

Alexandre Kirst de Souza

**UM MITO (PÓS)MODERNO?
ESTUDO SOBRE AS PERSONAGENS DE *STAR WARS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) — Mestrado e Doutorado. Área de concentração em Leitura: estudos linguísticos, literários e midiáticos. Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Eisinger Guimarães

Santa Cruz do Sul, 2020

Alexandre Kirst de Souza

**UM MITO (PÓS)MODERNO?
ESTUDO SOBRE AS PERSONAGENS DE *STAR WARS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) — Mestrado e Doutorado. Área de concentração em Leitura: estudos linguísticos, literários e midiáticos. Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Eisinger Guimarães

Dr. Rafael Eisinger Guimarães
Professor orientador — UNISC

Dra. Rosane Maria Cardoso
Professora examinadora — UNISC

Dr. Enéias Farias Tavares
Professor examinador — UFSM

Santa Cruz do Sul, 2020

CIP - Catalogação na Publicação

Souza, Alexandre

UM MITO (PÓS)MODERNO? : ESTUDO SOBRE AS PERSONAGENS DE STAR
WARS / Alexandre Souza. – 2020.

88 f. ; 1 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz
do Sul, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Rafael Guimarães.

1. Star Wars. 2. Personagem. 3. Pós-moderno. 4.
Pós-estruturalismo. 5. Narrativa. I. Guimarães, Rafael. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

Star Wars demonstra que nada se constrói sozinho na galáxia. O fato é que isso não seria diferente por aqui na Terra. Se um grupo de Rebeldes destrona um Império e uma Resistência é capaz de derrotar uma Primeira Ordem, entendo que a união de pessoas é capaz de feitos grandiosos. Mesmo que tais conquistas sejam muito mais simbólicas do que materiais. A trajetória do mestrado e, em especial da dissertação, foi repleta de meteoritos. Mas feito a perícia de Han Solo pilotando a Millennium Falcon, cada ser que cruzou minha vida nesse período comandou, ao menos um pouquinho, essa nave.

Sou grato eternamente à minha família. O apoio de meus pais, seja através de um abraço ou de uma presença da Força, sempre foram, são e serão meu melhor combustível para pilotar qualquer nave pelo universo.

Agradeço minha segunda família, o ClubedeMídia, em especial ao Jonathan Borges e ao Thyago Motta. Os dias podem até ter sido conturbados de vez em quando, mas acredito que são os maiores desafios que mostram nossas verdadeiras forças.

Fica um muito obrigado aos amigos que sempre compreenderam o momento singular pelo qual passei e que apoiaram cada uma das minhas escolhas.

Agradeço também a todos do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UNISC. Foi uma jornada de muito aprendizado que, tenho certeza, ficará registrada como uma linda estrela na galáxia. Professores, colaboradores e, principalmente, aos colegas, que compartilharam a mesma jornada em diferentes universos.

Agradeço à CAPES pela oportunidade de estudar e contribuir um pouco com a pesquisa no país.

Por fim, agradeço especialmente ao Professor Rafael Guimarães, meu mestre *jedi*. A semente desta pesquisa tem início muito antes de qualquer projeto de dissertação. Depois de uma trajetória desde a graduação, revejo claramente, quase como uma visão da Força, os cafés, que viraram trocas de mensagens, que se transformaram em conversas, que foram gravadas em *podcasts*, que fortaleceram uma parceria acadêmica, e que, enfim, se tornaram orientações. Não são todos que têm a sorte de encontrar o seu Yoda.

No one's ever really gone

Luke Skywalker

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo geral demonstrar de que forma a desconstrução das oposições binárias em relação às personagens pode contribuir para uma ideia de mito pós-moderno de *Star Wars*. Como objetivos específicos, propomos compreender as principais ideias do pós-estruturalismo, em especial o conceito da desconstrução; identificar as relações estruturais existentes nas duas primeiras trilogias da saga (1977-1983 e 1999-2005); analisar como as personagens são construídas na narrativa; e, por fim, revelar criticamente, por meio da estratégia da desconstrução, as oposições binárias em relação às personagens dos novos filmes (2015-2019). Para tanto, traremos à discussão pós-estruturalista nomes como Jonathan Culler (1997), Terry Eagleton (2003) e James Williams (2013), além de apresentarmos alguns conceitos de filósofos proeminentes dessa matriz teórica, como Michel Foucault (2014), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011). Entretanto, nossa maior ponderação incidirá sobre Jacques Derrida e seu pensamento descrito como desconstrução. Em nossa reflexão sobre a transição aqui proposta, suplementamos que o mito moderno é de origem; já o pós-moderno, de linguagem. Enquanto o primeiro pauta-se por narrativas fundantes e baseia-se no monomito, de Joseph Campbell (2007), o segundo reconhece uma deslegitimação desses metarrelatos, como escreve Jean-François Lyotard (2009), compreendendo a identidade como algo construído muito mais historicamente do que biologicamente, conforme Stuart Hall (2006). Dessa forma, as jornadas de Luke, nos episódios *IV*, *V* e *VI*, e de Anakin, nos episódios *I*, *II* e *III*, desenvolvem-se sob a jornada do herói, uma estrutura bastante pautada por oposições bem delimitadas, destacando-se a relação luz/sombra. Para nós, no entanto, nos episódios *VII*, *VIII* e *IX*, através das personagens Leia Organa, Luke Skywalker, Ben Solo/Kylo Ren e Rey há a deslegitimação desse metarrelato canônico da saga, através de uma ruptura com os preceitos do monomito.

Palavras-chave: *Star Wars*; personagem; pós-moderno; pós-estruturalismo; narrativa.

ABSTRACT

The present study aims to demonstrate how the deconstruction of binary oppositions in relation to the characters can contribute to an idea of post-modern myth of *Star Wars*. As specific objectives, we propose to understand the main ideas of post-structuralism, especially the concept of deconstruction; to identify the structural relationships existing in the first two trilogies of the saga (1977-1983 and 1999-2005); to analyze how the characters are constructed in the narrative; and, finally, to reveal, through the deconstruction strategy, the binary oppositions in relation to the characters of the new films (2015-2019). For that, we will bring to the post-structuralist discussion names like Jonathan Culler (1997), Terry Eagleton (2003) and James Williams (2013), in addition we will present some concepts of prominent philosophers of this theoretical matrix, such as Michel Foucault (2014), Gilles Deleuze and Félix Guattari (2011). However, our greatest consideration will be with Jacques Derrida and his thought described as deconstruction. In our reflection on the transition we proposed, we add that the modern myth is of origin; the postmodern, of language. While the first is guided by founding narratives and is based on the monomyth, by Joseph Campbell (2007), the second recognizes a delegitimization of these metanarrative, as Jean-François Lyotard (2009) writes, understanding identity as something constructed much more historically than biologically, according to Stuart Hall (2006). Thus, Luke's journeys, in *Episodes IV, V* and *VI*, and Anakin's, in *Episodes I, II* and *III*, develop under the hero's journey, a structure largely guided by well-defined oppositions, with emphasis on light/shadow. For us, however, in *Episodes VII, VIII* and *IX*, through the characters Leia Organa, Luke Skywalker, Ben Solo/Kylo Ren and Rey there is the delegitimization of this canonical metanarrative of the saga, through a break with the precepts of the monomyth.

Keywords: *Star Wars*; character; post-modernism; post-structuralism; narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÕES.....	8
1 PERSPECTIVA ALÉM DA ESTRUTURA.....	13
1.1 A galáxia pós-estruturalista	13
1.2 Recomeçamos novamente com a desconstrução	26
2 STAR WARS: UM MITO (PÓS)MODERNO?.....	42
2.1 O mito moderno	45
2.1.1 A jornada do herói de Luke Skywalker	52
2.1.2 A jornada do vilão de Anakin Skywalker	55
2.2 O mito pós-moderno	59
2.2.1 Leia e Luke: a princesa general e o (não)mentor.....	64
2.2.2 Ben Solo/Kylo Ren: filho da luz, neto da sombra	70
2.2.3 Rey do quê?	75
SUPLEMENTAÇÕES.....	82
REFERÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÕES

De acordo com George Lucas¹, o criador da saga, *Star Wars* foi concebido como um mito moderno, um conto de fadas. Para isso, ele dedicou-se ao estudo dessas áreas do conhecimento. Conforme escreve Chris Taylor no livro *Como Star Wars conquistou o universo*, o cineasta concentrou-se em duas obras fundamentais do estudo mitológico. A primeira delas foi *O ramo de ouro*, de Sir James George Frazer (TAYLOR, 2015, p. 159); a segunda, *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell (TAYLOR, 2015, p. 177). Com essa base teórica, a ideia de Lucas era transpor para sua narrativa as estruturas mitológicas trazidas desde a origem da vida humana e, assim, aproximar uma história espacial do cotidiano contemporâneo.

Contudo, com o lançamento dos novos filmes, entre 2015 e 2019, houve uma certa ruptura com o cânone da franquia. Isso porque essas produções trazem novos elementos à saga, como a presença de uma protagonista feminina, por exemplo. Entretanto, o que mais nos chama a atenção é que a nova trilogia passou a colocar em discussão as tradicionais oposições binárias da saga. Heróis são apresentados executando ações moralmente questionáveis, enquanto aqueles dados como vilões também são postos exercendo atividades positivas. Com isso, fronteiras antes claramente demarcadas, como entre o bem e o mal, entre os justos *jedi* e os temíveis *sith*, entre o lado da luz e o da sombra, agora são postas em discussão.

Aquela intenção inicial de *Star Wars*, qual seja, de reproduzir uma estrutura mitológica em sua narrativa, pode ser percebida nas próprias pesquisas acadêmicas. São diversos os estudos que tratam do caráter de mito da saga, em especial da fórmula da jornada do herói. Essa tradição foi fortalecida inclusive por conta de obras como *A jornada do escritor*, de Christopher Vogler. Nela, Vogler, renomado roteirista de Hollywood, descreve a jornada do herói em doze passos, formulando uma espécie de estrutura padrão para a criação de histórias. Nesta obra, *Star Wars* é tratado como um dos principais exemplos da estrutura mítica. Conforme Vogler, “gerações inteiras cresceram sob sua influência, e ele inspirou inúmeros artistas a pensar grande e perseguir seus sonhos criativos. O filme cumpriu a mesma função que os antigos mitos cumpriam para milhões de pessoas” (VOGLER, 2015, p. 361).

¹ **FROM THE ARCHIVES: GEORGE LUCAS TELLS THE STAR WARS ORIGIN STORY. AMERICAN FILM.** Disponível em: <<http://blog.afi.com/from-the-archives-george-lucas-tells-the-star-wars-origin-story>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Assim, exatamente por ser uma produção que trouxe uma linguagem acessível, através de metáforas e símbolos que valorizavam a oposição bem/mal, *Star Wars* realizou uma modernização do mito.

Destaca-se, porém, que a origem da jornada do herói está no conceito de monomito de Campbell, o qual abarca a ideia de que haveria um percurso padrão da aventura mitológica do herói, composto pela sequência separação-iniciação-retorno. A partir disso, diversos pesquisadores procuraram interpretar a sequência de filmes, destacando principalmente o arco vivido pelo protagonista Luke Skywalker, o herói, o cavaleiro *jedi*, o escolhido que triunfará sobre o lado sombrio da Força. Nota-se, portanto, uma frequente perspectiva estruturalista nos estudos sobre *Star Wars*, comumente pautadas na mitocrítica e na jornada do herói.

No entanto a abordagem estruturalista, tão frequente para a interpretação de *Star Wars*, parece não dar mais conta das recentes transformações pelas quais o cânone da saga está passando. Tomando como base essa premissa, procuramos fazer uso de conceitos pós-estruturalistas, em especial da estratégia de desconstrução, de Jacques Derrida. Conforme Terry Eagleton (2003), o pós-estruturalismo não entende a linguagem como uma estrutura definida por unidades binárias de significantes e significados, mas como uma teia, um rizoma que se estende sem limites, no qual há um intercâmbio constante de elementos, sendo que nenhum destes é definível de maneira absoluta. Dessa forma, Derrida, em obras como *Gramatologia* (2017) e *A escritura e a diferença* (2014), classifica como metafísico qualquer sistema de pensamento que dependa de uma base inatacável, de um princípio de fundamentos inquestionáveis, pois tais princípios são definidos pelo que excluem, configurando-se em oposições binárias. E são exatamente essas oposições binárias que a desconstrução procura criticar, fazendo isso ao atacar suas relações estruturais e ao buscar enfraquecer essa dominação hierárquica. Com isso, ao entendermos que a abordagem estruturalista define *Star Wars* como um mito moderno, ao partir de uma perspectiva pós-estruturalista, analisando as personagens dos novos filmes, talvez estejamos diante de um mito pós-moderno.

Tal movimento nos remete a uma trajetória teórica desenvolvida pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (2009). De acordo com ele, a mudança de época do moderno ao pós-moderno se dá exatamente pela descrença dos metarrelatos. Isto é, as narrativas fundantes, originais, formadoras, ou metanarrativas, passam por um período de deslegitimação. Com isso em jogo, portanto, nosso problema de pesquisa configura-se na seguinte questão: como as

personagens de *Star Wars*, ao promoverem um rompimento das oposições binárias, podem contribuir para uma transição de interpretação da saga de um mito moderno para um mito pós-moderno?

Para responder esse questionamento partimos de uma série de hipóteses. Pensamos que, ao promoverem uma ruptura das relações hierárquicas desenvolvidas nas trilologias anteriores (1977-1983 e 1999-2005), as personagens dos novos filmes (2015-2019) realizam uma guinada que nos permite interpretar *Star Wars* não mais como um mito moderno, mas como um mito pós-moderno. Na esteira dessa possibilidade, a partir do desvelamento das oposições binárias que tradicionalmente estavam postas como canônicas na saga (bem/mal, *jedi/sith*, luz/sombra), percebemos que a estrutura mítica da jornada herói e as delimitações do estruturalismo mostram-se ineficazes para uma análise das mais recentes produções. Além disso, imaginamos que as novas personagens, dialogando com a contemporaneidade, passam a questionar essas estruturas binárias e a exercer funções além das pré-estabelecidas pela estrutura mítica padrão. Dessa forma, pretendemos lançar um outro olhar para a leitura de *Star Wars*, um que se desprende das análises estruturais e do entendimento formal da jornada do herói, ou seja, do que entendemos aqui como metafísica do cânone da saga, iniciada ainda na década de 1970.

