

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

## **Star Wars: O despertar do mito**

Vladimir Vieira

Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Niterói (RJ)

## RESUMO

### Star Wars: O despertar do mito

O artigo tem por objetivo discutir a mitologia em torno da série Star Wars. Inicialmente, argumento que a fascinação provocada pela primeira trilogia decorre de sua capacidade de capturar a época em que foi produzido - a segunda metade dos anos de 1970 - estabelecendo uma relação dialética entre natureza e progresso que tem na tecnologia um de seus pontos nevrálgicos. Em seguida, procuro mostrar que a tentativa de adaptar o mito que se criara a partir do culto à trilogia original com vistas a produzir esse efeito no final do século XX não logrou obter o mesmo sucesso. Por fim, sugiro que a última trilogia - ao menos o primeiro filme, O despertar da força - estabelece uma relação diferente com o seu próprio legado, distanciando-se dele por um duplo caminho: através da melancolia e da crítica.

#### Palavras-chave

Star Wars; mito; melancolia; crítica; tecnologia

## ABSTRACT

### Star Wars: The Myth Awakens

This paper discusses Star Wars mythology. Initially, I argue that George Lucas' first trilogy derived its fascination from its ability to capture the late 1970's spirit by articulating a dialectic relation between nature and progress that had in technology one of its focus points. I also suggest that attempts to adapt the Star Wars cult to more mundane terms, both in themes and language, failed to make the second trilogy as significant as the original one to viewers in the end of the XXth century. Finally, I argue that the last trilogy - at least its first movie, The Force Awakens - reinterprets its own legacy by reading both melancholically and critically.

#### Keywords

Star Wars; myth; melancholy; criticism; technology

VIEIRA, Vladimir. "Star Wars: O despertar do mito".  
Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-  
dez/2021), p. 45-81.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/438](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/438)

Aprovado: 26.11.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Vladimir Vieira. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 26.11.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Vladimir Vieira. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Se considerarmos os seus efeitos sobre a cultura, há, provavelmente, muito poucos fenômenos na história do cinema que podem fazer frente à saga espacial *Star Wars*. A controvérsia despertada pela recente conclusão da nonalogia de George Lucas tornou manifesto o quanto ainda se fazem sentir os abalos provocados quando *Guerra nas estrelas* chegou às telas há mais de 40 anos.<sup>1</sup> Talvez seja apropriado começar esse artigo lembrando algumas cifras daquele momento primigênio.

Trata-se de uma história que se inicia como um conto de fadas. O terceiro longa metragem de Lucas fez sua estreia, em 25 de maio de 1977, na condição de patinho feio da 20th Century Fox, que apostava, para o feriado do *Memorial Day*, em *O outro lado da meia noite*, adaptação do romance de Sydney Sheldon dirigida pelo britânico Charles Jarrott. Apesar da pressão da companhia, que chegou a exigir a reserva concomitante de ambos os títulos<sup>2</sup>, apenas em torno de 40 cinemas decidiram exibir *Guerra nas estrelas* naquela ocasião.<sup>3</sup> Até início de agosto, esse número superaria a marca de 1000 salas; em pelo menos 60, ele permaneceria em cartaz ininterruptamente por mais de um ano.<sup>4</sup>

Contra as expectativas mais otimistas de seu diretor e produtores, *Guerra nas estrelas* se tornaria, no ano seguinte, a maior bilheteria da história do cinema no mercado norte-americano, título que manteria, com os relançamentos de 1979, 1981 e 1982, por cinco anos consecutivos, até ser superado por *E. T., o extraterrestre* em 1983.<sup>5</sup> Em valores atualizados pela inflação, ele ocupa hoje a segunda posição nessa lista, atrás apenas de *E o vento levou*.<sup>6</sup> Foi também o primeiro título do desprestigiado gênero das sagas espaciais a ser indicado para dez Oscar, incluindo melhor filme e diretor<sup>7</sup>; e, em termos numéricos, o maior vencedor da 50ª edição da premiação, com seis estatuetas, embora em sua maior parte em categorias de natureza técnica.

Por fim, *Star Wars* deu uma indiscutível contribuição para o estabelecimento do conceito moderno de “franquia”. Embora

não houvesse qualquer novidade na produção de títulos seriados em Hollywood, o universo criado por Lucas foi um dos primeiros a permitir a exploração sistemática e exaustiva de direitos autorais para diferentes veículos, às vezes bastante distantes do cinema. Nesse sentido, ele ganhou destaque nas áreas de estudos culturais e de mídia como caso paradigmático daquilo que hoje se denomina “narrativa transmídia”. Como sugerem Sean Guynes e Dan Hassler-Forest,

*Star Wars* redefiniu nos últimos 40 anos o cenário da mídia popular. Suas múltiplas transformações [...] constituem um mundo narrativo único, vastamente compartilhado e em constante evolução que se desenvolveu através de todas as plataformas de mídia disponíveis. [...] a mera escala e impacto cultural de *Star Wars* claramente a separam de muitos de seus precursores e de seus múltiplos sucessores.<sup>8</sup>

Na verdade, a saga vem despertando, desde o final dos anos de 1970, considerável interesse acadêmico. Se bem cedo se fizeram notar as suas implicações mitológicas e religiosas<sup>9</sup>, ela ganharia, ao longo dos anos, abordagens temáticas bem mais abrangentes, como mostram coletâneas como *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films* (2009) e os dois conjuntos de ensaios organizados por Douglas Brode e Leah Deykena (2012a; 2012b). Um esforço pioneiro nessa direção foi a publicação de *Star Wars and Philosophy* (2005), exercício de estética aplicada que se propõe a debater problemas clássicos da filosofia a partir da obra de Lucas e que ganhou, recentemente, um segundo volume, *The Ultimate Star Wars and Philosophy* (2016).

Meu artigo inspira-se nesse e em vários outros projetos similares, embora sua preocupação seja menos estabelecer um diálogo direto com a tradição filosófica do que empregar as ferramentas analíticas de que a filosofia dispõe para ganhar clareza sobre um momento histórico tão determinante – determinante, é forçoso dizer, também de um ponto de vista estritamente pessoal. Para esse propósito, o trabalho foi organizado em três momentos. No primeiro, discuto as

condicionantes que, em minha opinião, justificam a irrefreável sedução que a trilogia original exerceu ao longo desses quarenta anos. Em seguida, argumento que elas deixaram de operar à época em que foi lançada a segunda trilogia, o que explica que ela tenha sido incapaz de produzir esse mesmo efeito. Por fim, na última seção do texto, sugiro que um caminho diferente foi proposto para a terceira trilogia, o que permitiu reconfigurar a relação com a mística que então envolvia a saga espacial sob um ponto de vista diferente.

## I.

Compreender as razões que fizeram da obra de Lucas uma manifestação tão profundamente aferrada no cerne da cultura ocidental exige, creio, atenção para o contexto de sua produção. À época em que foi lançada a trilogia original, os ideais comunitários dos anos de 1970 já estavam sendo largamente incorporados pela sociedade de consumo, de modo a que a fé radical no indivíduo pudesse ser professada com tanta diligência pela década seguinte. Nesse sentido, *Star Wars* foi, em primeiro lugar, um espelho de seu tempo. Considere-se, por exemplo, a doutrina da força. Uma concepção do cosmos em que todos os entes são constituídos por uma mesma energia inescrutável, o apelo aos instintos, em lugar da razão, como via privilegiada para atingir o conhecimento, a repressão do ódio e a busca de uma atitude de temperança, eis aí um sumário daquilo que há de essencial – ontológica, epistemológica, eticamente – no modo de vida perseguido pela contracultura do período.

Essa forma de compreender o mundo possui, entretanto, raízes filosóficas mais profundas, que lembram em espírito os primeiros discursos de Rousseau. Trata-se de uma espécie de teleologia às avessas, que toma o começo como fim cultivando uma constante desconfiança do progresso e uma visão romantizada do estado pré-civilizatório. No *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, ela está solidamente ancorada, curiosamente, no princípio da “perfectibilidade” [*perfectibilité*]. O filósofo apresenta-o,

inicialmente, como a propriedade que distingue mais propriamente homens de animais<sup>10</sup>, mas conclui em seguida que

essa faculdade distintiva e quase ilimitada é a fonte de todos os males do homem; é ela que o tira [...] daquela condição originária na qual ele faria transcorrerem dias tranquilos e inocentes; é ela que, fazendo eclodir com os séculos suas luzes e seus erros, seus vícios e suas virtudes, torna-o com o tempo o tirano de si mesmo e da natureza.<sup>11</sup>

O caminho que leva o homem a se aperfeiçoar corresponde, justamente, ao processo civilizatório, sobre o qual Rousseau já havia se pronunciado cinco anos antes na obra com a qual conquistara o concurso promovido pela Academia de Dijon: “nossas almas serão corrompidas à medida que nossas ciências e nossas artes avançarem até a perfeição”.<sup>12</sup> A concepção de que o progresso deturpa a natureza é formulada de modo inequívoco também no *Discurso sobre as ciências e as artes*<sup>13</sup>, cujo principal objetivo consiste em demonstrar a sua perniciosidade coligindo exemplos históricos e mesmo determinando os seus efeitos negativos a partir de análises imanentes desse conceito. A conclusão, também nesse caso, é que “os homens são perversos; eles seriam ainda piores se tivessem tido o azar de nascer sábios”.<sup>14</sup>

