, parte de uma franquia que praticamente definiu o cinema contemporâneo, através de estruturas narrativas clássicas. Isso não surgiu como uma motivação para o trabalho, mas se revelou ao longo de sua elaboração.

Essa dinâmica de retomada e inovação é presente no universo diegético de *Star Wars*, em que uma tecnologia fictícia extremamente avançada – capaz de promover robôs conscientes e naves que ultrapassam a velocidade da luz – está em contato direto e harmônico com modos de ser e agir clássicos, senão arcaicos, como as tradições monásticas dos praticantes do Lado da Luz (Jedi) ou as ambições imperialistas antigas do Lado Sombrio. Isso se manifesta na arma símbolo da franquia, o sabre de luz, feito a partir de cristais brutos coletados por artífices e sendo capazes de manipular simultaneamente mágica e tecnologia, configurando-se como uma ferramenta única da franquia capaz de unir tradição e futurismo.

---

[137] "Pass on what you have learned. Strength, mastery. But weakness, folly, failure also. Yes, failure most of all. The greatest teacher, failure is. Luke, we are what they grow beyond. That is the true burden of all masters."

Figura 46: Arte conceitual oficial de *O Despertar da Força*



Fonte: SZOSTAK (2015)

Do artesanato para a técnica, da técnica para a tecnologia, o imaginário permeia os processos culturais e comunicacionais, adaptando-se aos contextos e às linguagens que lhe oferecem suportes. De forma similar ao sabre de luz no universo fictício de *Star Wars*, que saiu de um estado bruto para um aparato tecnologicamente sofisticado (Figura 46), o conto de fada atravessou da oralidade para a escritura, da escritura para o cinema, do cinema para os sujeitos em nível global, refletindo o que Thompson (2011) aponta sobre o poder do meio técnico no processo comunicativo.

A mesma dinâmica foi, não de propósito, adotada para a abordagem metodológica da pesquisa, que se manifestou de maneira híbrida entre as teorias do cinema, da literatura, da cultura e, enfim, da comunicação. Essa abordagem permitiu uma leitura densa de um bem de consumo de alta relevância, como os filmes enfocados e sua franquia, a partir de um corte longitudinal tanto temporal quanto de significados, uma vez que percorre um panorama de tempo extenso e, ao mesmo tempo, reflete as mudanças culturais observadas nele também por conta da presença e força de ressonância cultural manifesta em nosso objeto.

O conto de fada, estruturalmente apresentado (e reinterpretado) em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* traz à tona o maravilhoso puro reminiscente de narrativas arcaicas, assimila-o ao maravilhoso científico (TODOROV 2013, 2014a) e o transforma em algo único, feito sob medida para audiências atuais. A narrativa mágica construída ao longo dos dois filmes, ao repensar a relação entre herói e vilão, traz uma reflexão acerca do próprio contexto

sócio-histórico contemporâneo: se a contemporaneidade é inerentemente caótica e recheada de paradoxos, a ficção dentro da cultura de massa apresenta isso a partir de suas personagens, capazes de ecoar profundamente com a audiência, refletindo suas inseguranças e incertezas.

Sem considerar o passado como 'ultrapassado' e, sim, como uma fonte de teorias, técnicas, abordagens metodológicas e imaginários, torna-se possível compreender a cultura contemporânea a partir de uma visão híbrida, capaz de contemplar a Comunicação como uma disciplina essencialmente multidisciplinar, ainda que firmemente pautada em suas próprias discussões e na busca por métodos próprios. Essa complexidade, que não por acaso retoma Morin (2011, 2018), faz parte dos processos mais essenciais observados na trajetória deste trabalho, pois esteve presente em todas as instâncias, desde a que constituiu o *corpus* até as etapas mais operacionais dos processos de coleta de dados e subsequentes análises narratológica e fílmica.

Essa fluidez aliada à profunda relação entre posições dicotômicas, quando não antagônicas, surge como um tipo de cascata de sentidos, em que elementos do passado e do presente estão em movimento constante, constituindo a experiência cultural. Esse processo não é exclusivo do passado nem da contemporaneidade, mas torna-se mais fácil de ser observado quando essa relação é feita de maneira direta, como foi realizado aqui.