Nesse sentido, temos como objetivo geral demonstrar de que forma a desconstrução das oposições binárias em relação às personagens pode contribuir para uma ideia de mito pós-moderno de *Star Wars*. Como objetivos específicos, propomos compreender as principais ideias do pós-estruturalismo, em especial o conceito da desconstrução; identificar as relações binárias existentes nas duas primeiras trilologias da saga (1977-1983 e 1999-2005); analisar como as personagens são construídas nesta narrativa; e, por fim, revelar criticamente, por meio da estratégia da desconstrução, as oposições binárias em relação às personagens dos novos filmes de *Star Wars*.

Para cumprir tal trajetória, percorreremos uma perspectiva pós-estruturalista. Dessa forma, refletiremos com Jonathan Culler (1997), Terry Eagleton (2003) e James Williams (2013), além de apresentarmos alguns conceitos de filósofos proeminentes dessa matriz teórica, como Michel Foucault (2014), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011). Entretanto, nossa maior ponderação incidirá sobre Jacques Derrida e seu pensamento descrito como desconstrução. Cabe enaltecer, portanto, que com tais pensadores e horizontes teóricos, nossa

pesquisa recai sobre os estudos literários, mais especificamente dentro de um âmbito narrativo, com um recorte delimitado às personagens.

Antes de prosseguirmos com a jornada aqui delineada, cabe realizar uma última ponderação acerca de um aspecto bastante singular: o olhar do pesquisador. Afinal, é sempre complicado desassociar completamente no campo dos estudos literários, a leitura ou a análise em si do próprio sujeito que interpreta a obra. Por isso, tomo uma singela liberdade de neste e no próximo parágrafo fazer uso da primeira pessoa do singular. Isso porque a dissertação que segue nas próximas páginas representa a neutralização de um binarismo composto por um âmbito acadêmico (embora ainda jovem, mas simbólico) e outro pessoal. Há cerca de uma década, prestei um vestibular nessa instituição cujas opções eram Letras e Filosofia, nesta ordem. Por razões múltiplas, não cursei estes campos do saber. Segui minha graduação na Comunicação Social, mais especificamente com a habilitação de Publicidade e Propaganda. Quis o destino, ou a Força, que eu me encontrasse em um Programa de Pós-Graduação em Letras e flertasse em minha pesquisa com um intenso conceito filosófico. Letras e Filosofia, enfim, fazem parte da minha formação. A teoria narrativa, contudo, não é inédita na minha trajetória, pois consumou a graduação com uma análise cujo corpus era a série *Lost*. Ou seja, as histórias fantásticas, em especial a ficção científica, ajudam a constituir a identidade do pesquisador. Talvez, por isso, entre o destino e a Força, acredito que o caminho acadêmico que se desenrola agora tem mais a ver com a segunda opção.

Bem, já no âmbito pessoal, *Star Wars* especificamente tem uma relevância especial. A trilogia da minha geração foi a das prequelas (1999-2005). No lançamento de *A ameaça fantasma*, em 1999, era praticamente impossível um garoto não se reconhecer no conto de fadas espacial vivido pelo menino Anakin Skywalker. Contudo, o que marca minha relação com a saga são os filmes da trilogia clássica (1977-1983). Isso porque se em uma galáxia distante a relação entre pai e filho supera até mesmo a morte, no planeta Terra isso não seria diferente. É inegável que a saga fala sobre legado. E o amor por *Star Wars* é uma das principais heranças que carrego. Citando Cass Sunstein, outro apaixonado pela franquia, “quando as luzes se apagam, e aquelas amadas letras douradas preenchem a tela, e a música familiar de John Williams anuncia o que está vindo, há veneração e encanto. Inúmeros fantasmas entram na sala. É bom vê-los” (SUNSTEIN, 2016, p. 16). Assim, unindo um caminho acadêmico, que ainda engatinha, com uma paixão pessoal pelo fantástico é que esta

pesquisa tem suas introduções, que orbitam entre uma galáxia distante e um mundo um pouco mais conhecido.

1 PERSPECTIVA ALÉM DA ESTRUTURA

Muito da tradição do conhecimento ocidental está pautada sob a forma de binômios. Esse é o caso do estruturalismo, por exemplo, uma das matrizes teóricas mais dominantes durante o século XX. Contudo, diversos pensadores discordavam de uma abordagem cuja produção de conhecimento derivava de uma simples relação presença/ausência. Nomes como Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari foram alguns dos que promoveram essa ruptura. Com isso, teve início um movimento conhecido como pós-estruturalismo, uma perspectiva que pretende ir além de estruturas fechadas. A partir de agora discutiremos algumas das ideias que promoveram o movimento pós-estruturalista.

1.1 A galáxia pós-estruturalista

O pós-estruturalismo é um movimento que iniciou na década de 1960. Ele segue sendo uma influência não apenas no campo filosófico, mas também num leque mais amplo de áreas temáticas, como literatura, política, arte, crítica cultural, história e sociologia. Para dissertar sobre isso, é fundamental retornarmos um pouco e comentarmos brevemente sobre o próprio estruturalismo. Ferdinand de Saussure, em *Curso de linguística geral*, livro publicado originalmente em 1916 a partir dos seminários ministrados por ele entre 1907 e 1911, funda o que conhecemos como linguística moderna. Tal obra é considerada o marco inaugural do estruturalismo. Um dos principais avanços trazidos pelas ideias de Saussure, diz respeito à oposição *significante/significado*. Para ele, “a unidade linguística é uma coisa dupla, constituída da união de dois termos” (SAUSSURE, 2012, p. 106). Tais termos são o conceito, ou significado, e a imagem acústica, ou o significante. Em suas palavras: “esses dois termos têm a vantagem de assinalar a oposição, que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte” (SAUSSURE, 2012, p. 107). Essa dicotomia *significante/significado* resulta em um laço fechado, em uma associação que faz Saussure (2012, p. 108) admitir que o seu signo linguístico é arbitrário.

A abordagem pós-estruturalista parte justamente da problematização do caráter arbitrário dessa diferenciação. Sob a perspectiva de Terry Eagleton, “tal processo de diferenciação da linguagem pode ser desenvolvido interminavelmente: se assim for, porém, o

que faremos com a noção de Saussure, segundo a qual a língua forma um sistema fechado, estável?” (EAGLETON, 2003, p. 175). O pós-estruturalismo, assim, emerge com questões críticas à estrutura, principalmente a entendimentos totalizantes e fechados. Afinal, “se todo signo é o que é por não ser todos os outros signos, todo signo seria constituído de um emaranhado potencialmente infinito de diferenças. A definição de um signo, portanto, seria uma coisa muito mais complexa do que se poderia pensar” (EAGLETON, 2003, p. 175).

Outra forma de olharmos para o argumento de Saussure é entender a significação como um resultado de divisão ou articulação de signos. “O significante ‘bote’ nos dá o conceito ou significado ‘bote’ porque se distingue do significante ‘mote’. Ou seja, o significado é produto da diferença entre dois significantes” (EAGLETON, 2003, p. 175). Contudo, conforma lembra Eagleton, também é produto da diferença entre outros tantos significantes, como “pote”, “lote”, “bota”, e assim por diante. Com isso, coloca-se em questão a interpretação de Saussure de que o signo seria uma unidade simétrica entre um significante e um significado, afinal, o significado “bote” é resultado de uma interação complexa entre diversos significantes. Ou seja,

a significação é o subproduto de um jogo potencialmente interminável de significantes, e não um conceito firmemente ligado a um determinado significante. O significante não nos revela o significado diretamente, como um espelho reproduz uma imagem; na língua, não há uma série harmoniosa de correspondências diretas entre o nível dos significantes e o nível dos significados. Para complicar ainda mais as coisas, também não existe uma distinção fixa entre significantes e significados. Se quisermos saber a significação (ou significado) de um significante, podemos procurá-la no dicionário; mas tudo o que encontraremos serão outros significantes, cujos significados, por sua vez, também poderão ser procurados, e assim por diante. O processo que discutimos não só é teoricamente infinito, como também constitui uma espécie de círculo vicioso: os significantes vão-se transformando em significados, e vice-versa, e não chegaremos nunca a um significado final que não seja, também ele, um significante. Se o estruturalismo separou o signo do referente, esse pensamento — frequentemente mencionado como “pós-estruturalismo” — dá um passo além: separa o significante do significado”. (EAGLETON, 2003, p. 176).

Nesse sentido, é possível notar que a significação não está simplesmente presente em um signo. Para se chegar a ela, também deve-se levar em conta aquilo que o signo não é, aquilo que está ausente dele. Com isso, “a significação, se assim quisermos, está dispersa ao longo de toda uma cadeia de significantes e não pode ser facilmente fixada; ela nunca está totalmente presente apenas em um signo, mas é antes uma espécie de constante oscilação de presença e ausência” (EAGLETON, 2003, p. 176). Essa relação presença/ausência é fundamental para a filosofia de Jacques Derrida, por exemplo. Na próxima sessão desse

capítulo, iremos nos debruçar um pouco mais sobre tal binômio. Agora, cabe ainda buscarmos uma definição mais ampla do horizonte pós-estruturalista.

Eagleton (2003, p. 177) destaca outro aspecto relevante da significação, que é o fato de a linguagem ser um processo temporal. Quando lemos uma frase, seu sentido está como algo em suspenso, ainda a ser materializado. Um significante conduz a outro, e a outro, e assim por diante. O que se percebe aqui é que as significações anteriores são modificadas por outras, por significados posteriores. Embora a frase chegue ao fim, o processo da língua, não. Portanto, “há sempre mais alguma significação a ser constatada” (EAGLETON, 2003, p. 177). Dessa forma, o sentido de uma frase não é apreendido ao amontoar-se uma palavra sobre outra. É preciso compreender, então, que cada palavra deve encerrar alguma coisa das outras que vieram antes e manter-se aberta para as que vêm em sua sequência. Conforme Eagleton, “cada signo na cadeia de significação está, de alguma forma, marcado e influenciado por todos os outros, vindo a formar um emaranhado complexo que nunca se esgota; e nesse sentido, nenhum signo jamais é ‘puro’ ou ‘de significação completa’” (EAGLETON, 2003, p. 177). A significação teria um caráter temporal exatamente por não estar fechada em uma única relação significante/significado, mas por levar em conta outros signos, com suas próprias relações significante/significado, signos estes que podem ser anteriores ou posteriores no processo da linguagem.

Outro aspecto destacado por Eagleton é que os signos devem ser reiteráveis ou reproduzíveis. Afinal de contas, seria um erro chamar de signo algo que ocorreu somente uma vez. “A possibilidade de reprodução é, portanto, parte da identidade do signo, mas também é aquilo que marca a sua identidade, porque sempre pode ser repetida em um contexto diferente, que modifica a sua significação” (EAGLETON, 2003, p. 177-178). Contudo, lembra Eagleton, é complicado descobrir o que um signo significava originalmente, ou ainda, qual era seu contexto original. Dessa forma, o signo mantém certa coerência, certa identidade, mas seu contexto nunca é o mesmo. Ora, “gato” pode significar um felino, um sujeito esperto, um indivíduo belo, um ladrão ou gatuno, ou ainda, apresentar outras significações. Mesmo quando significa um animal peludo de quatro patas, sua significação não será igual em todas as situações; pelo contrário, será modificada pelas distintas cadeias de significantes nas quais ele está inserido. Assim, tendo em vista todas essas questões, podemos afirmar, valendo-nos das palavras de Eagleton, que

a implicação de tudo isso é que a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo. (EAGLETON, 2003, p. 178).

Um importante tópico a se destacar é a característica de toda uma tradição filosófica ocidental em valorizar a fala em detrimento da escrita. Saussure, filiado a essa tradição, também leva em consideração a fala em sua concepção da linguística. Ao buscar o objeto de seus estudos, ele encontra a seguinte solução: “é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e tomá-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem” (SAUSSURE, 2012, p. 41), complementando que, “para achar, no conjunto da linguagem, a esfera que corresponde à língua, é necessário colocarmo-nos diante de um ato individual que permite reconstituir o circuito da fala” (SAUSSURE, 2012, p. 43). Em tal cenário, o que o pós-estruturalismo critica é que a fala, essa voz viva, é tão material quanto a palavra escrita. Afinal, se os signos falados funcionam por um processo de divisão e separação, do mesmo modo que os escritos, a fala poderia ser vista como uma outra forma de escrita. Portanto, poderíamos pensar a escrita como uma espécie de fala alternativa. Dessa forma, Eagleton chama a atenção para outro aspecto do pensamento ocidental tradicional. Além de essa filosofia ser fonocêntrica, ela também é logocêntrica, ou seja, “dedicada à crença em uma ‘palavra’, presença, essência, verdade ou realidade derradeira, que agirá como a base de todo o nosso pensamento, linguagem e experiência” (EAGLETON, 2003, p. 180). Tal palavra é o que podemos chamar de significante transcendental, uma significação original para a qual todos os nossos signos poderiam voltar. Ao longo do tempo, muitos signos tomaram esse lugar, como Deus, a ideia, o espírito do mundo, o eu, a substância, a matéria e assim por diante.

Para a abordagem pós-estruturalista, qualquer significação transcendental é uma ficção. Isso porque “não há conceito que não esteja enredado em um jogo aberto de significação, impregnado de vestígios e fragmentos de outras ideias” (EAGLETON, 2003, p. 181). Certas significações são mais valorizadas nesse sistema de significantes, e atingem uma posição privilegiada ou são transformadas em centros, em torno dos quais outras significações precisam orbitar. Alguns exemplos levantados por Eagleton são relativos a nossa própria

sociedade, como a liberdade, a família, a democracia, a independência, a autoridade, a ordem. Por vezes, essas significações são vistas como uma origem, uma fonte, um início. Contudo, para que elas tenham significado, signos anteriores já deviam ter existido. Dessa forma,

é difícil pensar em uma origem, sem desejar ir além dela. Em outras ocasiões, tais significações poderão ser consideradas não como a origem, mas como a *meta*, para qual todas as outras significações marcham, ou deveriam marchar firmemente. A “teleologia”, a reflexão sobre a vida, linguagem e história em termos de sua orientação para um *telos*, ou fim, é uma forma de ordenar e classificar as significações em uma hierarquia, criando uma ordenação social entre elos à luz de uma finalidade última. Mas qualquer teoria da história ou linguagem concebida como uma simples evolução linear, não leva em devida conta a emaranhada complexidade dos signos, de que já falamos, o movimento de avanço e recuo, de presença e ausência, o aspecto frontal e lateral da linguagem em seus processos concretos. A este emaranhado complexo, o pós-estruturalismo chama de “texto”. (EAGLETON, 2003, p. 181-182).