Aplicada à realidade de uma saga espacial, essa teleologia reversa se manifesta especialmente através de uma relação ao menos conflituosa com a tecnologia.<sup>15</sup> Lembremos que os avanços científicos são primordialmente representados na trilogia original por meio de aparatos bélicos, especialmente armas de destruição em massa. Mesmo quando colaboram para a preservação da vida, eles se mostram traiçoeiros, e podem reclamar um preço alto demais pelos benefícios que proporcionam. É o que confirma o memorável diagnóstico de Obi-Wan Kenobi que desaconselha Luke a tentar resgatar o pai do lado negro da força: “ele agora é mais máquina do que homem”.<sup>16</sup>

As máquinas tornam, com efeito, a mente de Anakin Skywalker “maligna e deturpada” [*twisted*]. Não é fortuita, desse modo, a atração que elas exercem sobre os vilões da franquia. Na verdade, só isso permite explicar uma de suas maiores inconsistências: um império que domina toda a galáxia mas escolhe governar de dentro de naves espaciais, flutuando no vácuo, sem estabelecer sede em parte alguma.<sup>17</sup> Estranhamente, são os rebeldes, operando às margens do ordenamento jurídico, que logram ocupar planetas e manter-se desse modo próximos à matéria viva. A introdução da raça dos Ewoks, um dos aspectos mais criticados de *O retorno de Jedi*<sup>18</sup>, responde igualmente a esse clamor por um retorno à natureza. Para devolver a liberdade ao universo requer-se a participação de um povo simples, ingênuo, tecnologicamente rudimentar, na fronteira entre o humano e o animal. Antes de 1997, quando foram acrescentadas às versões originais novas sequências geradas por computação gráfica, a destruição da segunda estrela da morte era comemorada apenas na aldeia Ewok, ao som de uma canção tribal que parecia antes festejar o cio da terra do que a restituição do sistema político democrático.<sup>19</sup>

Ora, essa aversão à tecnologia teve seu comentário crítico já na própria recepção da trilogia original. Pois o fascínio com os efeitos especiais foi um dos aspectos que contribuíram de modo mais incontestável para o enorme sucesso de *Guerra nas estrelas*.<sup>20</sup> Em *The Kantian Sublime: From Morality to Art*, Paul Crowther sugere que filmes de ficção científica poderiam ser tomados como um exemplo do sublime, na medida em que proveem “uma fascinação com a vastidão e com o poder que transcende qualquer relevância prática imediata para nós”.<sup>21</sup> Não posso senão indicar aqui de modo passageiro as razões que me levam a manter reservas em relação a essa interpretação. Como já mostraram diversos comentadores, grandes dificuldades críticas se interpõem à tentativa de associar o sublime à arte no pensamento de Kant.<sup>22</sup> Mas, ainda que elas pudessem ser superadas, a experiência dessa categoria estética comporta também um sentimento de desprazer, que corresponderia, no caso matemático, ao fracasso da imaginação em apreender o fenômeno segundo



uma ideia de infinitude e, no caso dinâmico, à representação de um objeto capaz de aniquilar o sujeito. Nada na fruição de filmes desse gênero em uma sala de cinema parece responder por esse momento negativo.

Creio que Crowther tem razão ao sustentar que o sentimento de assombro vivenciado com a ficção científica pode ser indício de uma experiência estética qualificada, embora sob um fundamento diferente. Trata-se, antes, de admiração pelo engenho criativo humano. Armas de laser, viagens pelo hiperespaço e sondas mentais causam prazer, não raro, porque nos enchem de expectativa por um tempo em que obstáculos que hoje parecem intransponíveis poderão ser removidos por meio de dispositivos triviais. Esse elemento se faz notar mesmo em narrativas distópicas, que caracterizam a técnica e aquilo que ela reserva para nós, com muito mais clareza do que *Star Wars*, de modo desfavorável. Nos anos de 1980, a decrépita Los Angeles de *Blade Runner* não perturbava a fascinação que suas telas gigantes e seus aparelhos de aprimoramento fotográfico exerciam sobre nós; tampouco o faz agora o fato de que os extraordinários sentinelas de *X-Men: Dias de um futuro esquecido* tenham se tornado esbirros de um regime despótico em um futuro que os heróis tentam a todo custo evitar.

Quando se manifesta, o prazer específico ligado à fruição desse gênero seria, desse modo, muito diverso do sublime, algo que na verdade o contradiz. Ele não resultaria do reconhecimento de nossa impotência frente à natureza, que nos leva, no caso daquela categoria estética, a buscar refúgio em algo intrinsecamente superior a ela – a saber, na faculdade suprassensível em nós. Antes ele corresponderia à perspectiva de conquistá-la, de sobrepujá-la no próprio campo do sensível; à esperança de que a ciência torne um dia realidade aquilo que hoje é mera ficção.

Como argumenta Kant no início da introdução à terceira crítica, nem tudo aquilo que é possível pela vontade configura um domínio de objetos distinto daquele pertinente à filosofia

teórica. As regras “da arte e da habilidade em geral, ou ainda da prudência, como de uma habilidade para ter influência sobre seres humanos e sua vontade”<sup>23</sup> são, segundo o filósofo, “prático-técnicas”, e não “prático-morais”, uma vez que os efeitos que elas têm em vista ainda são produzidos segundo a causalidade natural, mesmo que não de modo meramente mecânico. Trata-se, portanto, de prescrições “para produzir um efeito que é possível segundo conceitos naturais de causas e efeitos, os quais, por pertencerem à filosofia teórica [...], não podem exigir uma posição em uma filosofia particular, chamada prática”.<sup>24</sup>

Essa observação é importante para a doutrina do sublime porque, como afirma Kant no §23, essa categoria estética pressupõe uma remissão ao suprassensível que só tem lugar quando a natureza é apresentada como um poder integralmente superior a nós no plano sensível – poder que está, portanto, além daquilo a que quaisquer regras prático-técnicas podem almejar. Só nessa situação ela “permite descobrir em nós uma capacidade de resistência de tipo totalmente diferente, a qual nos dá coragem para poder medir-nos com a aparente onipotência da natureza”.<sup>25</sup> Schiller, um dos primeiros a empregar as lições da terceira crítica em uma direção mais pragmática, formula explicitamente essa interdição. “Esta sublimidade de nossa destinação racional”, sugere, “[...] tem de ser bem diferenciada daquela superioridade que sabemos manter com relação a ela como poder, em certos casos, seja por meio de nossas forças corporais, seja por meio de nosso entendimento”.<sup>26</sup>

Superar a natureza empregando recursos tomados de empréstimo à própria natureza pode despertar um prazer que se segue a um desprazer; essa combinação de sentimentos não possui, todavia, o fundamento suprassensível exigido para a experiência do sublime. Como conclui Schiller,

todos os meios naturais que o homem aplica para resistir ao poder da natureza estão, segundo esse conceito, excluídos; pois tal conceito demanda absolutamente que não estejamos à altura do objeto enquanto seres

naturais, mas que nos sintamos como que independentes dele por meio daquilo em nós que não é natureza [...]. Ora, todos aqueles meios apresentados através dos quais o homem se torna superior à natureza (habilidade, astúcia e força física) são tomados à natureza e cabem a ele, portanto, enquanto ser natural; assim, ele resiste a tais objetos não como inteligência, mas sim como ser sensível, não moralmente por meio de sua liberdade interna, mas sim fisicamente pela aplicação de forças naturais. Ele não sucumbe, conseqüentemente, a esses objetos, antes já é superior a eles enquanto ser sensível.<sup>27</sup>

Creio que é esse princípio, e não, como sugere Crowther, a experiência do sublime, o fundamento para o prazer que qualifica de modo particular a fruição da ficção científica. E o encantamento com os efeitos especiais mostra o quão decisivo foi o papel que ele desempenhou para a trajetória de *Star Wars*. George Lucas criou a Industrial, Light & Magic, empresa que se tornaria uma das maiores do setor nos anos seguintes, com a missão explícita de produzir um tipo de pirotecnia visual para o qual não existia tecnologia disponível na segunda metade da década de 1970. O resultado é considerado até hoje um divisor de águas na indústria, notadamente a técnica de filmagem denominada *Dykstraflex*, desenvolvida pela equipe de John Dykstra e que assegurou a seu criador o Oscar da categoria com uma vitória sobre seu antigo mestre, Douglas Trumbull, que trabalhara com Kubrick em *2001* e então concorria por *Contatos imediatos do terceiro grau*.

A admiração pelo ilusionismo visual tornou-se, com efeito, inseparável da recepção da obra de Lucas. Era habitual complementar a primeira trilogia com documentários que buscavam esclarecer, em termos leigos, como era possível produzir os sortilégios que se viam nos filmes. Anos mais tarde, em 1997, a maquinaria tecnológica também se constituiu como elemento central para a estratégia de marketing de seu relançamento, a título de prenúncio para *Ameaça fantasma*, em versão reconstituída digitalmente com a adição de trechos

produzidos por computação gráfica, recurso ainda muito limitado à época de sua produção original.