A resposta para a questão-problema previamente estabelecida, '*Como o imaginário contemporâneo é refletido no conto de fada reinterpretado na narrativa de O Despertar da Força e Os Últimos Jedi?'* é respondida tanto a partir da argumentação teórica quanto a partir das análises realizadas: sim, o imaginário contemporâneo é intrinsicamente conectado à narrativa de ambos os filmes quando se analisa a reinterpretação do conto de fada. Subversões que, à priori, parecem pequenas e insignificantes – a donzela que se torna heroína, o vilão que se torna príncipe, o suposto herói que realiza malfeitos – são representativas do espírito do tempo presente.

A contemporaneidade encontra-se em uma zona de fratura (AGAMBEN, 2009), contraditória em essência, o que constrói um imaginário a partir da cultura midiática capaz de refletir tais contradições. Neste ambiente, a reinterpretação narrativa encontra terreno fértil e floresce, em decorrência das novas formas de lidar com o tempo e o espaço – e eventualmente, com os produtos culturais. O cinema, *locus* da pesquisa, se mostra como uma mídia capaz de apresentar em sua tela histórias capazes de instigar reflexões acerca das mais diversas esferas da vida contemporânea.

Uma das surpresas mais positivas da pesquisa foi o surgimento da temática narrativa afetiva ao longo das análises, algo inesperado e inicialmente não previsto pela pesquisadora, mas que trouxe as particularidades de um subtexto amoroso para a constituição do conto de fada em *Star Wars*. Tal subtexto extrapola os recortes iniciais estabelecidos pela pesquisa e apresenta caminhos possíveis para investigações futuras.

Se a heroína Rey e o vilão Kylo Ren encontram-se diegeticamente em um equilíbrio (quase) perfeito entre Luz e Sombra, Bem e Mal, Amor e Ódio, a narrativa maravilhosa apresentada em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* e aqui analisada também se situa em um espaço limítrofe extremamente interessante. Ao buscar inspiração nos elementos estruturais dos contos de fada, *Star Wars* os reinterpreta de maneira criativa para uma nova geração de fãs. Tanto em níveis diegéticos (narrativa, caracterização das personagens) quanto extradiegéticos (produtos de consumo, relacionamento com a audiência), o diálogo contínuo entre arcaico e contemporâneo é, ao mesmo tempo, evocação e deslocamento de tradições, com grande potencial simbólico. Guerra e afeto podem caminhar de mãos dadas quando a Comunicação tem espaço para atuar, Bem e Mal tornam-se conceitos menores quando o que se compreende perante eles é a dimensão humana dos envolvidos, Luz e Sombra tornam-se faces do mesmo processo, Amor e Ódio encontram-se separados por um toque de mãos, ainda que os indivíduo estejam separados por anos-luz.

Isso é claro na cultura midiática atual, particularmente na cultura de massa, pautada por grandes distâncias que, em si, significam muito pouco. A velocidade da mensagem, em certa medida tornada tão direta quanto o elo telepático entre Rey e Kylo Ren, permite que a interação que permite o diálogo, e enfim a síntese, se estabeleça operacionalmente, faltando apenas o elo de vontade entre os indivíduos inseridos na cultura contemporânea. E estes elos, acabam por se formar, como se pode perceber, por exemplo, em espaços criativos povoados pela audiência de *Star Wars*, sejam os mais ávidos fãs ou os espectadores mais casuais.

Desta forma, também é possível colocar as metodologias utilizadas para a construção desta dissertação em relação parecida. Aparentemente distantes, as teorias narratológicas, fílmicas e estruturantes do conto de fadas dialogam sem problemas quando colocadas em um ambiente composto por síntese e não por comparação. Elas se comunicam, no melhor sentido do termo, para criar um tensionamento de percepções e teorias capaz de lançar luz sobre um bem cultural com tamanho foco que ele se torna, simultaneamente, pertencente ao passado, ao presente e ao futuro, ajudando a compreender a cultura em um corte transversal de grande alcance e profundidade.