Podemos perceber dois aspectos bastante importantes na perspectiva pós-estruturalista: os limites e a ruptura. Com efeito, a primeira característica invariavelmente nos leva à segunda. Vamos seguir nossa reflexão com os limites. Para os pós-estruturalistas, “os limites do conhecimento têm um papel inevitável em seu âmago. Este é o denominador comum que permeia o pós-estruturalismo” (WILLIAMS, 2013, p. 13). Para James Williams (2013, p. 13-14) é isso que explica a necessidade de ir além do estruturalismo, já que este poderia ser simploriamente resumido pela ideia de que se chega a um conhecimento seguro ao envolver diferenças no interior de estruturas. De acordo com os pós-estruturalistas, essa visão negligencia qualquer aspecto das margens ou de limites irregulares da estrutura. Vale destacar que o termo limite remete a “segurança e estabilidade relativas num dado ambiente, no qual as fronteiras são vistas como menos fidedignas do que o centro. Para o pós-estruturalismo, o interior não é mais confiável, significativo e melhor conhecido do que seus limites ou fronteiras externas” (WILLIAMS, 2013, p. 14). Ou seja, percebe-se que a crítica pós-estruturalista pretende ir além das visões estruturalistas, ao mesmo tempo em que deve muito a elas.

Vamos entender essa relação. Para o estruturalismo, o conhecimento é alcançado através de padrões recorrentes e somente é aberto a mudanças quando as estruturas observadas se modificam. Como disserta Williams, exemplificando, “ao percorrer os padrões repetitivos da vida cotidiana (acordar/trabalhar/comer/dormir) podemos começar a compreender as relações entre cada elemento [...]. Pode haver limites a tais padrões (dormir/

dormir/fazer/dormir), mas esses seriam desvios excepcionais” (WILLIAMS, 2013, p. 14). Com isso, nota-se que, para os estruturalistas, o conhecimento começa pela norma, para só depois levar em conta as exceções.

Por sua vez, o pós-estruturalismo lança o limite para o interior do conhecimento de modo a dialogar com nossa compreensão da verdade e do bem. De acordo com Williams (2013, p. 14-15), isso acontece de uma forma radical. Nesse cenário, o limite não está em comparação com o centro, tampouco constitui uma nova oposição binária. O que decorre, então, é que o limite passa a ser o centro. Tal afirmação

significa que qualquer forma estabelecida de conhecimento ou bem moral é feita por seus limites e não pode ser definida independentemente deles. Significa também que qualquer exclusão desses limites é impossível. Os limites são a verdade do cerne e quaisquer verdades que neguem isto são ilusórias ou falsas. A verdade de uma população está onde ela está mudando. A verdade de uma nação está em suas bordas. A verdade da mente está em seus casos limítrofes. Mas a definição de um limite não depende da noção de um interior prévio? Você só sabe que dormir/dormir/dormir/beber é desviante por causa do predomínio de acordar/trabalhar/comer/dormir. [...] O limite não é definido por oposição ao interior; é algo positivo por si mesmo. (WILLIAMS, 2013, p. 15).

Williams caracteriza como radical esse ponto de vista justamente pela definição do limite dada pelos pesquisadores pós-estruturalistas. Conforme escreve, “o limite é uma coisa inapreensível que só pode ser abordada por sua função de irrupção e mudança no âmago. Você não pode identificar o limite, mas pode rastrear seus efeitos” (WILLIAMS, 2013, p. 15). Nesse sentido, o limite não é entendido como algo cognoscível, pois seria somente outro interior. Pelo contrário, “o pós-estruturalismo rastreia os efeitos de um limite definido como diferença. Aqui, ‘diferença’ não é entendida no sentido estruturalista de diferença entre coisas identificáveis, mas no sentido de variações abertas” (WILLIAMS, 2013, p. 15-16). Essas variações, esses efeitos constituem transformações, mudanças, questionamentos, fazendo com que os limites mudem nossos entendimentos sobre valores estáveis. Percebe-se, portanto, que, para a perspectiva pós-estruturalista, não é somente o centro, o interior, o âmago que detêm o conhecimento, a significação, a verdade. Antes disso, os limites também devem ser levados em conta, as bordas precisam ser valorizadas, as margens necessitam se expressar. Mais do que isso, deve-se partir do limite para interpretar o centro.

Cabe nos atermos agora a um segundo aspecto do pós-estruturalismo destacado por nós. Falemos da ruptura. Por conta da relação subversiva dos limites com o centro, podemos

compreender essa perspectiva como um pensamento que gera ruptura. Nas palavras de Williams, o pós-estruturalismo pode ser visto como

uma total ruptura de nosso senso seguro do significado e referência na linguagem, de nosso entendimento, de nossos sentidos e das artes, de nosso entendimento de identidade, de nosso senso de história e do papel dela no presente e de nosso entendimento da linguagem como algo livre do trabalho inconsciente. (WILLIAMS, 2013, p. 16).

O termo ruptura, aqui, não deve ser entendido com uma carga negativa. Ao invés disso, “um aspecto do pós-estruturalismo é seu poder de resistir e trabalhar contra verdades e oposições estabelecidas” (WILLIAMS, 2013, p. 17). Tal abordagem apresenta-se particularmente positiva quando refletimos que ela pode ajudar em lutas contra a discriminação de sexo, gênero, raça, etnia e classe. A ruptura também “alerta contra a violência, às vezes ostensiva, às vezes oculta, de valores estabelecidos como uma moral estabelecida, um cânone artístico ou uma estrutura legal fixada” (WILLIAMS, 2013, p. 17). Ao fazer isso, não ocorre um movimento de negação, mas um esforço interno a fim de revelar determinadas contradições. Portanto,

para o pós-estruturalismo, a ruptura deve também ser vista como uma palavra positiva. Não é que ela seja apenas um trabalho contra um âmagio estabelecido. O que ocorre é, antes, uma afirmação do poder do limite como uma fonte de produção interminável de transformações e diferenças novas e valiosas. O pós-estruturalismo não é contra isto e a favor daquilo — de uma vez por todas. Ele é pela afirmação de um poder produtivo inexaurível dos limites. Ele é subversão — que resulta positiva — das oposições estabelecidas. (WILLIAMS, 2013, p. 17).

Um pensamento que tende à ruptura e é caracterizado por ideias controversas não passaria ileso a uma série de críticas. A posição pós-estruturalista para se contrapor às reticências que sofre é entender que “mostrar algo na prática é tão valioso quanto demonstrá-lo de uma vez por todas” (WILLIAMS, 2013, p. 19). Portanto, a defesa não é para dar respostas definitivas às críticas, mas, ao invés disso, demonstrar que estas não se aplicam em casos práticos. Com isso, chegamos a uma definição crucial: o pós-estruturalismo é uma prática. Assim, “não se trata de argumentos abstratos ou observações imparciais, mas de uma expressão prática de limites em um determinado âmagio” (WILLIAMS, 2013, p. 20). Tal ideia corrobora o fato de que as várias correntes dessa perspectiva teórica recebem nomes para suas operações críticas, como a desconstrução, de Derrida, ou a genealogia, de Foucault.

Ao entendermos o pós-estruturalismo como uma prática, como uma operação crítica com pensamentos abertos e rizomáticos, é coerente notarmos uma correspondência deste com a prática artística. De acordo com Williams, essa aproximação se dá “pelo modo como a arte está aberta a diferentes sentidos de valor” (WILLIAMS, 2013, p. 36). Para ele, essa atração acontece por dois motivos fundamentais. O primeiro deles é justamente pela complexidade da arte, isto é, pela possibilidade de múltiplas interpretações e leituras das obras, aspecto intimamente associado à filosofia pós-estruturalista. Já o segundo motivo diz respeito à criação de valor da arte, questão que se contrapõe a algo essencial, predefinido ou explicado por alguma evolução natural.

Assim, percebemos que “a arte oferece material para uma reflexão prática sobre a relação de diferentes tipos de conhecimento com o poder subversivo de seus limites” (WILLIAMS, 2013, p. 36). Nesse sentido, a arte contempla limites e ruptura, permitindo uma subversão de valores e questões anteriormente tidas como dadas, como estabelecidas, imutáveis. Concordando com Williams, “as obras de arte mostram como o significado é sempre excessivo e refratário a padrões ou métodos definitivos de interpretação” (WILLIAMS, 2013, p. 37). Esse movimento dialoga particularmente com a prática pós-estruturalista, uma vez que toma a obra de arte como algo aberto, passível de interpretações múltiplas, fonte de reflexões questionadoras e disruptivas. Dessa forma,

o pós-estruturalismo vai além da crítica de arte ou de teorias da arte para se tornar parte dos processos artísticos. No pós-estruturalismo não há valorações externas do que é bom ou mau em arte, ou sobre o que a arte é e não é. Ao invés disso, as obras de arte se tornam parte de reflexões filosóficas mais vastas, nas quais os estilos de pensamento, problemas filosóficos e obras de arte interagem para transformar e ampliar os problemas. Isso explica por que o pós-estruturalismo tem uma rica relação com a arte: na arquitetura, na literatura, nas belas-artes, por exemplo. (...) A obra pós-estruturalista é em si mesmo, frequentemente, parte de um processo estético criativo e um estímulo a criações ulteriores em arte. (WILLIAMS, 2013, p. 37).

Avançando em nossa dissertação, é importante ressaltar que o movimento pós-estruturalista “é melhor resumido por meio dos pensadores que o compõem” (WILLIAMS, 2013, p. 13). Nesse sentido, essa abordagem teórica seria “um conjunto de experimentos acerca de textos, ideias e conceitos que mostram como os limites do conhecimento podem ser atravessados e revertidos em relações subversivas. Em consonância com tal afirmação, Eagleton escreve que “dentro do pós-estruturalismo como um método, existem conflitos e

diferenças reais cuja história futura não pode ser prevista” (EAGLETON, 2003, p. 207). Por isso, vamos trazer agora alguns dos mais proeminentes teóricos dessa perspectiva. Refletiremos, nos próximos parágrafos, sobre Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari e, posteriormente, Jacques Derrida. Lembramos que as ideias deste serão mais aprofundadas na próxima seção.

Michel Foucault desenvolveu sua perspectiva pós-estruturalista principalmente a partir de estudos históricos. Com isso, “sua obra é notável ao buscar mudar o modo como a história é escrita, conquanto resista a um movimento linear rumo aos métodos pós-estruturalistas” (WILLIAMS, 2013, p. 153). A partir dessa matriz, Foucault exerce uma importante influência sobre a filosofia pós-estruturalista. “Ele oferece novos modos de pensar nossa relação com o passado e nos dá métodos complexos e poderosos para escrever a história” (WILLIAMS, 2013, p. 154). O pensamento de Foucault pode ser visto como uma ruptura em termos da história, mas também em relação a filosofias do tempo e do condicionamento social. Sob essa perspectiva, é importante destacar em especial um conceito foucaultiano, qual seja, a descontinuidade. Tomemos o excerto a seguir como um preâmbulo dessa conceituação.

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível. (FOUCAULT, 2014, p. 5-6).

Foucault realiza uma distinção entre histórias de continuidade e descontinuidade. Para ele, “a distinção é importante sob dois pontos de vista: primeiro, o novo historiador é um pensador de descontinuidades; segundo, a própria história é descontínua ao invés de contínua” (WILLIAMS, 2013, p. 161). A diferença elencada por ele permite pensar a origem dos indivíduos, isto é, a genealogia, não de uma maneira determinada ou fechada, mas como algo maleável e mutável. Assim, “se a história é descontínua, então seu controle sobre nós é limitado e fragmentado” (WILLIAMS, 2013, p. 161). Com isso, a história pode passar a ser vista muito mais como uma colcha de retalhos, com aberturas construídas na genealogia e maleabilidades que permitem a possibilidade de criações e variações. Sob esse ponto de vista,

“nós somos produto não de uma história, mas de muitas genealogias. Elas se sobrepõem e interagem, de modo que a suposição de um único e supremo relato correto do desenvolvimento da história deve ser substituído por muitos relatos diferentes” (WILLIAMS, 2013, p. 161). Tais relatos variam de acordo com os problemas atuais e se relacionam a partir dos pontos pelos quais são contados. Dessa forma, Foucault distingue dois tipos de historiadores, os da nova e os da velha história. Enquanto a nova história abraça a descontinuidade, a velha ocupa-se de estruturas fechadas e monolíticas.

Nas próprias palavras de Foucault, “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 2014, p. 50). Ele ataca, em especial, “um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso [...], que nós tivéssemos por missão descobrir restituindo-lhe, enfim, a palavra” (FOUCAULT, 2014, p. 49). Ou seja, para o pensamento foucaultiano, não haveria um acontecimento totalizante, que articulasse a história de modo contínuo. Ao invés disso, ele acredita em um discurso descontínuo, que pode ou não se entrelaçar a tantos outros discursos descontínuos.

Para Williams, o pensamento de Foucault está mais intimamente ligado à preocupação do historiador, ao seu modo de trabalho, do que com linhas do tempo distintas da história em si. Assim, “ele quer dizer que o trabalho do historiador pode ser distinguido quanto a ele procurar e descobrir estruturas estáveis e instáveis, ou seja, quanto ao que recupera do passado” (WILLIAMS, 2013, p. 162). Para exemplificar sua ideia, Foucault define que houve uma inversão da história. De acordo com ele, “a história propriamente dita vai do monumento ao documento; a nova história vai do documento ao monumento” (WILLIAMS, 2013, p. 162). Enquanto o documento pode ser definido como estrutura e signo estáveis, o monumento seria uma reunião de diversas tensões em torno do qual se necessita uma interpretação adicional. Dessa forma,

um documento seria algo como uma carta de admissão de culpa: um signo que confirma uma dada teoria. Um monumento seria algo como uma ruína de uma era distante: um complexo agregado de diferentes resquícios daquela era. Os historiadores da continuidade tentam converter os monumentos e seus signos em documentos utilizáveis, em fatos para uma dada tese. Os historiadores da descontinuidade tomam coisas que são supostamente fatos e mostram que elas são, de fato, ainda monumentos enigmáticos e abertos. [...] O novo historiador é um arqueólogo no sentido de que as coisas do passado são pressupostas como intensamente enigmáticos, complexos e irremediavelmente multifacetados objetos, ao invés de formas de evidência. (WILLIAMS, 2013, p. 162-163).