A recorrência desse interesse é significativa demais para que ignoremos a sua relevância filosófica. Pois se a ficção científica causa prazer ao apresentar, sob a forma indireta da narrativa, a nossa vocação para transformar mágica em ciência, ela produz esse efeito também de um modo mais sutil. É que a própria parafernália empregada para criar a ilusão de que o assombroso, no mundo da fantasia, pode ser trivial, já consiste, por si mesma, em uma realização técnica de grande magnitude. Os efeitos especiais, portanto, consomem essa vocação na própria realidade. Uma parte pouco desprezível do deleite despertado pela primeira trilogia tem sua origem, suponho, na confluência entre essas duas percepções de prazer: daquilo que a humanidade crê ser capaz de atingir e daquilo que reconhece como já atingido.<sup>28</sup>

Foi, portanto, a união paradoxal dessas duas direções contrapostas – uma suspeita em relação ao futuro que se expressa, todavia, por meio de sua presentificação fictícia ou real – aquilo que permitiu a *Star Wars* tornar-se um fenômeno cultural de proporções tão extravagantes.<sup>29</sup> Proporções que convêm não necessariamente a uma obra de gênio, mas a uma obra que se torna lendária pela clareza com que expõe o momento histórico único que lhe deu origem, e no qual unicamente poderia ter sido produzida. Na segunda metade da década de 1970, assistíamos às batalhas espaciais mesmerizados com o kling-klang de tempos vindouros que computavam para os seres humanos maior eficiência e produtividade enquanto ainda morriam ao fundo as cítaras das profetizas do Oriente.<sup>30</sup>

## II.

Embora a segunda trilogia, lançada no início dos anos 2000, tenha alcançado resultados financeiros bastante satisfatórios<sup>31</sup>, ela não logrou obter sequer uma sombra do impacto cultural provocado por sua predecessora. Vários

argumentos de cunho técnico poderiam ser interpostos à guisa de explicação: a escolha de um protagonista ruim, a infeliz decisão de escalar atores conhecidos para os papéis principais (Harrison Ford, Mark Hamill e Carrie Fisher eram para todos os efeitos novatos à época de *Guerra nas estrelas*<sup>32</sup>), um roteiro incapaz de conciliar suas pretensões ao interesse do espectador qualificado e sua carência pelo entretenimento familiar de domingo. Eles foram efetivamente lembrados nas resenhas cinematográficas da época, especialmente em relação a *Ameaça fantasma*.<sup>33</sup>

Procedentes ou não, alegações dessa natureza não chegam, em minha opinião, à essência do problema. Elas remetem, de um modo ou de outro, apenas às incontornáveis dificuldades de ajustar as condições materiais da saga estelar aos padrões de um *blockbuster* dos anos 2000. Mas George Lucas tinha pretensões mais ambiciosas para a segunda trilogia. Tratava-se de dar continuidade à lenda emprestando-lhe ares mundanos, e tornando-a assim capaz de capturar em seu irresistível campo gravitacional também o espírito do final do século. Não é fortuito que seu núcleo central se desloque de uma jornada de amadurecimento individual onde se decidem os destinos da humanidade para a arena bem mais prosaica da política, das intrigas palacianas e legislativas que levam à queda de uma república e à instauração de uma ditadura.<sup>34</sup>

Alguns dos recursos introduzidos na produção com o intuito de promover essa espécie de “laicização temática” merecem nossa atenção. O que mais salta aos olhos é, sem dúvida, a nova configuração da doutrina da força. A energia cósmica partilhada por todos os entes, o diáfano equilíbrio místico entre luz e sombra dá lugar a uma forma de vida microscópica inteligente, denominada *midi-chlorian*, que habita o sangue dos indivíduos e pode ser estimada por meio de um aparato tecnológico portátil. Embora essa sugestão não chegue a ser formulada explicitamente, faria muito mais sentido, para uma geração habituada às drogas sintéticas, deixar-se inocular ou ingerir poderes sob a forma de uma pílula do que granjeá-los à custa de disciplina espiritual e meditação.

O que esse contador de protozoários conscientes revela é igualmente notório: dissiparam-se as nuvens de incerteza que sobrecarregavam o horizonte da tecnologia – e isso, mais uma vez, não causa espanto em 1999, quando a bolha da internet atingia sua distensão máxima na expectativa pelo bug do milênio. Malgrado sua contribuição para o desfecho político da trilogia, a construção artificial de um exército de clones, programados para atender a comandos como autômatos, não é apresentada como algo particularmente inquietante. O perigo não reside, como supusera o Obi-Wan Kenobi de Alec Guinness, na máquina que transmite ao humano a infecção da desumanidade, mas antes no desumano que ora lhe toma as rédeas. A máquina, na segunda trilogia, chega a ser humanizada: o antagonismo de Boba Fett, mercenário-vilão de *O império contra ataca*, em relação aos rebeldes talvez expresse uma dívida de sangue, pois, clone de nascimento, fora tratado como filho pelo humano que servira de modelo para o processo de fabricação, Jango, o qual terminaria morto por um Jedi.<sup>35</sup>

Há, por fim, uma reformulação ainda mais radical nos diálogos. O roteiro original delegara a responsabilidade pelo importante efeito de *comic relief* a um androide especializado em idiomas que se comunicava como um lorde britânico. Por essa razão, muitas interjeições da primeira trilogia que se tornariam célebres na recepção da saga preservam esse caráter formal, tais como “How rude!” e “We’re doomed!”. O humor de C3-PO consistia, precisamente, em um excesso de polidez que tornava o discurso muitas vezes afetado demais para o contexto (“We seem to be made to suffer, it’s our lot in life”, “I heartily agree with you sir”). Mas mesmo os vilões, como Vader (“I find your lack of faith disturbing”, “The Emperor does not share your optimistic appraisal of the situation”) e o imperador (“Your feeble skills are no match for the power of the dark side”), mantêm, de modo geral, um alto padrão vernacular.

Em 1999, essa inflexão erudita mostra-se inadequada para impulsionar uma narrativa convincente sobre os riscos da concentração de poder para a democracia. Manifesta-se,

portanto, também no nível da linguagem a intenção de trazer o roteiro para termos mais seculares. O uso de fórmulas douradas é reservado apenas para momentos solenes, e durante a maior parte do tempo heróis e vilões interagem em um registro coloquial.<sup>36</sup> O protagonista de *Ameaça fantasma*, que dá o tom para a segunda trilogia, é uma criança, o que torna verossímil a simplificação da expressão. O *comic relief*, por sua vez, é uma criatura anfíbia que emprega um idioma por vezes limítrofe em relação ao inglês.

Mas a estratégia de atualizar a franquia para a realidade do século XXI estava desde o princípio condenada ao fracasso. Ao longo de 20 anos, *Star Wars* recuara mais e mais para os recessos profundos de sua própria mitologia, de onde não é mais possível retornar ao tempo da contingência e da finitude – diga-se de passagem, com a festiva contribuição da Lucas Film, que se servira desse expediente para negociar o *merchandising* de um sem número de produtos derivados, de álbuns de figurinhas e brinquedos infantis a documentários e filmes de animação. Cercada dessa espessa aura consagrada pelo culto, a primeira trilogia já não se permitia manusear. E, assim, parecia que sua melhor continuidade possível seria aquela que se logrou afinal alcançar com *Ataque dos clones* e *A vingança do Sith*: afinidade temática com filmes de ação de natureza muito distinta, que se dissolvem no curso ininterrupto da impermanência.

### III.

É, com efeito, heresia tentar fazer progredir aquilo que ascendeu à eternidade. Mas, como se viu em diferentes momentos do século XX, há outras maneiras de lidar com objetos auráticos. Venerando-os, podemos nos aproximar deles; submetendo-nos integralmente a seu caráter mitológico, podemos tocá-los, e talvez deslocá-los na única direção em que, paradoxalmente, os ídolos se permitem mover, aquela da crítica. Nas mãos de J. J. Abrams, esse foi o destino de *Star Wars* em sua última trilogia, como pretendo argumentar na parte final desse ensaio.<sup>37</sup>

Prestar reverência ao mito significa, antes de mais nada, reverberar a sua inevitabilidade. A terceira trilogia cumpre esse propósito retomando de forma quase literal a trama de *Guerra nas estrelas*. Como se sabe, a saga tem início, em 1977, com a abordagem da nave que transporta a Princesa Leia Organa, a qual se vê então obrigada a despachar para o espaço uma mensagem secreta escondida no banco de memória do robô R2-D2. Essa decisão precipita uma série de acontecimentos que aproximam o jovem Luke Skywalker, colono do desértico planeta Tatooine, da resistência e, também, de suas até então insuspeitas habilidades no manejo da força. O mesmo se passa com *O despertar da força*. Em sua primeira sequência, o piloto Poe Dameron é coagido por um ataque adversário a fazer uso de um robô, BB-8, para ocultar uma mensagem. A jornada dessa personagem pelo planeta Jakku, igualmente árido, termina revelando a Rey, que viria a tornar-se a heroína do filme, sua vocação para rebelde e aprendiz de Jedi.

Os ataques que põem em marcha essa sequência de eventos cumprem, nos dois roteiros, a mesma função dramática. Seu objetivo é apresentar-nos o vilão principal – Darth Vader, do Império Galáctico, e Kylo Ren, da Primeira Ordem. Representantes, por assim dizer, do estrato clerical em organizações de cunho predominantemente marcial, eles rivalizam com capitães e generais pela atenção de duas personagens que se mostrarão, ao longo da projeção, ainda mais sinistras, o próprio imperador e o Supremo Líder Snoke. Proficientes no uso do lado negro da força, Vader e Ren ocupam-se, com certa relutância, de dispositivos bélicos que poderiam assegurar para sua organização uma vitória política peremptória: armas de destruição em massa com a capacidade de fazer evaporar planetas em segundos. A missão dos rebeldes nesses filmes, para a qual muito Bothans dariam a vida em *O retorno de Jedi*, consiste precisamente em torná-las inoperantes.