Esse potencial de aliar subversão e tradição, previsto por Propp (1968, 2002) em suas funções do conto de fada, torna-se algo positivo ao invés de retaliativo e as mudanças aparecem como algo que opera para o bem. Embora seja possível arguir que a organização morfológica proposta pelo autor possua caráter universal e se aplique aos mais diversos gêneros narrativos, é inegável que quase um século depois de Propp deixar em aberto a possibilidade de as estruturas que apontava sofrerem alterações estilísticas, esta operação é realizada em um conto de fadas contemporâneo, repleto de imaginários clássicos e atuais, resultando em um bem cultural que atinge escala global, e ressignifica um universo diegético profundamente alinhado ao tempo atual a partir de construções tradicionais e suas mutações.

Isso é, em essência, o que Morin (2011, 2018) e Lipovetsky e Serroy (2009, 2011, 2015) tanto anunciam como parte da magia do cinema quanto definidor de como o material bruto que compõe as tecnologias do imaginário propostas por Silva (2012) atuam. Esses fenômenos têm profunda ressonância na sociedade contemporânea – em aspectos sócio-históricos, comunicacionais e de imaginário –, por fim justificando o estudo de *Star Wars* dentro do campo da Comunicação e demonstrando que galáxias muito, muito distantes também se relacionam com a nossa.

REFERÊNCIAS

Livros, artigos e periódicos:

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó (SC): Argos, 2009.

ANAZ, S. A. L.; CERETTA, F. M. Remitologização contemporânea: a (re)conciliação da ciência e da magia em "Guerra nas Estrelas". *Galáxia (São Paulo)*. N. 31, p. 130-143, abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/gal/n31/1982-2553-gal-31- 0130.pdf. Acesso em: 15 jan. 2019.

AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M.. *A estética do filme*. 9. ed. Campinas (SP): Papirus, 2012.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 5. ed. Campinas (SP): Papirus, 2012.

BACCEGA, M. A. Comunicação e Cultura. *Revista Comunicação & Educação*. São Paulo, n. 5, 1996. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36216. Acesso em: 15 jan. 2019.

BARROS, L. M. O tempo no estudo da comunicação. In: SANTANA, G. (Org.) *Cinema, comunicação e audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

BARTHES, R. *Mitologias*. 7. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas, volume 1*: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BUHLER, J. Star Wars, Music, and Myth. In: BUHLER, J.; FLINN, C.; NEUMEYER, D. *Music and Cinema*. London: Wesleyan University Press, 2000.

CAMPBELL, J. *As transformações do mito através do tempo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

_____. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARTER, R. Prefácio: In: SZOSTAK, P. *The Art of Star Wars: The Force Awakens*. New York: Abrams, 2015.

COELHO, N. M. *O conto de fadas*: Símbolos. Mitos. Arquétipos. 4. ed. São Paulo: Paulinus, 2012.

COOPER, J. C. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. London: Thames and Hudson, 1978.

COUTINHO, E. *A imagem autônoma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DAWKINS, R. *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press, 1976.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DINIZ, M. G. F.; COSTA, C. M. M.; PACHECO, O. M. R. Tendências e interesses de pesquisa do público por museus, locais e edifícios históricos e festivais de música: a ferramenta Google Trends. In: *Revista de Turismo Contemporâneo*. Natal, v. 4. n. 2, p. 177-195, jul./dez. 2016. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/turismocontemporaneo/article/view/8599/7854. Acesso em: 15 jan. 2019.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FERREIRA, N. T. A construção da pesquisa científica em comunicação: abordagens múltiplas de um saber específico. In: *Revista de Ciências Humanas*. Viçosa (MG), vol. 12, n. 1, p. 27-37, jan./jun. 2012.

FRANZ, M. L. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulus, 1990.

HAN, B. C. *Agonia do Eros*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2017.

_____. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2015.

HENDERSON, J. L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav (Org.) *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento*: Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2014.

KAST, V. *O amor nos contos de fadas*: o anseio pelo outro. Petrópolis (RJ): Vozes, 2011.