Além da descontinuidade, Foucault elenca outros três princípios fundamentais para a constituição de seu método. O primeiro deles é a inversão, no qual critica uma tradição que procura reconhecer a fonte dos discursos, “o princípio de sua expansão e de sua continuidade, nessas figuras que parecem desempenhar um papel positivo como a do autor, da disciplina, da vontade de verdade” (FOUCAULT, 2014, p. 49). Já outro aspecto levantado por ele é o de especificidade. Para combater um sistema de significações prévias, Foucault propõe “conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade” (FOUCAULT, 2014, p. 50). Além deles, há a exterioridade, no qual critica uma visão que passa do discurso diretamente para o seu âmago, um pensamento que estaria intrínseco a um centro. Ao invés disso, trabalha para “a partir do próprio discurso, de sua aparição e de sua regularidade, passar às suas condições externas de possibilidade, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras” (FOUCAULT, 2014, p. 50-51). Com isso, descontinuidade, inversão, especificidade e exterioridade constituem princípios para o pensamento foucaultiano. Através deles, podemos notar exatamente a relação entre limites e ruptura, tão característica da abordagem pós-estruturalista. É a partir do conhecimento advindo das margens que o centro pode sofrer algum tipo de abertura.

O que há de particular no pensamento de Foucault é sua preocupação com as genealogias, “mas essas genealogias não são continuidades monolíticas; são constelações de descontinuidades” (WILLIAMS, 2013, p. 163). De modo sucinto, sua reflexão dialoga com a de outros pensadores pós-estruturalistas, principalmente no que tange a críticas a teorias sobre continuidade e totalidade. Em suas ideias estão as questões fragmentárias e heterogêneas do pós-estruturalismo.

Prosseguimos com nossa pesquisa. Gilles Deleuze foi um expoente da filosofia pós-estruturalista. Sua perspectiva procura revivificar estruturas que tendem à fixidez. Para ele, a estrutura não seria uma repetição, uma cópia, um algo fechado e imutável. Antes, “a estrutura é definida como uma condição necessária para a transformação da coisa” (WILLIAMS, 2013, p. 84). Nesse sentido, seria a própria razão e o meio para a transformação. Com isso, o pós-estruturalismo deleuziano é “a visão de que a estrutura pode ser vista como o limite do conhecimento de uma coisa, onde tal limite é a condição para a evolução e a intensidade viva

de algo” (WILLIAMS, 2013, p. 84). Portanto, sob essa ótica, a estrutura é considerada uma parte viva das coisas, uma intensidade, o catalisador do vir a ser da mudança.

No ensaio *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?*, publicado originalmente em 1972, Deleuze realiza uma leitura radical do estruturalismo, na qual acrescenta seu próprio ponto de vista sobre essa abordagem. Sua argumentação parte da linguística e da linguagem, conforme conseguimos notar no trecho a seguir.

É com razão que se apresenta a linguística como origem do estruturalismo: não somente Saussure, mas também a escola de Moscou, a escola de Praga. E se o estruturalismo se estende, em seguida, a outros domínios, não se trata mais, desta vez, de analogia: não é simplesmente para instaurar métodos “equivalentes” aos que antes tiveram êxito na análise da linguagem. Na verdade, só há estrutura daquilo que é linguagem, nem que seja uma linguagem esotérica ou mesmo não-verbal. Só há estrutura do inconsciente na medida em que o inconsciente fala e é linguagem. Só há estrutura dos corpos à medida que se julga que os corpos falam com uma linguagem que é a dos sintomas. As próprias coisas só têm estrutura à medida que matem um discurso silencioso, que é a linguagem dos signos. (DELEUZE, 2005, p. 113).

Para Deleuze, os signos não configuram signos para ou de algo externo a um sistema. Com isso, os significantes não seriam significantes de um significado superior. Muito menos o significado estaria comprometido a uma cadeia de outros tantos significados que levariam a verdades absolutas. Em contrapartida, “há tão somente cópias e signos, livres de qualquer referência externa a objetos ou significados últimos. Tais cópias são simulacros, ou seja, variações de outros simulacros ou diferenças” (WILLIAMS, 2013, p. 110). Os simulacros representam o jogo de limites e ruptura sobre o qual dissertamos anteriormente.

Além de apresentar sua preocupação com a linguagem, no mesmo ensaio, Deleuze critica duramente obras que são contra alguma coisa. De acordo com ele, “os livros contra o estruturalismo (ou aqueles contra o novo romance) não têm, estritamente, importância alguma; não podem impedir que o estruturalismo tenha uma produtividade que é a de nossa época” (DELEUZE, 2005, p. 126). Percebe-se, em tal contexto, que mesmo discordando de algumas abordagens estruturalistas, Deleuze procura construir algo novo, ao invés de uma simples crítica destruidora de ideias. Nesse sentido, conforme lembra Williams, “nem o estruturalismo nem o pós-estruturalismo são primariamente ‘do contra’ ou essencialmente oposicionais. Isto também é verdade para a relação deles” (WILLIAMS, 2013, p. 85). O pós-estruturalismo deve ser entendido como uma transformação do estruturalismo, uma evolução

dessas ideias, uma abordagem crítica, mas que, de certa forma, respeita aquilo que o antecedeu.

Dessa forma, podemos afirmar que “o pós-estruturalismo de Deleuze não trata do que pode ser mostrado ou do que pode ser imaginado sobre o que pode ser mostrado. Trata, sim, da busca das condições estruturais para o real e para a imaginação” (WILLIAMS, 2013, p. 88). Essa afirmação dialoga especialmente com algumas produções que Deleuze compartilhou com o psicanalista Félix Guattari. O excerto a seguir é emblemático para uma introdução às suas perspectivas.

Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos *bricoleurs*; cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes. [...] Algo se produz: efeitos de máquina e não metáforas. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 11).

Para Deleuze e Guattari, a relação do que eles chamam de máquinas caracteriza um processo de produção. Com isso, destacam uma relação entre natureza e indústria. Embora uma se oponha a outra, a indústria absorve materiais da natureza, ao mesmo tempo em que devolve seus resíduos. “Esta relação distintiva homem-natureza, indústria-natureza, sociedade-natureza, condiciona, na própria sociedade, a distinção de esferas relativamente autônomas que chamaremos de ‘produção’, ‘distribuição’, ‘consumo’” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 14). Sob essa perspectiva, não há conexões independentes, pois a produção representa consumo e registro, enquanto estes caracterizam a própria produção. Portanto, para eles, tudo é produção, “produção de produções, de ações e de paixões; produções de registros, de distribuições e de marcações; produções de consumos, de volúpias, de angústias e de dores” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 14). Ao fazer parte do processo de produção, registros e consumos são imediatamente incorporados pelo mesmo processo que os reproduzem.

Deleuze e Guattari aprofundam suas ideias com o termo máquinas desejantes. Para eles, tratam-se de “máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: ‘e’, ‘e depois’” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 16). Nesse modelo, há sempre

uma máquina conectada a outra, cada uma delas produzindo e extraindo fluxos. Isso faz com que a série binária seja linear em todas as direções. Exemplificamos com as palavras dos próprios filósofos.

Bolsa de águas e cálculos do rim; fluxo de cabelo, fluxo de baba, fluxo de esperma, de merda ou de urina produzidos por objetos parciais que, por sua vez, produzem outros fluxos também recortados por outros objetos parciais. Todo “objeto” supõe a continuidade de um fluxo, e todo fluxo supõe a fragmentação do objeto. Sem dúvida, cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro segundo seu próprio fluxo, segundo a energia que flui dela: o olho interpreta tudo em termos de ver — o falar, o ouvir, o cagar, o foder... Mas sempre uma conexão se estabelece com outra máquina, numa transversal em que a primeira corta o fluxo de outra ou “vê” seu fluxo ser cortado pela outra. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 16-17).

Na visão pós-estruturalista de Deleuze e Guattari, “tudo funciona ao mesmo tempo nas máquinas desejantes, mas nos hiatos e rupturas, nas avarias e falhas, nas intermitências e curtos-circuitos, nas distâncias e fragmentações, numa soma que nunca reúne suas partes num todo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 61-62). Aqui cabe destacar o aspecto de multiplicidade das ideias de Deleuze e Guattari. Para eles, a produção desejante é multiplicidade, uma afirmação irreduzível à unidade. Com isso, revelam uma descrença em relação a unidades de origem ou totalidades primeiras. Ao invés, “só acreditamos em totalidades *ao lado*. E se encontramos uma totalidade ao lado das partes, ela é um todo *dessas* partes, mas que não as totaliza, uma unidade *de* todas essas partes, mas que não as unifica, e que se junta a elas como uma nova parte composta à parte” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 62, grifos dos autores). Nesse sentido, o que percebemos é que, através desse ponto de vista, não há totalidade, nem mesmo como possibilidade. O que existe, contudo, são objetos parciais. Conforme Williams, para Deleuze e Guattari, “não há nenhuma origem, apenas uma cadeia externa de simulacros interconectados” (WILLIAMS, 2013, p. 110). Tal afirmação dialoga intimamente com o pensamento de Jacques Derrida, o filósofo da desconstrução, sobre o qual refletiremos a seguir.

1.2 Recomeçamos novamente com a desconstrução

Se o estruturalismo define os signos de acordo com o que estes excluem, apresenta-se como um pensamento que valoriza as oposições binárias. É isso o que a desconstrução irá atacar. Jacques Derrida, filósofo franco-argelino e principal mente por trás dessa prática,

caracteriza como metafísico “qualquer sistema de pensamento que dependa de uma base inatacável, de um princípio primeiro de fundamentos inquestionáveis, sobre o qual se pode construir toda uma hierarquia de significações” (EAGLETON, 2003, p. 182). Dessa forma, a desconstrução é uma operação crítica por meio da qual essas oposições binárias podem ser enfraquecidas, revelando-as e demonstrando como um termo de um lado também pode estar presente no seu oposto. Conforme lembra Eagleton (2003, p. 184), o estruturalismo limitou-se a separar em um texto as oposições binárias, tais como alto/baixo, claro/escuro e natureza/cultura. A desconstrução, por sua vez, busca mostrar como essas oposições traem a si mesmas, invertendo-se ou desaparecendo.

Jonathan Culler (1997, p. 99) apresenta a desconstrução como uma posição filosófica, uma estratégia política ou intelectual e um modo de leitura. De acordo com ele, “desconstruir um discurso é mostrar como ele mina a filosofia que afirma, ou as oposições hierárquicas em que se baseia, identificando no texto as operações retóricas que produzem o fundamento de discussão suposto, o conceito chave ou premissa” (CULLER, 1997, p. 100). O que nos é mais caro nessa seara, principalmente por desenvolvermos uma pesquisa no campo dos estudos da narrativa, é seu caráter como um método de leitura ou de interpretação. Contudo, não conseguiríamos obter êxito em tal empreitada sem antes nos debruçarmos sobre a prática de desconstrução como uma estratégia filosófica. Isso porque a desconstrução pode ser entendida como “uma estratégia dentro da filosofia e uma estratégia para lidar com a filosofia, pois a prática da desconstrução aspira a ser tanto um rigoroso argumento dentro da filosofia quanto um substituto de categorias filosóficas ou tentativas filosóficas de dominação” (CULLER, 1997, p. 99). Conforme o próprio Derrida, a estratégia da desconstrução tem a necessidade de uma fase de inversão. Escreve que:

fazer justiça a essa necessidade significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos termos comanda (axiologicamente, logicamente, etc), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia. Descuidar-se dessa fase de inversão significa esquecer a estrutura conflitiva e subordinante da oposição. (DERRIDA, 2001, p. 48).

Nesse sentido, para além de apontar as oposições binárias constituintes do pensamento ocidental, a desconstrução prescreve um duplo movimento: a reversão da oposição clássica e a substituição do sistema. Para elucidar tal movimento, Derrida traz a ideia de rasura. Descreve

que, “por uma rasura que permite ler aquilo que ela oblitera, inscrevendo violentamente no texto aquilo que buscava comandá-lo de fora, eu tento, pois, respeitar o mais rigorosamente possível o jogo interior e regrado desses filosofemas ou epistememas” (DERRIDA, 2001, p. 12-13). Com isso, Derrida os faz deslizar até o momento de suas impertinências, de seus esgotamentos, de suas contradições. A esse movimento o filósofo franco-argelino caracteriza como um jogo ou gesto duplo. Assim, desconstruir a filosofia seria “pensar a genealogia estrutural de seus conceitos da maneira mais fiel, mais interior, mas, ao mesmo tempo, a partir de um certo exterior, por ela inqualificável, inominável, determinar aquilo de que essa história foi capaz [...] de dissimular ou interditar” (DERRIDA, 2001, p. 13). O cuidado da desconstrução, portanto, é o de situar-se no limite do discurso filosófico. Ao trazer um olhar de rasura, externo, a um conceito filosófico fechado e, sendo assim, interno, o praticante da desconstrução poderia facilmente cair no erro de, ao invés de desconstruir, simplesmente destruir tal conceito. Contudo, ao procurar manter a fidelidade da estrutura interna dos conceitos, postos, aí sim, em relação a um olhar externo, a desconstrução trabalha nas margens da dicotomia. Dessa forma, o local da desconstrução não é nem dentro, nem fora, mas no limite, no entre-lugar. Nas próximas páginas procuraremos evidenciar essa estratégia. Antes, porém, faz-se necessário dissertarmos acerca de alguns conceitos fundamentais do pensamento de Derrida.

Começemos pelo logocentrismo. Uma das principais objeções do pensador franco-argelino em relação à filosofia ocidental se dá exatamente por ela depreciar a escrita. Nesse sentido, embora a disciplina da filosofia seja praticada através da escrita, os filósofos têm sérios problemas com esse ato. Para eles, “a filosofia que escrevem trata a escrita como um modo de expressão que é, na melhor das hipóteses, irrelevante ao pensamento que expressa e, na pior, um obstáculo a esse pensamento” (CULLER, 1997, p. 104). Escrever seria, assim, uma infeliz necessidade. Vale ressaltar a reflexão realizada pelo próprio Culler (1997, p. 104), ao expor que qualquer disciplina procura a resolução de um problema, o encontro da verdade e, por conseguinte, tentar por fim a um determinado assunto. Entretanto, esse é um cenário que se agrava para os filósofos. “Se eles estão tentando resolver problemas sobre as condições da verdade, a possibilidade do conhecimento e a relação entre a linguagem e o mundo, então a relação de sua própria linguagem com a verdade e o mundo é parte do problema” (CULLER,

1997, p. 105). Percebemos, assim, que, embora seja dependente da escrita, o discurso filosófico se define em oposição a essa mesma escrita.