O paralelismo que observamos nos vilões se repete também entre os heróis. Dois humanos integram o núcleo rebelde ao lado de Luke e Rey: Leia e Han Solo, na primeira trilogia, Poe e o



*stormtrooper* por ele batizado Finn, na terceira. Como se sabe, a princesa de Alderaan torna-se objeto de competição amorosa no grupo original até que seja esclarecida a filiação que compartilha com o futuro Jedi. Adaptada a preocupações mais hodiernas, uma estrutura semelhante fora insinuada em *O despertar da força*. Poe demonstra interesse em Finn, o qual, por sua vez, parece à primeira vista preferir Rey. Mas sua inexplicável familiaridade com a força poderia sugerir que o instintivo sentimento de afeição, como no caso dos dois irmãos, resultasse de algum grau de parentesco desconhecido, o que deixaria aberto o caminho para a corte do piloto.<sup>38</sup>

Julgo pouco verossímil tomar por mero acaso correspondências tão ostensivas. Em minha opinião, elas antes denunciam a intenção deliberada de reiterar os eventos da primeira trilogia, estabelecendo assim o tempo cíclico próprio das narrativas mitológicas. Uma personagem para a qual não há equivalente em nenhum dos filmes anteriores é o reflexo consciente dessa proposta no próprio roteiro. Trata-se da pirata Maz Kanata, que administra uma taverna no planeta Takodana, segundo Han Solo, “por mais de mil anos”. Maz é capaz de antecipar os desejos de seus interlocutores – não por possuir o dom da clarividência, mas porque conquistara, graças à sua vasta experiência, uma perspicácia fora do comum no estabelecimento de inferências causais. Essa onisciência ganha tradução simbólica por meio de seu adereço característico: um conjunto de lentes de aumento montadas em um par de óculos de aviação [*goggles*].

Tendo observado o mundo por uma duração que equivale a mais de dez vezes a de toda a nonalogia, Maz se torna uma espécie de supervisora da narrativa. E é nessa capacidade que ela responde a uma questão de Rey sobre a luta da qual Solo estaria fugindo. Trata-se, segundo ela, da “única: contra o lado negro. Através das eras, vi o mal assumir muitas formas. Os Sith. O Império. Hoje é a Primeira Ordem”. A história, portanto, é constituída por desdobramentos particulares e contingentes de um mesmo conflito metafísico fundamental, encenado e decidido em intervalos de aproximadamente 30 anos. Aos

mortais envolvidos resta cumprir a parte que lhes cabe para a conclusão do ciclo corrente.

Mas se a segunda trilogia fracassara ao tentar atualizar o mito para a realidade do final do milênio, muito menos se poderia esperar dele, intocado, qualquer efetividade nos dias atuais. No mundo de 2020, vemos o futuro da humanidade com muito menos otimismo do que no ocaso da década de 1970 embora, paradoxalmente, talvez nunca tenhamos abraçado a tecnologia com tamanha sofreguidão. Por outro lado, o misticismo da contracultura escondeu-se, sob a vergasta implacável dos anos de 1980, nas margens da vida pública junto com as demais religiões minoritárias do Ocidente. Prescreveram, desse modo, as condições únicas que permitiram a instauração da narrativa originária.

Em minha opinião, o reconhecimento declarado dessa impossibilidade é justamente um dos aspectos mais notáveis da terceira trilogia. Abrams se serve de dois expedientes para distanciar-se da mitologia que a veneração deliberada de *O despertar da força* parece, à primeira vista, querer restituir. O primeiro consiste no recurso à melancolia. Há, no filme, um sem número de referências a objetos ou imagens cuja função consiste em evocar no espectador esse peculiar sentimento de familiaridade e deslocamento que experimentamos em relação àquilo que está próximo e, ao mesmo tempo, para sempre perdido.

As primeiras imagens da heroína, Rey, ilustram de modo eloquente esse recurso. A personagem, que ganha a vida pilhando destroços, encontra-se no interior de um *stardestroyer* do Império Galáctico, possivelmente abatido durante a restituição da república.



Destroços de um stardestroyer pilhado por Rey em *O despertar da força*

As cenas exteriores que se seguem mostram o planeta Jakku – como indicado, similar a Tatooine – como uma espécie de ferro-velho das batalhas que tiveram lugar trinta anos antes. Rey fez de sua residência os escombros de um AT-AT, máquina de infantaria utilizada no ataque ao acampamento rebelde de *O império contra-ataca*.



A habitação de Rey em *O despertar da força*

Encostada no quadrúpede metálico, ela contempla o pôr do sol portando o capacete que os pilotos da resistência utilizavam ao arremeterem contra a estrela da morte.



Rey utilizando o capacete dos pilotos da resistência em *O despertar da força*

Elementos dessa natureza se fazem presentes, sem tanto destaque, por toda parte em *O despertar da força*. Ao remexer nos estoques da Millennium Falcon em busca de curativos para Chewbacca, por exemplo, Finn descarta o globo que Luke Skywalker usara durante seu treinamento com o sabre de luz em *Guerra nas estrelas*. Em outra passagem, o *stormtrooper* reformado ativa por acidente a mesa de xadrez holográfico utilizada para a partida entre o *wookiee* e R2-D2, interrompida por C3-PO que se preocupava com o bem-estar de seu compatriota androide.



Finn descarta o globo de treinamento de Luke Skywalker em *O despertar da força*



Finn aciona a mesa de xadrez holográfico em *O despertar da força*

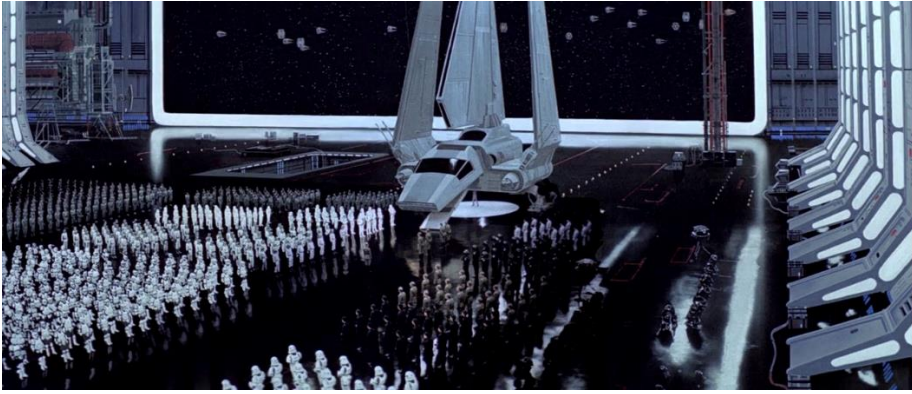
Muitas personagens da primeira trilogia são lembradas em cenas breves: algumas ilustres, como o almirante Akbar e o sulustano Nien Nunb; outras nem tanto, como o modelo de droide torturado por EV-9D9 no palácio de Jabba The Hutt.



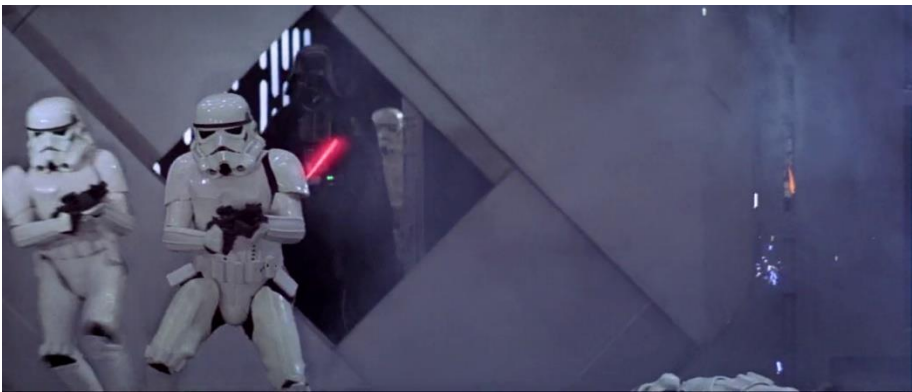
O droide torturado por EV-9D9 em *O retorno de Jedi* (topo) e em uma breve cena de *O despertar da força* (baixo)

Mais do que os detalhes, é a própria direção de arte de um modo geral que intenta constantemente conjurar no espectador o sentimento da melancolia. Em três décadas, foi possível reerguer das ruínas do Império Galáctico uma organização ainda mais poderosa; a despeito de qualquer verossimilhança, a decoração de interiores das construções bélicas permanece praticamente inalterada. Os hangares ainda são fabricados com leds nas entradas e piso escuro brilhante; as portas que dividem as seções dos corredores ainda se fecham formando um losango; e ainda há improváveis fossos iluminados onde as personagens podem tombar. O percurso de Poe Dameron até o oscilador que deve ser inutilizado para a destruição da estrela da morte é análogo àquele que Luke Skywalker percorrera em *Guerra nas estrelas*.