LEGROS, P.; MONNEYRON, F.; RENARD, J. B.; TACUSSEL, P. *Sociologia do imaginário*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A cultura-mundo*: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A estetização do mundo:* viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *A tela global:* mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARÇAL, M, R. A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. *FronteiraZ: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, São Paulo, n. 3, 2009. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12541/9111. Acesso em: 15 jan. 2019.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARTINS, H. M. Metodologia qualitativa de pesquisa. In: *Revista Educação e Pesquisa*, São Paulo, vol. 30, n. 2, p. 289-300, maio/ago. 2004. Disponível: http://www.scielo.br/pdf/ep/v30n2/v30n2a07/pdf. Acesso em: 15 jan. 2019.

MASCARELLO, F. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: _____. (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas (SP): Papirus, 2006.

METZ, C. *A significação do cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

MORIN, E. A alma do cinema. In: XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. *Cultura de massas no século XX*: espírito do tempo 1: neurose. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

PHILIP, N. *Volta ao mundo em 52 histórias*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

PROPP, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Morphology of the Folktale*. 2. ed. Austin: University of Texas Press, 1968.

RAHDE, M. B. F. Comunicação e imaginário nos contos do cinema contemporâneo: uma estética em transição. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, vol. 5, n. 12, mar. 2008. Disponível em: http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/119/120. Acesso em: 15 jan. 2019.

ROONEY, J. Use of Leitmotif in *Star Wars*. *Music in Science Fiction Film*, 2006. Disponível em: http://academic.depauw.edu/aevans_web/HONR101-02/WebPages/Spring2006/Rooney%28Jessica%29/starwarsleitmotif.htm. Acesso em: 15 jan. 2019.

SILVA, J. M. *As tecnologias do imaginário*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SZOSTAK, P. *The Art of Star Wars: The Force Awakens*. New York: Abrams, 2015.

_____. *The Art of Star Wars: The Last Jedi*. New York: Abrams, 2017.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura moderna*: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 9. ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2011.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014a.

_____. *Simbolismo e interpretação*. São Paulo: Editora Unesp, 2014b.

VAAN, M. *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden: Koninklijke Brill, 2008.

WARNER, M. *Da fera à loira*: sobre contos de fada e seus narradores. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOLF, M. *Teorias da comunicação.* 5. ed. Lisboa: Presença, 1999.

Dissertações e teses:

MACHADO, P. S. *A mulher além do bem e do mal: Malévola e a representação cinematográfica do feminino integrado*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação, Educação e Humanidades da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo. Disponível em: http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1548. Acesso em: 15 jan. 2019.

SILVA, E. M. *Shrek, do conto ao filme: um "reino" não tão distante*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Edvanea.pdf. Acesso em: 15 jan. 2019.

SILVEIRA, S. C. *A Cultura de Convergência e os fãs de Star Wars: um estudo sobre o Conselho Jedi RS*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/25129. Acesso em: 15 jan. 2019.

Filmografia:

BRANCA de Neve e os Sete Anões. Direção: William Cottrell; David Hand; Wilfred Jackson; Larry Morey; Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Baseado na obra de: Jacob Grimm e Wilhelm Grimm. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1937, 1 DVD (83 min.), son., color. Título original: *Snow White and the Seven Dwarves.*

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Baseado na obra de: Murray Burnett e Joan Alison. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1942, 1 DVD (102 min.), son., mon. Título original: *Casablanca*.

O PODEROSO Chefão. Direção: Francis Ford Coppola. Baseado na obra de: Mario Puzo. Estados Unidos: Paramount Pictures/Alfran Productions, 1972, 1 DVD (177 min.), son., color. Título original: *The Godfather*.

QUANDO fala o coração. Direção: Alfred Hitchcock. Criação original: Hilary Saint George Saunders e Francis Beeding. Estados Unidos: Selznick/Vanguard/United Artists, 1945, 1 DVD (111 min.), son., mon. Título original: *Spellbound*.