Na epígrafe de *Gramatologia*, uma de suas obras fundamentais, publicada primeiramente em 1967, Derrida caracteriza o logocentrismo como “metafísica da escritura fonética (por exemplo, do alfabeto) que em seu fundo não foi mais [...] do que o etnocentrismo mais original e mais poderoso, que hoje está em vias de se impor ao planeta” (DERRIDA, 2017, p. 3-4). Para o filósofo, o conceito de logocentrismo comanda, ao mesmo tempo, três importantes características, o conceito da escritura, a história da metafísica e o conceito da ciência:

1. o *conceito da escritura* num mundo onde a fonetização da escritura deve, ao produzir-se, dissimular sua própria história;
2. a *história da metafísica* que, apesar de todas as diferenças e não apenas de Platão a Hegel (passando até por Leibniz) mas também, fora de seus limites aparentes, dos pré-socráticos e Heidegger, sempre atribuiu ao *logos* a origem da verdade, foi sempre, com a ressalva de uma excursão metafórica de que deveremos dar conta, o rebaixamento da escritura e seu recalçamento fora da fala “plena”;
3. o *conceito da ciência* ou da cientificidade da ciência que sempre foi determinado como *lógica* — conceito que sempre foi um conceito filosófico, ainda que a prática da ciência nunca tenha cessado, de fato, de contestar o imperialismo do *logos*, por exemplo fazendo apelo, desde sempre e cada vez mais, à escritura não fonética. (DERRIDA, 2017, p. 4, grifos do autor).

O movimento que Derrida realiza aqui é o de explicitar a relação próxima entre o *logos* e uma origem, mais especificamente, entre o significante e a verdade. Para ele, “todas as determinações metafísicas da verdade [...] são mais ou menos imediatamente inseparáveis da instância do *logos* ou de uma razão pensada na descendência do *logos*, em qualquer sentido que seja entendida” (DERRIDA, 2017, p. 13, grifos do autor). Lembra o filósofo que este *logos* está intimamente relacionado com a *phoné*, a fala. E, sendo exatamente a partir da noção de fala que Saussure define o signo linguístico, Derrida afirma que a noção de signo “permanece, portanto, na descendência deste logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido” (DERRIDA, 2017, p. 14). Nota-se, assim, que ao tratar a escrita como uma representação da fala, sob a perspectiva derridiana, tanto o signo linguístico quanto a própria noção de filosofia podem ser entendidas como uma metafísica da presença. Reflitamos:

a época do *logos*, portanto, rebaixa a escritura, pensada como mediação de mediação e queda na exterioridade do sentido. Pertenceria a esta época a diferença entre significado e significante, ou pelo menos o estranho desvio de seu “paralelismo”, e

sua mútua exterioridade, por extenuada que seja. Esta pertença organizou-se e hierarquizou-se numa história. A diferença entre significado e significante pertence de maneira profunda e implícita à totalidade da grande época abrangida pela história da metafísica, de maneira mais explícita e mais sistematicamente articulada à época mais limitada do criacionismo e do infinitismo cristãos, quando estes se apoderam dos recursos da conceitualidade grega. (DERRIDA, 2017, p. 15).

Dessa forma, Derrida afirma que o fonocentrismo “se confunde com a determinação historial do sentido do ser em geral como presença” (DERRIDA, 2017, p. 15) e que “o logocentrismo seria, portanto, solidário com a determinação do ser do ente como presença” (DERRIDA, 2017, p. 15). Sob esse aspecto, James Williams lembra que essa metafísica tornou-se predominantemente ontoteológica, pois o mundo seria pensado em termos de entes e de essências fixas, caracterizadas de acordo com suas diferenças. Assim, “essas diferenças são postas num sistema de valor que se assemelha a distinções teológicas em suas, a princípio invioláveis, pressuposições e suas categorias de bem e mal, contra e pró-natureza, salvo e decaído, ‘deste mundo’ e de Deus” (WILLIAMS, 2013, p. 51). Tais valores e diferenças seriam guiados com objetivos específicos e definidos pela própria metafísica, o que caracterizaria seu aspecto finalístico ou teleológico.

Nesse sentido, o autor defende que a preocupação da obra de Derrida com tais distinções tem um papel crítico importante para o combate às verdades absolutas. Tece que “não é necessariamente a suposição inicial que é criticada [...]. Ao invés disso, o *background* metafísico é desconstruído. Revela-se e mostra-se que ele depende de pressupostos que contradizem outras partes da teoria” (WILLIAMS, 2013, p. 51-52, grifos do autor). Percebe-se, portanto, que a empreitada da desconstrução para revelar criticamente as contradições do logocentrismo tem como uma forte característica a análise de oposições binárias, de relações baseadas em um jogo de presença/ausência. Vejamos:

cada um desses conceitos, todos envolvendo uma noção de presença, figurou em tentativas filosóficas de descrever o que é fundamental e foi tratado como uma força ou princípio central e básico. Em oposições, tais como: sentido/forma, alma/corpo, intuição/expressão, literal/metafórico, natureza/cultura, inteligível/sensível, positivo/negativo, transcendente/empírico, sério/não sério, o termo superior pertence ao *logos* e é uma presença mais elevada; o termo inferior sinaliza uma queda. Assim, o logocentrismo supõe a prioridade do primeiro termo e concebe o segundo em relação a ele, como uma complicação, uma negação, uma manifestação ou uma ruptura do primeiro. (CULLER, 1997, p. 107-108).

Ora, como visto, se para a linguística estrutural, o “gato” só é “gato” porque não é “rato”, “mato” ou “pato”, ou seja, é “gato” porque não é outra coisa, a presença desse signo

pressupõe invariavelmente a ausência, aquilo que ele não é. Sob tal perspectiva estrutural, de forma semelhante, podemos pensar na ideia de bem/mal, por exemplo. Se afirmarmos que algo está no espectro do bem, e, portanto, evocando esta presença, estaremos, ao mesmo tempo, revelando a existência de um mal, e assim, também evocando a ausência, a oposição, aquilo que o bem não é. Neste cenário, Culler adverte que a metafísica da presença é difundida, conhecida e poderosa. Contudo, aponta que há um problema com o qual ela se depara e que demonstra tratar-se de construções complexas: em casos de presença para desenvolvimentos ulteriores. “O que é proposto como dado, um componente elementar, prova ser um produto, dependente ou derivado, de maneira que o destituem da autoridade de simples ou pura presença” (CULLER, 1997, p. 109). Reflitamos com Culler:

pense, por exemplo, no voo de uma flecha. Se a realidade é o que está presente a qualquer instante dado, a flecha produz um paradoxo. A qualquer dado momento, está em um específico ponto e nunca em movimento. Queremos insistir, muito justificadamente, que a flecha *está* em movimento a todo instante, do começo ao fim de seu voo, no entanto seu movimento nunca está presente em nenhum momento de presença. Acontece que a presença do movimento é concebível apenas na medida em que todo instante já é marcado por traços do passado e do futuro. Ou seja, o movimento pode estar presente apenas se o instante presente não é algo dado, mas um produto das relações entre passado e futuro. Algo pode estar acontecendo em um dado instante somente se o instante já estiver dividido dentro de si mesmo, habitado pelo não-presente. (CULLER, 1997, p. 109, grifos do autor).

De acordo com Williams, “a presença é o ponto onde um texto acha sua mais pura verdade, mas as desconstruções mostram que esta pureza é ilusória. Mediações externas podem ser encontradas na presença. Elas trazem complexidade à presença” (WILLIAMS, 2013, p. 56). O que parece, a princípio, ser algo dado, estável, mostra-se agora estruturado em partes contraditórias. Essa perspectiva permite interpretações múltiplas, discordâncias, dúvidas. Dessa forma, cada desconstrução da presença prescreve que esta é uma ilusão, um ponto de acesso conectado a muitas outras relações complexas. Portanto, “a presença é parte de uma economia da verdade, ou seja, seu poder depende de muitas afirmações ao seu redor e que circulam dentro delas, por exemplo, afirmações sobre origens” (WILLIAMS, 2013, p. 56-57). Como procuramos tecer, a desconstrução apresenta-se como uma estratégia filosófica crítica à metafísica da presença. Se esta pressupõe verdades absolutas, origens, bases inatacáveis, o pensamento derridiano demonstra que tais afirmações também carregam contradições. Por isso, o filósofo franco-argelino propõe um olhar que se afasta da relação presença/ausência para pensar a diferença.

Falemos sobre a *différance*. Derrida criou esse neologismo a partir de uma peculiaridade da língua francesa. O termo previamente existente no francês era *différence*, referente ao verbo *différer*, que significa diferenciar e diferir. O pensador, por sua vez, com o intuito de promover a desconstrução do *logos*, realiza uma sutil mudança na grafia da expressão: troca o *e* pelo *a*. Contudo, tal alteração mantém intacta a pronúncia da palavra. “*Différance* soa exatamente como *différence*, mas a terminação *ance*, que é usada para produzir subjetivos verbais, faz dele uma nova forma, significando diferença-diferente-diferimento” (CULLER, 1997, p. 112). Nesse jogo polissêmico, *différance* diz respeito tanto a uma diferença passiva, como a uma condição da significação, quanto a um ato de diferenciação. Se a filosofia e o pensamento científico ocidental preferiram depreciar a escrita para valorizar o *logos*, a fala, Derrida realiza o movimento inverso. Através de uma única letra, o *a*, joga luz à importância da escrita. Utiliza-se de um termo cuja fala não deixa transparecer qualquer mudança, mas cuja diferenciação é perceptível somente em sua forma escrita.

Com tal movimento, Derrida insere-se na estrutura para desconstruir o *logos*. De certa forma, demonstra na prática a potência de sua perspectiva teórica. Em suas palavras, essa intervenção gráfica “que não é feita em primeiro lugar e simplesmente para escândalo do gramático ou do leitor, foi calculada no processo escrito de uma questão sobre a escrita” (DERRIDA, 1991, p. 34-35). Apresenta-se como uma marca muda, inaudível, mas carregada de uma forte ruptura estrutural. “O *a* da diferença, portanto, não se ouve, permanece silencioso, secreto e discreto como um túmulo” (DERRIDA, 1991, p. 34-35, grifo do autor). Reflitamos:

sem dúvida este silêncio piramidal da diferença gráfica entre o *e* e o *a* só pode funcionar no interior do sistema de escrita fonética e no interior de uma língua ou de uma gramática historialmente associada à escrita fonética bem como a toda a cultura de que ela é inseparável. Mas eu diria que isso mesmo - esse silêncio que funciona apenas no interior de uma escrita dita fonética - assinala e recorda de modo bastante oportuno que, contrariamente a um enorme preconceito, não há escrita fonética. A escrita dita fonética não pode funcionar, por princípio e por direito, e não apenas por uma insuficiência empírica ou técnica, senão admitindo em si mesma “signos” não-fonéticos (pontuação, espaçamento, etc) dos quais, se lhe examinássemos a estrutura e a necessidade, rapidamente nos aperceberíamos que toleram bastante mal o conceito de signo. Mais ainda, o jogo da diferença, que Saussure apenas precisou recordar ser a condição de possibilidade e funcionamento de qualquer signo, esse jogo é ele mesmo silencioso. A diferença entre dois fonemas, que permite que estes sejam e operem como tais, é inaudível. O inaudível abre à apreensão os dois fonemas presentes, tal como eles se apresentam. Se não há, pois, uma escrita inteiramente fonética é porque não há *phoné* puramente fonética. A diferença que faz

emergir os fonemas e os dá a entender, em todos os sentidos dessa palavra, permanece, em si, inaudível. (DERRIDA, 1991, p. 35-36, grifos do autor).

Derrida convida-nos a uma trajetória semântica que escritura o entorno da *différance*. Cabe-nos, agora, aceitar tal convite. O filósofo alerta que o verbo latino *differre*, do qual o *différer* francês descende, tem dois sentidos distintos. O primeiro deles Derrida caracteriza como temporização. Seria, assim, “a ação de remeter para mais tarde, de ter em conta o tempo e as forças numa operação que implica um cálculo econômico, um desvio, uma demora, um retardamento, uma reserva, uma representação” (DERRIDA, 1991, p. 38-39). Diferir seria temporizar, recorrer à mediação do tempo. Já o segundo sentido teria relação com o espaçamento. Seria o entendimento mais comum de diferir, aquele relativo a não ser idêntico, ser outro, ser discernível. Nesse sentido, “é sem dúvida necessário que entre os elementos outros se produzam, ativamente, dinamicamente, e com uma certa perseverança na repetição, intervalo, distância, espaçamento” (DERRIDA, 1991, p. 39). Para Derrida, a palavra *différance*, com *e*, não consegue remeter, ao mesmo tempo, o diferir como temporização nem como espaçamento. É essa lacuna de sentidos que o *différance*, com *a*, busca compensar.

A palavra *différance*, portanto, é bastante significativa para a filosofia de Derrida. É protagonista do jogo analítico derridiano e realiza o movimento da desconstrução. Nas palavras do filósofo, “ela pode remeter simultaneamente para toda a configuração das suas significações, é imediatamente e irreduzivelmente polissêmica e isso não será indiferente à economia do discurso que eu procuro manter” (DERRIDA, 1991, p. 39). Além disso, o *a*, em francês, provém do particípio presente. Ou seja, neste caso, o diferindo (*différant*, em francês) remete para a ação do diferir antes mesmo que esta tenha produzido ou constituído um efeito de diferença. Assim, a *différance* “designa a causalidade constituinte, produtora e originária, o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtos ou os efeitos constituídos” (DERRIDA, 1991, p. 39). Derrida lembra ainda que a terminação *ance*, em francês, permanece indecisa entre a voz ativa e a passiva, relacionando-se, portanto, ao que ele chama de voz média. Nota-se aqui um rigor do pensamento derridiano, qual seja, o de se posicionar filosoficamente no meio, nos médios, nas margens, no entre-lugar.

A *différance*, portanto, pode ser designada como “o movimento pelo qual a língua, ou qualquer código, qualquer esquema de reenvios em geral se constitui ‘historicamente’ como tecido de diferenças” (DERRIDA, 1991, p. 43). Tais códigos, nesse sentido, devem ser

entendidos para além da língua metafísica. A *différance*, no entanto, não deve ser tomada simplesmente como um leque de interpretações possíveis, mas como “a condição para a abertura e incompletude de qualquer parte identificável da cadeia” (WILLIAMS, 2013, p. 58). Ela é o movimento, é a condição para as diferenças e os efeitos de diferença. Retomando as ideias referidas nesta seção, o *a* da *différance* realiza aquele movimento duplo da desconstrução, ao procurar reverter e substituir o *logos*. Além disso, antes de seguirmos para outra propriedade da desconstrução, cabe destacarmos mais algumas palavras de Derrida, que parecem-nos sintetizar de modo objetivo como a *différance* atua em sua teoria.