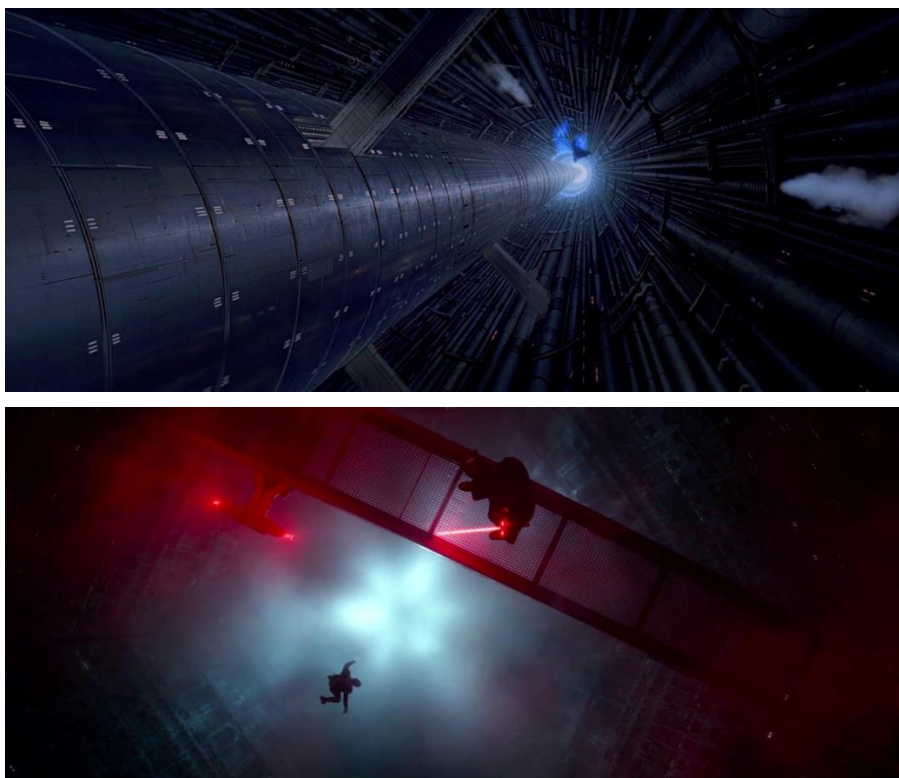




Hangar imperial em *O retorno de Jedi* (topo) e em *O despertar da força* (baixo)



Portas dos corredores em *Guerra nas estrelas* (topo) e em *O despertar da força* (baixo)



Fosso na estrela da morte em *O retorno de Jedi* (topo) e em *O despertar da força* (baixo)

Schiller que, embora sem dar adesão à teleologia reversa de Rousseau, também estabeleceu no período maduro de suas reflexões filosóficas um contraste entre cultura e natureza, já sugere, no ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental*, uma espécie de melancolia como uma das possíveis atitudes do poeta sentimental que, reconhecendo-se como integrante da primeira, representa a segunda como objeto de uma unidade perdida. Segundo o autor, “[...] surge então a pergunta, se ele quer demorar-se mais na realidade ou mais no ideal – se quer explanar aquela como objeto de repulsão ou esse como objeto de atração” (SCHILLER, 1992, p. 740). O primeiro caso compreende aquele da sátira, quando se enfatiza o quanto o estado presente decaiu em relação ao passado idealizado; o segundo consiste na elegia em que, ao contrário, apresenta-se primordialmente o passado como superior ao presente.

Para cada um desses tipos é proposta, em seguida, uma nova classificação. Na poesia de natureza elegíaca, que nos interessa aqui, “a natureza e o ideal são objeto de tristeza, quando aquela é representada como perdida e esse como

inatingível. Ou são ambos objeto de alegria, quando são representados como reais” (SCHILLER, 1992, p. 748). Assim distinguem-se a “elegia em sentido estrito” do “idílio em sentido amplo”.

Como se sabe, Schiller sugere que a segunda parte de seu texto, onde são desenvolvidas essas considerações, intenta uma caracterização universal da poesia: os verdadeiros poetas “ou serão natureza, ou buscarão a natureza perdida” (p. 728), daí seguindo-se os dois gêneros superiores que dão nome ao ensaio, “poesia ingênua” e “poesia sentimental”, com as suas quatro ulteriores subdivisões. Isso significa que é possível identificar autores pertencentes a uma ou outra classe de poetas em diferentes momentos históricos – Shakespeare, por exemplo, é arrolado ao lado de Homero entre os ingênuos (p. 728-729).

Mas esse movimento poetológico do ensaio desdobra-se da grande contraposição entre ingênuo e sentimental proposta em sua primeira parte, consagrada ao “modo de pensar”, a qual é construída em termos acima de tudo históricos. Natureza opõe-se a cultura como a criança opõe-se ao adulto na trajetória pessoal de cada indivíduo, e como antigos opõem-se aos modernos no percurso geral da humanidade. É na Modernidade, portanto, que encontraremos tipicamente poetas e obras sentimentais.

Quero dizer com isso que as categorias poéticas propostas por Schiller não podem ser integralmente dissociadas da contraposição histórica que lhes serve de fundamento. E que o conceito de poesia elegíaca não captura apenas um modo de poetar que comporta certas características formais, à revelia de suas manifestações particulares no tempo, mas antes também, e principalmente, uma das respostas fundamentais que a Modernidade foi capaz de articular acerca da nossa condição finita e cindida. Não se trata, portanto, de sugerir que Abrams é um poeta sentimental ou que seu filme é uma elegia, senão que o recurso empregado para distanciar-se da mitologia representa-a melancolicamente como um objeto



perdido, o que já pressupõe um contexto moderno que é partilhado com o dramaturgo.

Como quer que seja, o segundo expediente que observamos em *O despertar da força* não se encontrava ainda no horizonte de Schiller. Ele consiste em afastar-se criticamente de si mesmo, tornando explícito aquilo que há de artificial nessa e em toda mitologia, e aquilo que há de arbitrário nos mecanismos empregados para fundá-la. A estratégia é, como se poderia esperar, derrisória: exagerar e deslocar traços, fazendo caricatura dos objetos de devoção. Tomemos, a título de ilustração, a célebre visita de Luke e Obi-Wan ao porto de Mos Eisley em *Guerra nas estrelas*. Ela contém vários elementos narrativos importantes – por exemplo, a introdução de Han Solo e Chewbakka, mercenários que serão por fim contratados para transportar os heróis até Alderaan, ou a vinculação da liturgia Jedi à perícia no uso do sabre de luz. A personagem mais importante, todavia, não é sequer identificada: trata-se de um informante do Império Galáctico que, em duas cenas bastante breves, delata a presença dos rebeldes, promovendo a descarga da tensão acumulada pela hostilidade da cidade em uma sequência de perseguição e fuga.

Abrams reconstrói essa passagem em *O despertar da força* conforme o plano de reiteração do mito. Trata-se, precisamente, daquela em que os heróis visitam o estabelecimento de Maz Kanata em busca de transporte para o robô BB-8. Mas se as primeiras cenas sugerem uma certa animosidade no ambiente da taverna, a tensão da sequência original se dissolve aqui em ironia quando o espectador se dá conta de que há, na verdade, dois informantes à espreita: um a serviço da Primeira Ordem, outro a serviço dos próprios rebeldes.

O recurso mais profícuo para essa estratégia é pertinente ao domínio das sagas espaciais, com o qual, como se sabe, o diretor possui especial familiaridade. *O despertar da força* tira proveito, nesse sentido, das fragilidades da própria trilogia

original, que sempre fora vista com reservas pelos apreciadores do gênero, sendo por isso qualificada muito mais frequentemente como uma *space opera* e muito menos como um genuíno *sci-fi flick*.<sup>39</sup> Incomodava os fãs acima de tudo a sua falta de respeito com as duas principais regras a serem observadas na construção de universos ficcionais dessa natureza: coerência interna e congruência científica. Assim, se é difícil admitir que a estrela da morte, uma estação bélica do tamanho de um pequeno satélite, disponha de poder suficiente para destruir planetas, é ainda mais implausível que ela pudesse ser reconstruída no intervalo de apenas quatro anos que separa *Guerra nas estrelas* de *O retorno de Jedi*. De modo análogo, a força é apresentada no primeiro filme como uma técnica silenciosa de manipulação física e mental de difícil aquisição; o herói Luke Skywalker, entretanto, logra dominá-la sem concluir um treinamento cuja duração não poderia ter excedido poucas semanas; e, nas mãos do imperador, ela ganha subitamente manifestação externa sob a forma de uma inexplicável descarga de energia.<sup>40</sup>

Abrams não mostra qualquer acanhamento para explorar essas inconsistências, amplificadas, em *O despertar da força*, até os limites do ridículo. O vilão, Kylo Ren, atingiu tal proficiência no uso da força que é capaz de manter uma descarga de *blaster* suspensa no ar com o mínimo esforço; Rey, entretanto, logra resistir à sua prospecção mental sem nenhum treinamento. Em parâmetros da Primeira Ordem, a estrela da morte dilata-se para dimensões efetivamente planetárias, pode destruir vários astros simultaneamente, e opera à distância, através do hiperespaço; não é sequer necessário que o alvo se encontre em linha de visão, elemento narrativo crucial para o desfecho de *O retorno de Jedi*.