ROGUE One: Uma História Star Wars. Direção: Gareth Edwards. Baseado na obra de: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd./Walt Disney Pictures, 2016, 1 DVD (133 min.), son., cor. Título original: *Rogue One: A Star Wars Story*.

SOLO: Uma História Star Wars. Direção: Ron Howard. Produção: Baseado na obra de: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd./Walt Disney Pictures, 2018, 1 DVD (135 min.), son., cor. Título original: *Solo: A Star Wars Story*.

STAR Wars: A Ameaça Fantasma. Direção: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd./20th Century Fox, 1999, 1 DVD (133 min.), son., cor. Título original: *Star Wars: The Phantom Menace*.

STAR Wars: A Vingança dos Sith. Direção: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd./20th Century Fox, 2005, 1 DVD (140 min.), son., cor. Título original: *Star Wars: Revenge of the Sith*.

STAR Wars: O Ataque dos Clones. Direção: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd./20th Century Fox, 2002, 1 DVD (142 min.), son., cor. Título original: *Star Wars: Attack of the Clones*.

STAR Wars: O Despertar da Força. Direção: J.J. Abrams. Baseado na obra de: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd./Bad Robot/Walt Disney Pictures, 2015 (138 min.), son., cor. Título original: *Star Wars: The Force Awakens*.

STAR Wars: O Império Contra-Ataca. Direção: Irvin Kershner. Baseado na obra de: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd./20th Century Fox, 1980, 1 DVD (124 min.), son., cor. Título original: *Star Wars: The Empire Strikes Back*.

STAR Wars: O Retorno de Jedi. Direção: Richard Marquand. Baseado na obra de: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd./20th Century Fox, 1983, 1 DVD (132 min.), son., cor. Título original: *Star Wars: Return of the Jedi*.

STAR Wars: Os Últimos Jedi. Direção: Rian Johnson. Baseado na obra de: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltda./Walt Disney Pictures, 2017, 1 DVD (154 min.), son., cor. Título original: *Star Wars: The Last Jedi.*

STAR Wars: Uma Nova Esperança. Direção: George Lucas. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd./20th Century Fox, 1977, 1 DVD (121 min.), son., cor. Título original: *Star Wars: A New Hope*.

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. Baseado na obra de: Peter Benchley. Estados Unidos: Zanuck/Brown Company/Universal Pictures, 1975, 1 DVD (124 min.), son., cor. Título original: *Jaws*.

UM LUGAR Chamado Notting Hill. Direção: Roger Michell. Reino Unido/Estados Unidos: Polygram/Universal, 1999, 1 DVD (124 min.), son., cor. Título original: *Notting Hill*.

UMA RUA Chamada Pecado. Direção Elia Kazan. Baseado na obra de: Tennessee Williams. Estados Unidos: Warner Bros., 1951, 1 DVD (125 min.), son., mon. Título original: *A Streetcar Named Desire*.

Partituras:

WILLIAMS, J. *Kylo Ren Arrives at the battle*. Orquestra. 2015. 1 partitura. Disponível em: http://musicnotes.com. Acesso em: 15 jan. 2019.

_____. *Rey's Theme*. Orquestra. 2015. 1 partitura. Disponível em: http://musicnotes.com. Acesso em: 15 jan. 2019.

Obras de arte:

MACLISE, D. *Conto de uma noite de inverno*. 1867. 1 pintura.

***Sites* consultados, *podcasts*, reportagens e vídeos *online*:**

ARCHIVE OF Our Own. [*S. l.*], 2019. Disponível em: https://www.archiveofourown.org. Acesso em: 15 jan. 2019.

ASC 100th Reel – 01:40 / More Than Meets the Eye: Celebrating the 100th Anniversary of the American Society of Cinematographers. A century of outstanding images. [*S. l.*], 2018. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal *American Cinematographer*. Disponível em: https://vimeo.com/308625923 . Acesso em: 15 jan. 2019.

BREYERS. [*S. l.*], 2019. Disponível em: https://www.breyers.com/us/en/products/star-wars-limited-edition.html. Acesso em: 15 jan. 2019

CHAMARY, J. V. Why You Hated 'Star Wars: The Last Jedi' But Critics Loved It. [*S. l.*] *Forbes*, 16 mar. 2018. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/jvchamary/2018/03/16/star-wars-last-jedi-science-movie-reviews/#2523314e74e6. Acesso em: 15 jan. 2019.