O grama como *différance* é, pois, uma estrutura e um movimento que não se deixam mais pensar a partir da oposição presença/ausência. A *différance* é o jogo sistemático das diferenças, dos rastros de diferenças, do *espaçamento*, pelo qual os elementos se remetem uns aos outros. Esse espaçamento é a produção, ao mesmo tempo ativa e passiva (o *a* da *différance* indica essa indecisão relativamente à atividade e à passividade, aquilo que não se deixa ainda ser comandado e distribuído por essa oposição), dos intervalos sem os quais os termos “plenos” não significariam, não funcionariam. É também o devir-espaço da cadeia falada — que tem sido chamada de “temporal” e “linear”; devir-espaço que, tão-somente ele, torna possíveis a escrita e toda correspondência entre a fala e a escrita, toda passagem de uma à outra. (DERRIDA, 2001, p. 33, grifos do autor).

Prosseguimos. Outra estratégia muito importante para a desconstrução é a do suplemento. Esse termo nos remete a algo que completa ou se adiciona. Nesse sentido, de acordo com Culler, “o suplemento é um extra desnecessário, adicionado a algo completo em si mesmo, mas o suplemento é adicionado de modo a completar, e a compensar uma lacuna no que deveria ser completo em si mesmo” (CULLER, 1997, p. 119). Dessa forma, tal conceito apresenta duas significações que coabitam. A primeira delas mostra o entendimento de que “o suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude” (DERRIDA, 2017, p. 177). Já no segundo significado, Derrida lembra que o suplemento “não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua em-lugar-de; se ele colma, é como se cumula um vazio” (DERRIDA, 2017, p. 178). Sendo uma instância estrangeira, o suplemento supre e adiciona, ao mesmo tempo em que ocupa um lugar vazio e substitui o que era pleno. Conforme Derrida, “cada uma das duas significações apaga-se por sua vez ou esfumaça-se discretamente diante da outra” (DERRIDA, 2017, p. 178). Contudo, seja acrescentando, seja substituindo, o suplemento é algo exterior àquilo no que se propõe a acrescentar ou substituir. Esse duplo movimento de acrescentar/substituir é fundamental na filosofia de Derrida. Exemplificamos:

a discussão de Rousseau sobre a educação como um suplemento à natureza. A natureza, em princípio, é completa, uma plenitude natural, à qual a educação é uma adição externa. Mas a descrição desse suplemento revela uma lacuna inerente à natureza; a natureza deve ser completada — suplementada — pela educação, para que seja verdadeiramente ela mesma: a educação certa é necessária para que a natureza humana possa emergir como verdadeiramente é. A lógica da complementaridade, assim, faz da natureza o termo primeiro, uma plenitude que existe desde o começo, mas que revela uma lacuna inerente ou ausência em seu interior, de modo que a educação, o extra adicional, torna-se uma condição essencial daquilo que suplementa. (CULLER, 1997, p. 120).

Cabe notar que é possível tecermos uma íntima relação entre o suplemento e a *différance*. O próprio Derrida afirma que “a complementaridade é de fato a *différance*, a operação do diferir que, simultaneamente, fatura e retarda a presença, submetendo-a, ao mesmo tempo, à divisão e ao prazo originários” (DERRIDA, 1994, p. 99). Nesse sentido, o *a* da *différance* poderia ser entendido como um suplemento. Sua adição supre uma falta. Adiciona-se a algo que era completo em si mesmo, a *différance* ou a própria fala. Contudo, ao fazê-lo, também substitui o que era completo. Com isso, através da complementaridade, o neologismo criado por Derrida demonstra haver uma lacuna original no *logos*, preenchida agora pela grafia, pela adição da letra *a* que, no duplo jogo de acrescentar/substituir, completa e modifica o significado do que era pleno.

Em virtude desse duplo jogo, é frequente entre os estudos que têm como base teórica a desconstrução uma forte noção de ambiguidade. Nesse sentido, expressões como *ao mesmo tempo* e *nem isso/nem aquilo* apresentam-se não como imprecisões, mas exatamente como a ruptura da metafísica, entendendo os binarismos não como hierarquias, mas como uma oposição estável. A isso, Derrida chama de marcas indecíveis, ou seja, “unidades de simulacro, ‘falsas’ propriedades verbais; nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na” (DERRIDA, 2001, p. 49). Conforme o filósofo faz lembrar, tais marcas nunca dão lugar a um terceiro termo, tampouco constituem uma solução dialética. Com isso, a ambiguidade da oposição *nem/nem* remete ao caráter de *ao mesmo tempo* e *ou um ou outro*. Portanto, as marcas indecíveis localizam-se no limite marginal, no médio, no entre-lugar das oposições binárias.

No que tange a um caráter mais ou menos metodológico, a desconstrução tem uma característica que é justamente trabalhar dentro do próprio sistema no qual se propõe a

desconstruir. Conforme aponta Culler, “a desconstrução apela para um princípio lógico mais elevado ou a razão superior, mas usa o próprio princípio que desconstrói” (CULLER, 1997, p. 101). Assim, para por em prática essa estratégia, é necessário respeitar as regras interiores do texto em questão. Desse modo, é preciso “pensar a genealogia estrutural de seus conceitos de maneira mais fiel, mais interior, mas, ao mesmo tempo, a partir de um certo exterior, por ela inqualificável, inominável, determinar aquilo de que essa história foi capaz [...] de dissimular ou interditar” (DERRIDA, 2001, p. 13). Portanto, para enfraquecer as oposições binárias e revelar suas contradições, é fundamental uma operação dentro da própria estrutura. Pensemos que

a desconstrução não elucida textos no sentido tradicional de tentar apreender um conteúdo unificador ou tema; ela investiga o funcionamento de oposições metafísicas em suas argumentações e os modos como figuras textuais e relações, tais como o jogo do suplemento em Rousseau, produzem uma lógica dupla e aporética. Os exemplos que consideramos não nos dão razões para crer, como às vezes se sugere, que a desconstrução faz da interpretação um processo de livres associações em que qualquer coisa vale, embora realmente se concentre mais nas implicações conceituais e figurais do que nas intenções autorais. (CULLER, 1997, p. 126-127).

Nesse sentido, para destacar o aspecto mais metodológico ou até mesmo interpretativo da desconstrução, cabe realizar uma breve reflexão acerca de uma crítica realizada por Derrida. Nesta, o filósofo da desconstrução comenta sobre a leitura de Foucault de uma das *Meditações* (1641), de René Descartes, realizada em *História da loucura* (1961). Como argumento central, Derrida questiona se a própria interpretação da intenção cartesiana, empreendida por Foucault, se justifica. Em tal cenário, Derrida caracteriza como interpretação uma relação semântica entre “*de um lado*, o que Descartes disse - ou o que se crê que ele disse ou quis dizer - [...] e, *de outro lado*, [...] um determinado projeto histórico total, que se costuma considerar indicado *particularmente* pelo que Descartes disse – ou o que se crê que ele disse ou quis dizer” (DERRIDA, 2014, p. 45, grifos do autor). Ele realiza essa reflexão a partir de duas questões íntimas que, de certa forma, contribuem para elucidar sua percepção da interpretação. Primeiramente,

foi bem compreendido o próprio *signo*, em si mesmo? Dito de outra maneira, foi bem entendido o que Descartes disse e quis dizer? Essa compreensão do signo em si mesmo, em sua matéria imediata de signo, se assim posso dizer, é apenas o primeiro momento, mas é também a condição indispensável de toda *hermenêutica* e de toda pretensão a passar do signo ao significado. Quando, de uma maneira geral, tentamos passar de uma linguagem patente a uma linguagem latente, é preciso que nos asseguremos antes, com todo o rigor, do sentido patente. É preciso, por exemplo,

que o analista fale de início a mesma língua que o doente. (DERRIDA, 2014, p. 45, grifos do autor).

Chamamos a atenção aqui para a necessidade de um aprofundamento no texto no qual se pretende realizar o movimento da desconstrução. Tal prática, conforme aponta o próprio Derrida, precisa levar em consideração o âmago do que estava proposto anteriormente. É a partir disso que limites e ruptura podem protagonizar seu jogo. Prosseguindo, a segunda questão levantada por Derrida é: “uma vez entendida a intenção declarada de Descartes — como signo —, ela tem, com a estrutura histórica total a que se quer relacioná-la, a relação que se quer atribuir-lhe? *Tem essa intenção a significação histórica que se quer atribuir-lhe?*” (DERRIDA, 2014, p. 46, grifos do autor). Notamos, com isso, que a leitura derridiana, além de realizar uma operação dentro da própria estrutura, procura entender a significação histórica de tal relação. Essas duas questões são fundamentais para a realização do movimento de acrescentar/substituir. Portanto, a desconstrução não contempla associações de qualquer ordem, assim como não é um jogo livre em que tudo vale. A pergunta que suscita em tal cenário não poderia ser outra senão: afinal, como podemos definir um caráter mais ou menos metodológico da desconstrução? A tentativa de resposta para esse intrincado questionamento pode ser uma ação da própria prática do pensamento de Derrida, sob a forma de palíntropo. Tal ideia trata-se de um modo de leitura que busca retornar ao início, cuja estratégia é sempre voltar novamente. Sean Gaston aborda essa questão no prólogo de sua obra sobre Derrida, escrevendo que

um dos modos pelos quais Derrida respondeu ao dilema de que para desafiar ou resistir à metafísica ocidental devemos de alguma forma começar de novo e reconhecer que é sempre tarde demais para recomeçar foi por meio do que ele chama de *palíntropo*. Em grego, *pálin* quer dizer mover-se para trás, ir para trás e, também fazer algo novamente, fazer algo uma vez mais. A palavra talvez seja mais bem conhecida hoje como palíndromo, uma palavra ou frase que, lida da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita, resulta na mesma. Um palíndromo começa e termina da mesma maneira. Um palíntropo, porém, possui um floreio retórico levemente diferente: começa diferentemente — com um começo, ele *surpreende-se* ao começar novamente. O palíntropo surpreende a si mesmo e, como diz Derrida, perde o *logos*. Em vez de mover-se para trás e para frente por meio da mesma palavra, ou pelo mesmo terreno, ele sugere uma volta que acontece *mais de uma vez*, uma volta que — já — repete-se, divide-se, duplica-se e excede-se. (GASTON, 2012, p. 5-6, grifos do autor).

Um dos grandes exemplos da leitura derridiana encontra-se na obra *A farmácia de Platão*, cuja primeira publicação foi em 1985. Nela, Derrida realiza uma minuciosa

interpretação do *Fedro* (370 a.C.), obra escrita por Platão e que acompanha o diálogo entre Sócrates e o próprio Fedro. A preocupação do filósofo da desconstrução está exatamente em um termo em especial, qual seja, o *phármakon*. Derrida questiona a tradução desse termo pela palavra “remédio”, defendendo que tal escolha é imprecisa, uma vez que a expressão grega *phármakon* pode ter diversos sentidos. Escreve que “a tradução por ‘remédio’ não poderia ser, pois, nem aceita nem simplesmente recusada” (DERRIDA, 2005, p. 53). Isso porque o *phármakon* é “ao mesmo tempo remédio e veneno” (DERRIDA, 2005, p. 15). Leiamos agora a primeira passagem do *Fedro* (230d-230e) na qual há o emprego do termo, mais especificamente em um diálogo de Sócrates.

Sócrates — Sê indulgente comigo, meu bom amigo, não vês que o meu desejo é aprender e que, sendo assim, o campo e as árvores nada me podem ensinar, ao contrário dos homens da cidade? Mas parece-me que descobriste o *remédio* capaz de me obrigar a sair! Não é agitando um ramo de folhas ou um fruto diante dos animais, quando têm fome, que se consegue levá-los para onde se pretende? Assim tu procedeste para comigo! Tentando-me com um discurso que conseguiste possuir um manuscrito, antes de mim, se me acenares com ele, conseguirás que eu calcurreie toda a Ática e, mais ainda, vá até onde resolveres arrastar-me! De qualquer maneira, já que nos encontramos neste lugar, acho bem, por mim, estender-me. Quanto a ti, escolhe a posição que tiveres por mais cômoda para procederes à leitura e, quando a tiveres encontrado, começa a ler. (PLATÃO, 2000, p. 19, grifo nosso).

Como podemos notar, Sócrates compara os escritos trazidos por Fedro a um remédio, uma droga, um *phármakon*. Para Derrida, tendo essa medicina um significado ambivalente, “esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser — alternada e simultaneamente — benéficas e maléficas” (DERRIDA, 2005, p. 15-16). Além disso, Derrida chama a atenção que o *phármakon* faz sair dos rumos naturais e habituais das coisas. No excerto acima, vemos que Sócrates sai de seu lugar habitual, isso é, do interior da cidade, para acompanhar os manuscritos de Fedro. Assim, “as folhas da escritura agem como um *phármakon* que expulsa ou atrai para fora da cidade aquele que dela nunca quis sair [...]. Elas o fazem sair de si e o conduzem por um caminho que é propriamente de êxodo” (DERRIDA, 2005, p. 16). Tal movimento de êxodo é bastante simbólico para uma abordagem que procura romper com o centro, com o âmago, com o interior, valorizando o conhecimento das margens, dos limites, da ruptura. Somando-se a isso, Derrida (2005, p. 19) chama a atenção para o fato de a escrita ser apresentada como um *phármakon*, uma medicina, uma droga, um remédio, um veneno, enfim. Cabe trazermos agora outra passagem do *Fedro* (274c-275b), na qual mais

uma vez o *phármakon* é proposto em uma relação com a escrita. Permitiremos a citação de um excerto mais longo exatamente para uma melhor compreensão do contexto do diálogo socrático.