É importante observar, mais uma vez, que o roteiro não deixa dúvidas acerca do caráter consciente com que se apropria criticamente do mito.<sup>41</sup> Das várias sequências que tornam explícita essa decisão, uma merece destaque. Trata-se daquela em que Kylo Ren interpela, visivelmente emocionado, o vilão da primeira trilogia: “Perdoe-me. Estou sentindo novamente. A

atração para a luz. O Supremo Líder está percebendo. Mostre-me novamente o poder da escuridão e não deixarei nada ficar em nosso caminho. Mostre-me, avô, e terminarei o que você começou”. A exortação conclui-se com um movimento de câmera que revela a que se dirige esse pedido solene: ao capacete de Darth Vader, retorcido pelo fogo e exibido em um pedestal como objeto de culto, o que explica a obsessão da personagem pelo uso de uma máscara negra da qual várias outras fazem troça.<sup>42</sup>

Acredito que a distensão das debilidades da trilogia original tem em vista, em última análise, o próprio mecanismo produtor de mitos. Se a galhofa proporciona diversão, ela também parece nos convidar a nutrir alguma desconfiança da indústria cuja especialidade é a instituição da idolatria cega. Para o especialista em ficção científica, é provavelmente inaceitável que tenha sido *Star Wars* o primeiro representante do gênero a imprimir uma marca tão decisiva na cultura ocidental. Em nós, cidadãos comuns, essa insatisfação pode ao menos levantar dúvidas acerca da atuação desses dispositivos em um contexto ético mais amplo.

O que torna *O despertar da força* um ponto tão particular, e de certa forma tão irrevogável, na recepção da saga é a combinação entre esses dois elementos à primeira vista contraditórios – uma leitura crítica que se alimenta da própria melancolia em relação ao objeto que pretende criticar. Duas direções opostas que encontram o seu ponto comum no distanciamento em relação à mitologia, eternamente perdida em um passado idealizado ou exposta pela arbitrariedade de seus efeitos práticos. Nesse lugar, *Star Wars* pôde encontrar finalmente a temporalidade em que é possível despertar para então morrer com dignidade.

## Referências bibliográficas

ABRAMS, Jerold J. "Technological Galaxy: Heidegger and the Philosophy of Technology in *Star Wars*". In: DECKER, Kevin S.; EBERL, Jason T. (orgs.) *Star Wars and Philosophy: More Powerful than You Can Possibly Imagine*. Epub edition.

ABACI, Uygur. "Kant's Justified Dismissal of Artistic Sublimity". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 66, n. 3 (2008), p. 237-251.

\_\_\_\_\_. "Artistic Sublime Revisited: Reply to Robert Clewis". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 68, n. 2 (Spring 2010), p. 170-173.

BBC NEWSBEAT. "Openly gay character could be coming to Star Wars", 26.02.2016. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/35686796/openly-gay-character-could-be-coming-to-star-wars>>. Acesso em 02.04.2020.

BETHKE, Bruce. "*Star Wars* as Anime". In: BRIN, David; STOVER, Matthew Woodring. (orgs.) *Star Wars on Trial*. Epub Edition.

BOX OFFICE MOJO. "Star Wars IV: A New Hope". Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/release/r12759034369/weekly/>>. Acesso em 29.03.2020.

\_\_\_\_\_. "Top Lifetime Adjusted Grosses". Disponível em <[https://www.boxofficemojo.com/chart/top\\_lifetime\\_gross\\_adjusted/?adjust\\_gross\\_to=2020&ref\\_=bo\\_cso\\_ac](https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross_adjusted/?adjust_gross_to=2020&ref_=bo_cso_ac)>. Acesso em 29.03.2020.

\_\_\_\_\_. "Top Lifetime Grosses". Disponível em <[https://www.boxofficemojo.com/chart/top\\_lifetime\\_gross/](https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/)>. Acesso em 29.03.2020.

BRIN, David; STOVER, Matthew Woodring. (orgs.) *Star Wars on Trial*. Epub Edition. Dallas: Benbella, 2006.

BRODE, Douglas; DEYNEKA, Leah. (orgs.) *Myth, Media, and Culture in Star Wars: An Anthology*. Toronto: Scarecrow, 2012.

\_\_\_\_\_. (orgs.) *Sex, Politics, and Religion in Star Wars: An Anthology*. Toronto: Scarecrow, 2012.

CLEWIS, Robert. "A Case for Kantian Artistic Sublimity: A Response to Abaci". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 68, n. 2 (Spring 2010), p. 167-170.

COLLINS, Robert G. "*Star Wars*: The Pastiche of Myth and the Yearning for a Past Future". *Journal of Popular Culture*, v. 9, n. 1 (Summer, 1977), p. 1-10.

CROWTHER, Paul. *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Oxford: Clarendon, 1989.

DEAN, Joan F. "Between 2001 and *Star Wars*". *Journal of Popular Film and Television*, v. 7, n. 1 (1978), p. 32-41.

DECKER, Kevin S. "By Any Means Necessary: Tyranny, Democracy, Republic and Empire". In: *Star Wars and Philosophy: More Powerful than You Can Possibly Imagine*. Epub Edition.

DECKER, Kevin S.; EBERL, Jason T. (orgs.) *Star Wars and Philosophy: More Powerful than You Can Possibly Imagine*. Epub Edition. Chicago: Open Court, 2005.

\_\_\_\_\_. *The Ultimate Star Wars and Philosophy: You Must Unlearn What You Have Learned*. Oxford: Wiley, 2016.

DESLOGE, Nick. "*Star Wars*: An Exhibition in Cold War Politics". In: BRODE, Douglas; DEYNEKA, Leah. (orgs.) *Sex, Politics, and Religion in Star Wars: An Anthology*, p. 55-62.

GORDON, Andrew. "*Star Wars*: A Myth for Our Time". *Literature/Film Quarterly*, v. 6, n. 4 (Fall, 1978), p. 314-326.

\_\_\_\_\_. "'The Empire Strikes Back': Monsters from the Id". *Science Fiction Studies*, v. 7, n. 3 (Nov, 1980), p. 313-318.

\_\_\_\_\_. "'Return of the Jedi': The End of Myth". *Film Criticism*, v. 8, n. 2 (Winter, 1984), p. 45-54.

GUYNES, Sean; HASSLER-Forest, Dan. *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*. Amsterdam: Amsterdam University, 2018.

KANT, Immanuel. *Gesammelte Schriften*. Berlin: Preussische Akademie der Wissenschaften, 1900ff.

KARO, Mark. "A Long Last, in a Theater Not So Far Away...The Bad". *Chicago Tribune*, 18.05.1999. Disponível em <<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1999-05-18-9905180282-story.html>>. Acesso em 08.03.2020.

KEMPLEY, Rita. "'Phantom': Lost in Hyperspace". *The Washington Post*, 13.05.1999. Disponível em <<https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/reviews/phantommenacekempley.htm>>. Acesso em 08.03.2020.

KIMBLE, Lindsay. "Will There Be Romance in Star Wars: The Force Awakens? The Cast Isn't Telling". *People*, 17/12/2015. Disponível em <<https://people.com/movies/star-wars-the-force-awakens-cast-talks-romance-on-ellen/>>. Acesso em 09/03/2020.

KRÄMER, Peter. "Fighting the Evil Empire: *Star Wars*, the Strategic Defense Initiative, and the Politics of Science Fiction. In: BRODE, Douglas; DEYNEKA, Leah. (orgs.) *Myth, Media, and Culture in Star Wars: An Anthology*, p. 63-76.

KUIPER, Koenraad. "Star Wars: An Imperial Myth". *Journal of Popular Culture*, v. 21, n. 4 (Spring, 1988), p. 77-86.

LANCASHIRE, Anne. "The *Star Wars* Saga: Comedy versus Tragedy". *The Dalhousie Review*, n. 62 (Spring, 1982), p. 5-13.

\_\_\_\_\_. "Return of the Jedi': Once More With Feeling". *Film Criticism*, v. 8, n. 2 (Winter, 1984), p. 55-66.

LAROCCA, David. "The Ballad of Boba Fett: Mercenary Agency and Amoralism in War". In: DECKER, Kevin S.; EBERL, Jason T. (orgs.) *The Ultimate Star Wars and Philosophy: You Must Unlearn What You Have Learned*, p. 79-89.

METACRITIC. "Star Wars: Episode I - The Phantom Menace". Disponível em <<https://www.metacritic.com/movie/star-wars-episode-i--the-phantom-menace/critic-reviews>>. Acesso em 08.03.2020.

MONK, Patricia. "Not Just 'Cosmic Skullduggery': A Partial Reconsideration of Space Opera". *Extrapolation*, v. 33, n. 4 (1992), p. 295-316.

PANERAI ALVES, Thelma; CARVALHO, Ana Beatriz Gomes; FREIRE, Robson Garcia. "Cultura digital, redes sociais e narrativa transmidiática nos novos filmes de *Star Wars*". In: *Encontros de Cinema: 5ª Conferência Internacional de Cinema de Viana 2016*. Ao Norte: Viana do Castelo, 2016, p. 79-88.

PATELL, Cyrus R. K. "*Star Wars* and the Technophobic Imagination". In: BRODE, Douglas; DEYNEKA, Leah. (orgs.) *Myth, Media, and Culture in Star Wars: An Anthology*, p. 169-184.

PRUDOM, Laura. "Star Wars: Oscar Isaac Says 'Disney Overlords Weren't Ready' for Finn/Poe Romance". *IGN*, 23.12.2019. Disponível em: <<https://www.ign.com/articles/2019/12/23/star-wars-finn-poe-romance-star-wars-gay-rise-of-skywalker-oscar-isaac-disney>>. Acesso em 02.04.2020.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. "Discours a l'Académie de Dijon sur cette question proposée para la même academie: Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué a épurer les moeurs". *Oeuvres complètes*, v. I. Paris: Armand-Aubrée, 1832a, p. 1-31.