COGGAN, D. *Star Wars: The Force Awakens crosses $2 billion worldwide*. [*S. l.*] *Entertainment Weekly*, 7 fev. 2016. Disponível em: https://ew.com/article/2016/02/07/star-wars-force-awakens-box-office/. Acesso em: 15 jan. 2019.

GOOGLE Trends. [*S. l.*], 2019. Disponível em: https://trends.google.com/trends/. Acesso em: 15 jan. 2019.

HALLMARK. [*S. l.*], 2019. Disponível em: : https://www.hallmark.com/gifts/stuffed-animals/itty-bittys/star-wars-the-force-awakens-reykylo-ren-itty-bittys-clippys-stuffed-animals-1KDD1123.html. Acesso em: 15 jan. 2019

KEEPMEGROUP. [*S. l.*], 2019. Disponível em: http://www.keepmegroup.com/starwars/. Acesso em: 15 jan. 2019

MENDELSON, S. Box Office: 'The Last Jedi' Ends First Month With $595M, How Will Disney Survive? [*S. l.*] *Forbes*, 15 jan. 2018. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2018/01/15/box-office-star-wars-the-last-jedi-was-never-sink-or-swim-for-disney/#7b835b123d0c . Acesso em: 15 jan. 2019.

PETERS, M. John Mayer Goes Shirtless in 'Star Wars' – Inspired Kylo Ren Challenge Photo. [*S. l.*] *Billboard*, 31 dez. 2017. Disponível em: https://www.billboard.com/articles/columns/rock/8085635/john-mayer-shirtless-kylo-ren-challenge-adam-driver-star-wars-last-jedi. Acesso em: 15 jan. 2019.

RO, C. People Were Very Affected By Shirtless Kylo Ren in "The Last Jedi" And They Had FEEL-INGS. [*S. l.*] *Buzzfeed*, 15 dez. 2017. Disponível em: https://www.buzzfeed.com/crystalro/people-who-are-thirsty-af-for-kylo-ren-and-need-jesus-or. Acesso em: 15 jan. 2019.

ROBINSON, J. 'Game of Thrones': The Final Season Has an Insanely Huge Budget. [*S. l.*] *Vanity Fair*, 26 set. 2017. Disponível em: https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/09/game-of-thrones-how-much-does-the-final-season-8-cost-per-episode-15-million. Acesso em: 15 jan. 2019.

STAR WARS. [*S. l.*], 2019. Disponível em: https://www.starwars.com. Acesso em: 15 jan. 2019.

STAR WARS: The Last Jedi Trailer (Official). [*S. l.*], 2017. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal *Star Wars*. Disponível em: https://youtu.be/Q0CbN8sfihY. Acesso em: 15 jan. 2019.

THE EMPIRE Film Podcast: *Star Wars: The Last Jedi Empire Podcast Spoiler Special with Rian Johnson*. Entrevistador: Chris Hewitt. Entrevistado: Rian Johnson. [*S. l.*]: Empire, 15 jan. 2018. *Podcast*. Disponível em: https://www.empireonline.com/movies/news/star-wars-last-jedi-empire-podcast-spoiler-special-rian-johnson. Acesso em: 15 jan. 2019.

THE STAR Wars Show: *Star Wars: The Last Jedi Secrets Explained*. Entrevistadora: Andi Gutierrez. Entrevistados: Leland Chee; Matt Martin; Pablo Hidalgo; Rayne Roberts. [*S. l.*] 2018. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal *Star Wars*. Disponível em: https://youtu.be/p09c0MXDxto. Acesso em: 15 jan. 2019.

THE WALT Disney Company: *Disney to Acquire Lucasfilm Ltd.* Burbank/San Francisco, CA. 30 out. 2012. Disponível em: https://www.thewaltdisneycompany.com/disney-to-acquire-lucasfilm-ltd/. Acesso em: 15 jan. 2019.