Sócrates — Pois bem: ouvi uma vez contar que, na região de Náucratis, no Egito, houve um velho deus deste país, deus a quem é consagrada a ave que chamam íbis, e a quem chamavam Thoth. Dizem que foi ele quem inventou os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, bem como o jogo das damas e dos dados e, finalmente, fica sabendo, os caracteres gráficos (escrita). Nesse tempo, todo o Egito era governado por Tamuz, que residia no sul do país, numa grande cidade que os gregos designam por Tebas do Egito, onde aquele deus era conhecido pelo nome de Amon. Thoth encontrou-se com o monarca, a quem mostrou as suas artes, dizendo que era necessário dá-las a conhecer a todos os egípcios. Mas o monarca quis saber a utilidade de cada uma das artes e, enquanto o inventor as explicava, o monarca elogiava ou censurava, consoante as artes lhe pareciam boas ou más. Foram muitas, diz a lenda, as considerações que sobre cada arte Tamuz fez a Thoth, quer condenando, quer elogiando, e seria prolixo enumerar todas aquelas considerações. Mas, quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Thoth: “Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o *remédio* para a memória.” — “Oh, Thoth, mestre incomparável, uma coisa é inventar uma arte, outra julgar os benefícios ou prejuízos que dela advirão para os outros! Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperar dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmo. Por isso, não inventaste um *remédio* para a memória, mas sim para a rememoração. Quanto à transmissão do ensino, transmites aos teus alunos, não a sabedoria em si mesma mas apenas uma aparência de sabedoria, pois passarão a receber uma grande soma de informações sem a respectiva educação! Não-de parecer homens de saber, embora não passem de ignorantes em muitas matérias e tornar-se-ão, por consequência, sábios imaginários, em vez de sábios verdadeiros!” (PLATÃO, 2000, p. 120-121, grifos nossos).

Ao realizar sua análise, Derrida logo atenta para que o valor do *phármakon* apresentado por Thoth é incerto, afinal, “é o rei quem lhe dará seu valor” (DERRIDA, 2005, p. 24). Nesse sentido, a escritura não terá valor em si mesma, mas somente na consagração realizada pela figura superior de Tamuz. O que, aliás, ocorre de maneira contrária à intenção de Thoth, pois “sem recusar a homenagem, o rei-deus a depreciará, fará manifestar-se não apenas sua inutilidade, mas sua ameaça e seu malefício” (DERRIDA, 2005, p. 24). A partir desse apontamento, Derrida coloca em xeque a simples tradução do *phármakon* por remédio. Ora, se o próprio diálogo de Sócrates já questiona o valor da escritura, como poderíamos simplesmente aceitar um termo que tende a denotar somente benefícios?

Com essa reflexão, Derrida navega pela significação do termo em questão. Ele não nega a possibilidade de *phármakon* querer dizer remédio, contudo reitera que, com esse movimento, diminui-se a ambiguidade de seu sentido. Principalmente ao levar em conta o

diálogo narrado por Sócrates, no qual Thoth faz valer sua invenção, “faz girar a palavra em torno de seu estranho e invisível eixo e a apresenta sob apenas um, o mais tranquilizador, de seus polos” (DERRIDA, 2005, p. 50, grifos do autor). Ou seja, nesse cenário, a escrita é benéfica, remedia o esquecimento. Contudo, ao realizar essa escolha gramatical por remédio, o outro polo do *phármakon* é anulado. Com isso, “por um lado, Platão tende a apresentar a escritura como uma potência oculta e, por conseguinte, suspeita” (DERRIDA, 2005, p. 51, grifos do autor), uma substância que promete verdadeiros milagres terapêuticos. Mas “por outro lado, a réplica do rei supõe que a eficácia do *phármakon* possa inverter-se: agravar o mal ao invés de remediá-la” (DERRIDA, 2005, p. 51, grifos do autor). Sob esse ponto de vista, seja por astúcia, seja por ingenuidade, Thoth estaria fazendo um veneno se passar por remédio.

Derrida reconhece, no diálogo de Sócrates, uma relação exterior/interior na qual há um protagonismo do *phármakon*. Escreve: “exterior, a escritura não deveria, no entanto, tocar na intimidade ou na integridade da memória psíquica” (DERRIDA, 2005, p. 68). Com isso, a escritura, isso é, o *phármakon*, seria capaz de curar ou de infectar a memória, o íntimo, o profundo. Portanto, o *phármakon* é esse “suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e desaparece” (DERRIDA, 2005, p. 68, grifos do autor). Assim, o *phármakon* “não é nem o remédio nem o veneno, nem o bem nem o mal, nem o dentro nem o fora, nem a fala nem a escrita” (DERRIDA, 2001, p. 49-50). Ao mesmo tempo, representa a subversão promovida pela escrita, ou seja, a ruptura com o logocentrismo. Além disso, apresenta-se como um suplemento que adiciona e substitui o que era completo no texto de Platão e em suas repetidas traduções. É, também, símbolo da própria marca indecível a que Derrida se refere, trazendo consigo toda a ambivalência da neutralização da oposição binária remédio/veneno. É, portanto, a *différance*, a possibilidade polissêmica e radical do jogo de significação derridiano.

É curioso notar que as produções sobre as quais propomos nosso estudo apresentam por si só um caráter de descontinuidade e de complementaridade. Afinal, levando em consideração a ordem de produção e lançamentos dos filmes, *Star Wars* inicia com o *Episódio IV*, em 1977. Em 1980 e 1983, chegam aos cinemas as continuações diretas, episódios *V* e *VI*.

Somente 16 anos depois é que temos uma sequência que, no tempo narrativo, não é exatamente contínua, mas descontínua. Falamos da trilogia prequela, com os episódios *I* (1999), *II* (2002) e *III* (2005). Com isso, as jornadas de Luke e de Anakin estavam completas. A saga *Star Wars*, ao menos no cinema, chegara ao seu fim. A narrativa estava contida dentro de seis produções audiovisuais e contava a ascensão e queda de um império derrotado por um grupo de rebeldes. Contudo, houve o que podemos relacionar aqui com uma ideia de episódios *VII*, *VIII* e *IX*. Essas produções podem ser percebidas como um suplemento ao cânone metafísico da saga. Conforme veremos no próximo capítulo, os novos filmes adicionam e substituem aquilo que já era completo, já era fechado, estava posto e, mais do que isso, era reconhecido como um mito moderno.

2 *STAR WARS*: UM MITO (PÓS)MODERNO?

Com nossa matriz teórica desenvolvida no capítulo anterior, qual seja, a perspectiva pós-estruturalista, com ênfase na desconstrução, pretendemos, a partir de agora, colocá-la em diálogo com algumas das principais personagens da saga *Star Wars*. Daremos seguimento com a metodologia que adotaremos para a interpretação desse estudo. Após, desenvolveremos o conceito que denominamos como mito moderno, a partir do monomito, de Campbell, e da jornada do herói, de Vogler. Com isso posto, analisaremos as trajetórias de Luke Skywalker, nos episódios *IV*, *V* e *VI*, e de Anakin Skywalker, nos episódios *I*, *II* e *III*. Na sequência, introduziremos aquilo que compreendemos como mito pós-moderno, uma definição em consonância com Lyotard, Hall, Eco e Barthes. Sob tal conceito, em perspectiva com o pós-estruturalismo e a desconstrução, analisaremos as personagens das novas produções, episódios *VII*, *VIII* e *IX*, sendo estas Luke, Leia, Kylo Ren e Rey.

A metodologia nos estudos literários é um tema bastante complexo, conforme buscaremos demonstrar brevemente nas palavras de Fabio Akcelrud Durão e Rejane Pivetta de Oliveira. A ótica de Durão é bastante valiosa e contribui de maneira enriquecedora para nossa construção metodológica dentro da literatura. De acordo com ele, é natural que cada vertente teórica projete um modelo de conhecimento próprio, que é alcançado justamente a partir de obras ficcionais (DURÃO, 2015, p. 378). Assim, a desconstrução representa “um fértil espaço para a demonstração do auto-desfazer de si da metafísica ocidental” (DURÃO, 2015, p. 378). A partir dessa colocação, compreendemos que os estudos literários podem ser vistos como uma espécie de fazer, de algo que só atinge resultados através de um ato. Concordando com Durão, “as obras literárias somente existem quando lidas, ou, melhor, quando inseridas em um *ato*, seja o da leitura, seja o da escrita” (DURÃO, 2015, p. 379, grifos do autor). Um livro na estante ou um filme em cartaz são potencialidades. Somente através da interpretação, da fruição, do ato do consumo literário é que a obra toma vida e converte-se em suas significações.

Ainda de acordo com Durão, o conceito de metodologia “nunca poderá agir autonomamente, tendo sempre que estar subordinado a outro, o de crítica. Falar de metodologia dos estudos literários tem como pré-condição incontornável criticar o desejo de reificar a metodologia como um fim em si” (DURÃO, 2015, p. 380). Nesse sentido, conforme

lembra o estudioso, o pressuposto seria a possibilidade de se produzir conhecimento a partir de obras particulares, entendidas aqui como entidades autocontidas. Para isso, conforme lembram ambos os autores, a interpretação é o centro da pesquisa em literatura. Durão afirma que “não há uma receita ou fórmula, nada dado de antemão que assegure um ato interpretativo eficaz” (DURÃO, 2015, p. 382). Daí o sentimento de a metodologia nos estudos literários conter algo falho ou insuficiente. Contudo, o caráter interpretativo da pesquisa requer rigor. Se, de acordo com Durão (2015, p. 384), nas ciências exatas, o que se espera é a reprodução fiel de um experimento para a chegada de um mesmo resultado sempre, o equivalente disso na área da literatura é a aplicação de uma teoria ou hipótese de leitura para o objeto em questão. Afinal, obras complexas e ricas permitem que muito possa ser dito sobre elas, mas isso não quer dizer que tudo possa ser dito delas.

A ideia de interpretação de Durão parte de um gesto simples: x significa y . Nesse contexto, o primeiro termo, o x , é algo dado, presente no objeto de análise. Já o segundo, o y , é aparentemente exterior, “que parece ser proposto pelo intérprete e originar-se em sua mente” (DURÃO, 2015, p. 383). Por sua vez, o verbo, o *significa*, estabelece uma conexão entre os elementos, correspondendo pelo rigor da interpretação. Portanto, “a relação entre x e y deve ser *demonstrada* com argumentos os mais claros e concatenados da maneira mais contundente” (DURÃO, 2015, p. 383, grifos do autor). O efeito gerado pela simples sequência proposta por Durão é curioso. Ao ser enunciado, a impressão é de que y desde sempre pertenceu a x . Trazendo para nosso estudo, entendemos x como o não binarismo das personagens de *Star Wars*; já y , como uma transição de mito moderno para mito pós-moderno. Com isso, temos a questão: o não binarismo das personagens de *Star Wars* pode significar uma transição de mito moderno para pós-moderno?

Feito o preâmbulo, podemos afirmar que tomaremos como metodologia qualitativa neste estudo a revisão bibliográfica, mais especificamente por meio da aplicação de uma teoria, conforme descrição de Rejane Pivetta de Oliveira. De acordo com ela, esse tipo de estudo “trata-se de análises que privilegiam a obra em si mesma, em seus elementos construtivos e/ou em comparação com outros textos e manifestações de linguagem, valendo-se de aportes conceituais ‘aplicados’ à leitura das obras” (OLIVEIRA, 2009, p. 6). Nesse sentido, além de estarmos preocupados com um dos elementos construtivos de *Star Wars*,

quais sejam, as personagens, aplicaremos um conceito filosófico – a desconstrução – à compreensão dessas personagens.

Nota-se que os estudos voltados à saga *Star Wars* comumente apresentam abordagens estruturalistas e mitocríticas. Todavia, como a ideia de nossa pesquisa é lançar mão da perspectiva pós-estruturalista, iremos dialogar com o conceito de desconstrução de Derrida. Já no capítulo anterior, procuramos dar conta de um caráter metodológico da prática derridiana. O que nos fica como fundamental nessa seara é exatamente compreendermos os signos narrativos, as significações das personagens aqui analisadas para a construção de suas jornadas na história. Ou, como escreve Derrida (2014, p. 45), o que dizem e o que querem dizer. Nesse sentido, conforme aponta Jonathan Culler (1997, p. 100), a desconstrução trabalha dentro das regras da própria estrutura, mas de modo a rompê-la. Por isso, é fundamental compreendermos como é realizada a abordagem de *Star Wars* sob a perspectiva estruturalista, em especial o entendimento que se tem do monomito e da jornada do herói em relação a esses filmes. Dessa forma, faremos uma leitura das duas trilogias iniciais, sendo, em ordem de lançamento: *Episódio IV – Uma nova esperança* (1977), *Episódio V – O império contra-ataca* (1980) e *Episódio VI – O retorno de jedi* (1983); e *Episódio I – A ameaça fantasma* (1999), *Episódio II – Ataque dos clones* (2002) e *Episódio III – A vingança dos sith* (2005). Na primeira trilogia (1977–1983), analisaremos a jornada de Luke Skywalker, o herói que incorpora a trajetória do monomito, de Campbell, na narrativa de *Star Wars*. Já na segunda trilogia (1999–2005), nossa atenção será dedicada ao arco de Anakin Skywalker, o protagonista desses filmes, cuja jornada tem um sentido oposto ao de Luke: Anakin é apresentado como um menino de 9 anos que corrompe-se pelo lado sombrio na juventude até tornar-se o vilão Darth Vader.

Ao entendermos como se constroem as estruturas e, especialmente, as oposições binárias em relação às personagens do cânone da saga, iremos nos aprofundar, através das ideias pós-estruturalistas, nas personagens dos episódios *VII – O despertar da Força*, *VIII – Os últimos jedi* e *IX – A ascensão Skywalker*. Assim, a delimitação deste estudo terá como foco as personagens Rey, Kylo Ren, Luke Skywalker e Leia Organa. Rey é uma das protagonistas da nova série de filmes, sendo a primeira *jedi* feminina apresentada em tela e

com destaque no cânone de *Star Wars*². Kylo Ren, por sua vez, é filho de Leia e Han Solo, protagonistas da trilogia clássica (1977–1983). Conforme nos é apresentado na narrativa, Kylo seguiu o caminho do lado sombrio. Com isso, apresenta-se como uma oposição aos pais e a tudo aquilo que estes defendiam quando jovens. Entretanto, após encontrar Rey, Kylo Ren propõe uma nova perspectiva, um caminho marginal à luz e à sombra, aspecto que iremos interpretar mais profundamente nas próximas páginas. Por fim, Luke Skywalker e Leia Organa são as personagens remanescentes do cânone. Nos novos filmes, porém, tanto Luke quanto Leia são apresentados de um novo modo, seja com atitudes avessas àquelas que os caracterizaram nas produções anteriores, seja exercendo outras posições e funções que os aprofundam dentro da narrativa. Portanto, a partir de tal delimitação e com foco nesse grupo de personagens, buscaremos realizar nossa leitura e interpretação da saga *Star Wars*.