\_\_\_\_\_. "Discours sur l'origine et les fondements de l'inegalité parmi les hommes". *Oeuvres complètes*, v. I. Paris: Armand-Aubrée, 1832b, p. 139-260.

ROTTEN TOMATOES. "Star Wars: Episode I - The Phantom Menace". Disponível em <[https://www.rottentomatoes.com/m/star\\_wars\\_episode\\_i\\_the\\_phantom\\_menace](https://www.rottentomatoes.com/m/star_wars_episode_i_the_phantom_menace)>. Acesso em 08.03.2020.

SAMMONS, Todd H. "'Return of the Jedi': Epic Graffiti". *Science Fiction Studies*, v. 14, n. 3 (Nov., 1987), p. 355-371.

SCHILLER, Friedrich. *Theoretische Schriften*. Edição organizada por Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: DKV, 2008.

\_\_\_\_\_. "Do sublime: para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas". *Do sublime ao trágico*. Organização de Pedro Sússekind. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 19-52.

SILVIO, Carl; VINCI, Tony M. *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*. Jefferson: Mc Farland & Co., 2007.

WHARTON, Ken. "Star Wars: Fantasy, not Science Fiction". In: BRIN, David; STOVER, Matthew Woodring. (orgs.) *Star Wars on Trial*. Epub Edition.

WYATT, David. "Star Wars and the Productions of Time". *Virginia Quarterly Review*, v. 58, n. 4 (Autumn, 1982), p. 600-615.

---

Vladimir Vieira é professor do departamento de filosofia da UFF.

<sup>1</sup> Emprego, ao longo desse artigo, o título *Guerra nas estrelas* para me referir ao filme de 1977 que ganharia, posteriormente, o subtítulo *Uma nova esperança*. A expressão *Star Wars*, por outro lado, designa o conjunto de filmes que se encerrou com *Ascensão Skywalker*, bem como seus desdobramentos em outras *media*.

<sup>2</sup> TAYLOR, 2014, cap. 10.

<sup>3</sup> TAYLOR, 2014, cap. 12. Segundo Taylor, em junho a procura já era tão grande nos quatro cinemas que exibiam o filme em Nova Iorque que era necessário controlar a multidão com a polícia montada.

<sup>4</sup> BOX OFFICE MOJO, 2020a.

<sup>5</sup> BOX OFFICE MOJO, 2020d.

<sup>6</sup> BOX OFFICE MOJO, 2020b.



<sup>7</sup> O mais próximo, *2001: Uma odisseia no espaço*, fora indicado para quatro em 1968, incluindo direção para Stanley Kubrick, mas não melhor filme.

<sup>8</sup> GUYNES; HASSLER-FOREST, 2018, p. 11. Para um exemplo do interesse pela temática no Brasil, cf. PANERAI ALVES; CAMARGO; FREIRE, 2016.

<sup>9</sup> Cf., por exemplo, COLLINS, 1977; GORDON, 1978; GORDON, 1980; WYATT, 1982; LANCASHIRE, 1984; SAMMONS, 1987; KUIPER, 1988.

<sup>10</sup> “[...] há uma outra qualidade bastante específica que os distingue [o homem e o animal], e sobre a qual não pode haver contestação: é a faculdade de se aperfeiçoar, faculdade que, com a ajuda das circunstâncias, desenvolve sucessivamente todas as outras, e reside entre nós tanto na espécie quanto no indivíduo; ao passo que um animal é, ao fim de poucos meses, aquilo que será toda a vida [...]” (ROUSSEAU, 1832b, p. 169).

<sup>11</sup> ROUSSEAU, 1832b, p. 169. Por isso, Rousseau adverte o leitor ainda no prefácio de que sua reconstrução da história da humanidade talvez o torne “[...] descontente com seu estado presente por razões que anunciam à sua posteridade ainda maiores descontentamentos”, fazendo-o assim querer “poder retroceder” (ROUSSEAU, 1832b, p. 160).

<sup>12</sup> ROUSSEAU, 1832a, p. 10.

<sup>13</sup> “Se a cultura das ciências é prejudicial para as qualidades guerreiras, ela o é ainda mais para as qualidades morais. É desde os primeiros anos que uma educação insensata orna nosso espírito e corrompe nosso juízo” (ROUSSEAU, 1832a, p. 24). Posição análoga é defendida no *Discurso sobre a origem da desigualdade*, segundo o qual “[...] a maior parte dos nossos males é nossa própria obra, e [...] os teríamos evitado quase todos conservando a maneira de viver simples, uniforme e solitária que nos fora prescrita pela natureza” (ROUSSEAU, 1832b, p. 165).

<sup>14</sup> ROUSSEAU, 1832a, p. 16.

<sup>15</sup> Esboçando uma compreensão análoga à que proponho aqui, Jerold J. Abrams toma como principal referência filosófica para sua análise de *Star Wars* o pensamento de Martin Heidegger para quem, segundo o autor, “nossos maiores dias estão, na verdade, atrás de nós; e a história está na verdade ficando pior” (ABRAMS, 2005). Para uma discussão mais ampla sobre o conceito de tecnofobia na saga de Lucas, cf. PATELL, 2012.

<sup>16</sup> Mais uma vez, não surpreende encontrar no *Discurso sobre a origem da desigualdade* uma posição igualmente crítica em relação à tecnologia. Para Rousseau, os aparatos inventados pelo homem permitem-no dominar a natureza na mesma proporção em que diminuem as potências que ela lhe concede originariamente. Assim, sugere o filósofo, “se damos ao homem civilizado o tempo de juntar em torno de si todas essas máquinas, não se pode duvidar de que ele suplantarão facilmente o homem selvagem; mas se quisermos ver um combate ainda menos desigual, ponhamos os dois nus e desarmados um diante do outro, e logo reconheceremos qual a vantagem de ter à sua disposição todas as suas forças, de estar preparado para qualquer situação, e de se conduzir, por assim dizer, sempre todo inteiro consigo mesmo” (ROUSSEAU, 1832b, p. 162).

<sup>17</sup> De modo análogo, David Wyatt observa que as máquinas operadas pelos heróis não funcionam perfeitamente, e que a estrela da morte é destruída com o auxílio de uma nave que é caracterizada como um “pedaço de lixo”, ao passo que “os homens maus simplesmente jogam fora o seu lixo, e as suas máquinas sempre funcionam. Eles vivem em um mundo completamente tecnológico – mal se encontra uma curva ou um travesseiro em todo o *Star Destroyer*” (1982, p. 611-612).

<sup>18</sup> Andrew Gordon, que se mostrara bastante entusiasmado com os dois primeiros filmes da trilogia original, expressa com ênfase essa posição: “[...] embora devêssemos ser afetados quando os ursinhos fofinhos são mortos em combate, permanecemos curiosamente sem emoção. Quem consegue distinguir esses ursinhos de pelúcia uns dos outros?” (1984, p. 47).

<sup>19</sup> Escrita na língua dos Ewoks, essa canção – “Ewok Celebration” – não integra mais a primeira trilogia. A partir de 1997, ela foi substituída por uma outra, “Victory Celebration”, sem letras e de ritmo mais militar. A relevância dramática da versão original não passou despercebida entre os comentaristas, como deixa claro essa passagem da crítica de Anne Lancashire publicada quando o filme foi lançado, em 1984: “Uma canção comunitária de celebração [...] substitui o coro de sirenes da Bespin de *O império contra-ataca*, e o sensual entretenimento vocal de Jedi no palácio de Jabba, e o coro pervertidamente religioso para o duelo Luke-Vader” (LANCASHIRE, 1984, p. 62; cf. tb. p. 63).

<sup>20</sup> Wyatt observa esse ponto já em 1982, embora ele não seja explorado em seu trabalho: “Ao criar uma tensão entre sua maestria formal e seu profundo ceticismo em relação à tecnologia, *Star Wars* levanta questões que nunca pode responder completamente” (p. 612). Peter Krämer também sugere que “apesar de sua aparente crítica a uma visão de mundo predominantemente científica e tecnológica, o filme mesmo foi celebrado como uma exibição maravilhosamente arrebatadora das realizações da tecnologia dos efeitos especiais, a qual foi posta em seu uso mais impressionante nas sequências de batalhas espaciais” (2012, p. 71).

<sup>21</sup> CROWTHER, 1989, p. 165.

<sup>22</sup> Sobre esse tema, conferir o artigo de Uygur Abaci (2008), bem como as respostas de Clewis (2010) e de próprio autor (2010).

<sup>23</sup> KU, AA 05: 172.23-25.

<sup>24</sup> KU, AA 05: 173.11-17.

<sup>25</sup> KU, AA 05: 261.22-24.

<sup>26</sup> SCHILLER, 2011, p. 29.

<sup>27</sup> SCHILLER, 2011, p. 30.

<sup>28</sup> Esse espírito auspicioso está perfeitamente ilustrado na crítica de Robert G. Collins, para quem *Guerra nas estrelas* “demonstra uma necessidade, e um desejo crescente, de um mito positivo, de uma força para dar apoio aos padrões de vida do homem comum”, pois “[...] desde a Segunda Guerra Mundial mesmo os materiais populares têm sido uma pesada dose de cinismo, pessimismo e da verdade desagradável [*ugly*]” (1977, p. 1); na

mesma direção, Andrew Gordon sugere que “tais fantasias dão voz aos nossos anseios mais profundos, e dizem das nossas esperanças sobre o futuro de nossa sociedade e de nós mesmos” (1978, p. 325).

<sup>29</sup> Em seu comentário a esse trabalho durante o X Encontro Nacional do GT de Estética da ANPOF, Pedro Duarte indicou diversos elementos que apontam para a presença dessa tensão dialética nos próprios filmes – por exemplo, o uso de próteses mecânicas pelos heróis ou a relação desequilibrada com os Ewoks, que sugere que “aquele idílio natural-florestal não é a comunidade que os humanos de *Star Wars* poderiam buscar”. Embora integralmente pertinentes, creio que essas observações não interpõem obstáculos à leitura que proponho, a saber, que o grande conflito que marcou a recepção da primeira trilogia tenha se dado entre o receio expresso pelos heróis acerca de um universo dominado pela tecnologia e a avidez com que ela foi abraçada pelo público. Isso não impede, evidentemente, que encontremos, com uma maior atenção, os seus reflexos em passagens específicas do roteiro.

<sup>30</sup> Em retrospecto, é curioso observar o quanto os termos positivos dessa equação foram dominantes para muitos intérpretes do período, a ponto de obscurecer por completo as nuances críticas do roteiro em relação ao futuro e ao progresso. Mesmo considerando que elas só se tornariam plenamente evidentes com os desdobramentos ulteriores da primeira trilogia, não deixa de surpreender que Joan F. Dean atribua a *Guerra nas estrelas* “uma fé ingênua na própria tecnologia”; ao contrário do que se verifica na produção cinematográfica de ficção científica da primeira metade da década, no filme de Lucas “o medo da tecnologia parece ter desaparecido junto com a paranoia e a xenofobia. A tecnologia, na verdade, parece ter tornado a vida tanto tolerável quanto possível nos cosmos de *Guerra nas estrelas* [...]” (1978, p. 40-41).

<sup>31</sup> *A ameaça fantasma* permaneceu durante muitos anos como a terceira maior bilheteria da história do cinema no mercado norte-americano (atrás de *Titanic* e *Guerra nas estrelas*) e ocupa, hoje, a 18ª posição nessa lista, e a 19ª com preços ajustados pela inflação. Todos os três filmes da segunda trilogia estão no top 100 em ambas as listas. Cf. BOX OFFICE MOJO, 2020a e 2020b.

<sup>32</sup> O que é resultado de uma decisão intencional de Lucas. Cf. TAYLOR, 2014, cap. 10.

<sup>33</sup> De acordo com Rita Kempley, “George Lucas esqueceu como dirigir humanos, supondo que já soube um dia. Não que os atores sejam chamados a fazer mais aqui do que dizer suas falas tão engessadamente quanto possível. O pobre e maçante Neeson tem de servir também de contraponto para um infantil coadjuvante alienígena denominado Jar Jar Binks (Ahmed Best de *Stomp*). Ele é um dos Gungans primitivos de Naboo – uma criatura marinha com orelhas caídas como Roger Rabbit que fala, por alguma razão desconhecida, mas ofensiva, com um indecifrável sotaque caribenho” (1999). Para Mark Karo, “dado que o propósito da trilogia é a crônica de como Anakin se torna Darth Vader, imagina-se que Lucas daria a ele alguma alma e obscuridade durante o ‘Episódio I’. Ao contrário, ele

decidiu escalar Lloyd, que é de uma beleza convencional, no papel de Anakin como um garoto que está vivendo a maior aventura. Assim diz o futuro Darth Vader quando é libertado da escravidão: ‘Yippee!’. E ei-lo aqui durante uma climática batalha espacial: ‘Toma isso! E isso! Whoa!’” (1999). No site *Metacritic*, *Ameaça fantasma* tem a pior média agregada de todos os filmes da série (51/100), e a segunda pior no site *Rottentomatoes* (53/100). Cf: METACRITIC, 2020; ROTTEN TOMATOES, 2020.

<sup>34</sup> Kevin S. Decker tem toda razão ao afirmar que “naquela época, a mensagem política no estilo da Guerra Fria de *Star Wars* era bastante simples: grandes impérios maus que contam com tecnologias desalmadas e controle dominador sobre suas populações são ruins, e a rebelião contra tais impérios é justificada. Em contraste, os episódios I-III comunicam uma mensagem mais complexa sobre as falhas e fraquezas humanas que ajudam a solapar uma imensa e decadente federação de civilizações” (2005). Nick Desloge (2012) explora paralelos entre a narrativa de *Star Wars* e eventos do período da Guerra Fria.

<sup>35</sup> Para uma análise que ressalta a ambiguidade moral dessa personagem no universo de *Star Wars*, cf. LAROCCA, 2016.

<sup>36</sup> Alguns exemplos: “I think you can kiss your trade franchise goodbye” (Capitão Panaka); “It is only natural. He cut off your arm, and you wanted revenge” (Palpatine); “General Grievous will run and hide as he always does. He is a coward” (Mace Windu); “And the Senate will go along with it, just like they always do” (Bail Organa).

<sup>37</sup> Restringirei meus argumentos a *O despertar da força*. Deixo para outra ocasião a questão de saber se eles se aplicam também ao restante da trilogia.

<sup>38</sup> Durante uma participação do elenco de *O despertar da força*, às vésperas da estreia, no *Ellen Degeneres Show*, Oscar Isaac deu indícios de que sua personagem poderia desenvolver um romance com Finn na sequência da trilogia (cf. KIMBLE, 2015). O tema foi explorado em diversas ocasiões nos meses seguintes (Cf. BBC NEWSBEAT, 2016). Na verdade, essa sugestão terminaria abandonada definitivamente em *Ascensão Skywalker* – de acordo com o ator, por resistência dos produtores da Disney, que temiam obstáculos comerciais em mercados sensíveis à exposição de relações homoafetivas (cf. IGN, 2019).

<sup>39</sup> Segundo Patricia Monk, que discute criticamente o uso da expressão “*space opera*”, “o termo é utilizado, sem qualquer tentativa séria de definição, como um indicador de desprezo dentro e fora dos círculos de ficção científica – frequentemente a ponto de suspeitarmos tratar-se de um termo geral para tudo aquilo de que o falante ou escritor não gosta” (1992, p. 295). Sobre a classificação de *Star Wars* como *space opera*, ver GORDON, 1978, p. 316-317.

<sup>40</sup> Cf. GORDON, 1984, p. 48. Alguns dos principais argumentos desse debate podem ser encontrados no espirituoso *Star Wars on Trial*, volume organizado por David Brin e Matthew Woodring Stover sob a forma de um julgamento em que diversos autores são chamados a contribuir como testemunhas de acusação ou de defesa. Entre os capítulos, os comentários

de Ken Wharton (2006) talvez contenham o núcleo das objeções dos admiradores de ficção científica à obra de Lucas. Segundo o autor, “premissas fantásticas tem de ser simplesmente aceitas”, mas “premissas de ficção científica não apenas podem, mas na verdade vão ser questionadas pelo público”. Por essa razão, *Star Wars* é um exemplo do primeiro, e não do segundo gênero: “a magia nesse conto fantástico se chama força. Ela é magia porque não precisa, nem tem, qualquer explicação; ela é simplesmente admitida como um dado. Se isso fosse uma história de ficção científica, a força teria de possuir algum mecanismo ligado com aquilo que conhecemos sobre o mundo real. Partículas subatômicas, matéria escura, alguma coisa”. Na mesma direção, Bruce Bethke (2006) comenta que esse é “um mundo onde o estilo e o espetáculo enganam a física e os sentidos; onde é perfeitamente lógico que naves de batalha espaciais possuam quilhas e superestruturas e troquem disparos à queima-roupa; onde, evidentemente, as grandes naves espaciais flutuam serenamente pelo vácuo, acompanhadas pelo ronronar gutural de motores de dirigíveis”.

<sup>41</sup> A sequência em que Rey emprega o comando de voz para obrigar um *stormtrooper* a libertá-la – primeiro, sem sucesso, depois, sem qualquer dificuldade – chama a atenção para a ilegitimidade desse recurso narrativo, uma vez que a personagem ainda não observara esse uso da força e tomava a doutrina Jedi por uma lenda. O roteiro também satiriza as dimensões progressivamente maiores da estrela da morte na saga. Han Solo interrompe a reunião de planejamento da resistência com uma interjeição jocosa (“Certo, ela é grande”) e, mais adiante, pergunta: “Ok, como a gente explode? Sempre tem um jeito de fazer isso”. Esses são apenas dois exemplos de várias passagens que ressaltam a ironia direcionada por Abrams à mitologia de *Star Wars*.

<sup>42</sup> Interpelado por Ren a respeito do mapa escondido em BB-8, Poe alega não ser capaz de responder porque “é muito difícil entender você com todo esse... aparato”. Mais adiante, em outro interrogatório, Ren afirma que Rey ainda quer matá-lo, ao que ela retruca: “Isso acontece quando você está sendo perseguida por uma criatura de máscara”. Por fim, durante seu encontro na ponte, Han Solo pede que a máscara seja removida porque “você não precisa dela” – alusão ao fato de que seu filho, ao contrário do avô, usa o objeto como um adereço, e não por necessidades médicas.