Mas, então, como será nosso trajeto? Levando em consideração o problema de pesquisa, no qual partimos da hipótese de estarmos diante da transição de um mito moderno para um mito pós-moderno, buscaremos inicialmente realizar um caminho que procura definir o que entendemos por mito moderno. Para isso, as ideias de Joseph Campbell (2007) e de Christopher Vogler (2015) serão essenciais. Feito isso, analisaremos como tal mito moderno se constitui na narrativa de *Star Wars*, ao atentarmos para as jornadas de Luke e de Anakin. Após, refletiremos sobre nosso entendimento de mito pós-moderno, filiados às ideias de Jean-François Lyotard (2009), Stuart Hall (2006), Umberto Eco (1970) e Roland Barthes (2009). Sob a perspectiva de um possível mito pós-moderno, enfim, jogaremos luz às personagens das mais recentes produções (2015–2019), sendo estas Leia e Luke, remanescentes dos filmes anteriores, bem como Kylo Ren e Rey, dois dos novos protagonistas da saga. Feito o breve caminho metodológico, nossa jornada segue a partir de agora.

2.1 O mito moderno

Chris Taylor escreve que George Lucas, em 1973, tinha, como obra de referência, o livro *O ramo de ouro*, de Sir James George Frazer. Na época, Lucas estava concebendo o universo de *Star Wars* e lia esse estudo de mitologia para explorar o inconsciente coletivo dos

² Conforme discutiremos adiante, a história de *Star Wars* revela posteriormente que Leia também era um *jedi*, algo que, no tempo da narrativa, acontece anteriormente ao despertar de Rey. Contudo, tal passagem somente é narrada no último filme, *A ascensão Skywalker*.

contos de fadas (TAYLOR, 2015, p. 159). Não cabe aqui aprofundarmos nas ideias de Frazer, mas comentar que ele trata com destaque das questões relacionadas à magia e ao sagrado. Portanto, não por acaso esses elementos estão muito presentes na ambientação da saga de Lucas. Afinal, o que é a Força se não uma espécie de magia primitiva? E, se não bastasse isso, essa Força também está conectada a um proeminente aspecto religioso, representado pelos *jedi*. Para não alongarmos nessa seara, fica apenas a reflexão de que alguns dos elementos mais icônicos da saga podem ter derivado de um estudo basilar da área mitológica.

É importante ressaltarmos aqui uma própria faceta pós-moderna no que entendemos como mito. Isso porque o mito se estabelece justamente a partir de uma construção coletiva. Afinal, somente através de sua disseminação é que as narrativas míticas tornam-se presentes no cotidiano e influenciam as construções sociais. Tal situação ocorre por uma relação entre fragmentação e multiplicidade. O mito fragmenta-se, divide-se, compartilha-se na individualidade de cada ser. A partir disso, cada um de nós também atua na constituição do mito. Ele torna-se um ativo potencialmente infinito de significados, sendo absorvido, reinterpretado e compartilhado através do ser humano. Portanto, a fragmentação nos leva a uma multiplicidade, ou seja, a uma construção coletiva do mito.

Prosseguindo, atentamos que o próprio Lucas declarou à revista *American Film*, na oportunidade do lançamento do primeiro filme, que concebeu *Star Wars* como um conto de fadas moderno, um mito³. Para ele, toda uma geração estava crescendo sem essas referências lúdicas e mitológicas. Ao mesmo tempo, percebia que não havia mais terras desconhecidas no nosso planeta, algo que, com frequência, inspirava os contos em questão. Com isso, sua saída foi desenvolver uma narrativa espacial. Ao pensarmos nos contos de fadas ou nos contos maravilhosos, um dos elementos primordiais é exatamente a abertura da história, com o característico “era uma vez, em um reino distante”. De acordo com Max Luthi, “a fórmula imediatamente define o início da narrativa fora do presente, do mundo cotidiano do narrador e do ouvinte (ou leitor)”⁴ (LUTHI, 1987, p. 49, tradução nossa). Por meio dessa expressão, destaca-se o caráter fantástico da narrativa, seja pelo distanciamento da realidade, seja pelas regras próprias daquele mundo.

³ **FROM THE ARCHIVES: GEORGE LUCAS TELLS THE STAR WARS ORIGIN STORY. AMERICAN FILM.** Disponível em: <<http://blog.afi.com/from-the-archives-george-lucas-tells-the-star-wars-origin-story>>. Acesso em: 6 jan. 2020.

⁴ *The formula immediately sets the beginning narrative off from the present, from the everyday world of teller and listener (or reader).*

Vejam agora se *Star Wars* não apresenta o seu próprio “era uma vez”. De fato, a expressão não é posta de modo literal. Entretanto, os filmes nos brindam com uma abertura um tanto sugestiva a esse respeito. Temos, portanto, o “há muito tempo, em uma galáxia muito, muito distante”⁵. Ora, parece-nos que a função do “era uma vez” dos contos maravilhosos, trazida por Luthi, também está presente na abertura de *Star Wars*. Suas similaridades são evidentes, principalmente na medida em que situa a narrativa distante do presente (há muito tempo) e em um mundo regido por regras próprias (em uma galáxia distante). Assim, no primeiro contato com a película, o espectador pode se localizar em uma ambientação única, de maneira idêntica a um conto maravilhoso.

De acordo com Taylor (2015, p. 177), George Lucas, em 1975, enquanto concebia o primeiro *Star Wars*, deparou-se com *O herói de mil faces* e ficou fascinado com as ideias apresentadas na obra. Os estudos do mitólogo Joseph Campbell ainda repercutem de maneira muito forte, principalmente na área dos estudos narrativos. Segundo ele, os símbolos da mitologia não são fabricados ou inventados, mas sim “produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte” (CAMPBELL, 2007, p. 15–16). Esse é o motivo pelo qual, para Campbell, os aspectos mitológicos presentes em algumas narrativas, como nos contos maravilhosos, nos tocam tão profundamente:

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito. (CAMPBELL, 2007, p. 15).

Para Campbell, “a função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar, opondo-se àquelas outras fantasias humanas constantes que tendem a levá-lo para trás” (CAMPBELL, 2007, p. 21). Nesse sentido, propõe que o final feliz dos contos maravilhosos não deve ser lido como uma contradição, como algo distante do real, mas sim como transcendência da tragédia universal do homem. “O mundo objetivo permanece o que era; mas, graças a uma mudança de ênfase que se processa no interior do sujeito, é encarado como se tivesse sofrido uma transformação” (CAMPBELL,

⁵ *A long time ago, in a galaxy far, far away.*

2007, p. 34). Ao invés do embate entre a vida e a morte, agora temos o ser duradouro. Assim, a tragédia, entendida como a destruição das formas, e a comédia, entendida como a alegria da vida invencível, são temas de uma única experiência mitológica. Como lembra Campbell, esse caminho interior que leva à tragédia e à comédia é próprio da mitologia e dos contos maravilhosos. Por isso, essas passagens têm um caráter fantástico, representando superações psicológicas, e não físicas. Essa concepção de Campbell é o catalisador para sua mais famosa contribuição: a ideia do monomito.

Campbell entende que há um percurso padrão da aventura mitológica do herói. Isso se dá por meio de um ritual de passagem constituído pela sequência separação–iniciação–retorno. “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2007, p. 36). A isso, ele chama de unidade nuclear do monomito. De acordo com essa concepção, independentemente de se tratar de um mito oriental, de uma narrativa grega ou de uma lenda bíblica, a aventura do herói tende a seguir o padrão apresentado pela unidade do monomito. Ou seja, a trajetória tem início com um afastamento do mundo comum, passa pela conquista de uma fonte de poder e termina com um retorno que aprimora a vida. Assim, para exemplificar sua ideia, Campbell escreve que “todo o Oriente foi abençoado pela dádiva que Gautama Buda trouxe consigo — seu maravilhoso ensinamento da Boa Lei —, tal como o Ocidente o foi pelo Decálogo de Moisés” (CAMPBELL, 2007, p. 40).

De forma semelhante, os gregos atribuíram o fogo à façanha de Prometeu, aquele que transcendeu o mundo, enquanto os romanos reconheceram a fundação de sua cidade a Enéias, depois deste ter visitado o mundo inferior dos mortos. Dessa forma, os atos criadores são representados como uma espécie de morte para o mundo, um intervalo no qual o herói deixa de existir, constituindo uma etapa fundamental para que ele retorne renascido, pleno de poder criador. Essa estrutura ficou popularmente conhecida como “a jornada do herói”. Na próxima seção iremos analisar de que maneira essa concepção pode dialogar com *Star Wars*. Antes, contudo, devemos compreender como é este herói de que falamos.

O herói do monomito é uma personagem contemplada com dons excepcionais. Entretanto, ele e/ou o mundo em que vive sofrem de uma deficiência simbólica. Campbell descreve que “nos contos de fadas, essa deficiência pode ser tão insignificante como a falta de

um certo anel de ouro, ao passo que, na visão apocalíptica, a vida física e espiritual de toda a terra pode ser representada em ruínas ou a ponto de se arruinar” (CAMPBELL, 2007, p. 41). Nesse sentido, o triunfo do herói do conto maravilhoso é microcósmico, doméstico, enquanto a figura mitológica atinge uma vitória macrocósmica, histórica-universal. Segundo o autor, enquanto “o primeiro — o filho mais novo ou desprezado que se transforma em senhor de poderes extraordinários — vence os opressores pessoais, este último traz de sua aventura os meios de regeneração de sua sociedade como um todo” (CAMPBELL, 2007, p. 41–42). Se considerarmos essas concepções de herói em relação à *Star Wars*, podemos chegar a uma reflexão bem interessante. Ao imaginarmos a figura de Luke Skywalker, percebemos uma deficiência no âmbito pessoal, qual seja, a ausência dos pais biológicos. Essa deficiência é um elemento que vai permear toda a jornada interior da personagem. Afinal, no *Episódio IV*, Obi-Wan conta a Luke que seu pai foi assassinado por Darth Vader. Essa aceção muda no *Episódio V*, quando Vader, o próprio Lorde Sombrio, revela ser o pai do herói. Contudo, no fechamento da trilogia, o vilão tem a sua redenção. Com isso, Luke atinge seu triunfo microcósmico ou doméstico. Ao mesmo tempo, Luke Skywalker habita uma galáxia dominada pela tirania do Império Galáctico. Esse governo de caráter totalitário possui um arsenal bélico capaz de destruir planetas inteiros. Logo, ao embarcar na aventura de enfrentar tal inimigo e, posteriormente, vencê-lo, Luke torna-se o herói que atinge uma vitória macrocópica, ou seja, um triunfo histórico-universal. Ele é o sujeito que traz equilíbrio à Força, representando assim o herói mitológico. Portanto, o que encontramos aqui é um herói que, ao mesmo tempo, tem uma jornada condizente com a estrutura do conto maravilhoso e com a do mito.

Aliás, Lucas e Campbell se tornaram amigos depois do lançamento de *Star Wars*. A influência das ideias do mitólogo sobre o cineasta fez com que este declarasse que Campbell era o seu Yoda, ou seja, seu mentor, como descreve Taylor (2015, p. 360). Campbell, por sua vez, também comentou sobre os filmes de Lucas. Conforme Taylor (2015, p. 359), o mitólogo ficou empolgado depois de assistir à trilogia clássica, dizendo que viu coisas que estavam em *O herói de mil faces*, mas traduzidas como um problema moderno, em especial a relação entre o homem e a máquina. Nesse sentido, Campbell comenta que:

Star Wars certamente possui uma perspectiva mitológica válida. O filme encara o Estado como uma máquina e pergunta: “A máquina vai esmagar a humanidade ou vai colocar-se a seu serviço?” A humanidade não provém da máquina mas da terra.

[...] Ora, quando tira a máscara de seu pai, Luke Skywalker cancela o papel de máquina que o pai tinha desempenhado. O pai era o uniforme. Isso é poder, o papel do Estado. (CAMPBELL; MOYERS, 2009, p. 19).

Campbell entende que *Star Wars* se comunica especialmente com os jovens da nossa época. Para ele, o filme traz a seguinte reflexão: “você será uma pessoa de coração, verdadeiramente humana — porque é daí que a vida provém, do coração —, ou será aquilo que o chamado ‘poder intencional’ parece exigir de você?” (CAMPBELL; MOYERS, 2009, p. 153–154). Segundo ele, o termo “que a Força esteja com você” é um exemplo disso, pois se refere ao poder e à energia da vida. Quando se esquece de sua humanidade, o ser humano pode se aproximar de Darth Vader, isto é, de sua própria figura sombria.

Pode-se dizer que as ideias de Campbell foram institucionalizadas pela indústria narrativa. Sua estrutura foi muito estudada e transformada em padrão por escritores, dramaturgos e roteiristas mundo afora. Uma das mentes que se especializou nisso foi a de Christopher Vogler. Em seu *A jornada do escritor*, Vogler mostra como os contadores de histórias utilizam as estruturas míticas para criar narrativas contemporâneas envolventes. Segundo ele, “a linguagem da Jornada do Herói está se tornando parte do conhecimento comum da arte narrativa, e seus princípios são usados de forma consciente para criar filmes de popularidade impressionante” (VOGLER, 2015, p. 21). Portanto, a partir dessa perspectiva, podemos compreender que a jornada do herói utiliza-se de elementos encontrados universalmente em mitos e contos maravilhosos para criar histórias.

Vogler, por sua vez, dedicou uma seção de seu livro à *Star Wars*. De acordo com ele, o filme de Lucas trouxe uma linguagem acessível, oferecendo metáforas e símbolos úteis para as pessoas entenderem como se sentem em relação ao bem e ao mal, à tecnologia e à fé. Com isso, “gerações inteiras cresceram sob sua influência, e ele inspirou inúmeros artistas a pensar grande e perseguir seus sonhos criativos. O filme cumpriu a mesma função que os antigos mitos cumpriam para milhões de pessoas” (VOGLER, 2015, p. 361). O resultado dessa grande influência foi uma indústria bilionária e um fenômeno cultural.

Conforme Taylor (2015, p. 22), estima-se que, entre 1977 e 2013, *Star Wars* tenha gerado uma receita de mais de 40 bilhões de dólares, contando venda de ingressos, licenciamento e outros fluxos de capital. A *Lucasfilm*, produtora dos filmes, inclusive, foi vendida por George Lucas à Disney, em 2012, em uma transação que rendeu 4,05 bilhões de dólares para o cineasta (TAYLOR, 2015, p. 497). Contudo, a grandiosidade da saga não fica

restrita aos números. Nossa vida moderna é bastante inspirada pela galáxia distante. Elementos como *jedi*, sabre de luz, Millennium Falcon e Darth Vader fazem parte do nosso imaginário popular. Taylor (2015, p. 17) traz o exemplo de uma aula de ioga em que o professor explicou para os alunos respirarem como Darth Vader. Escreve ainda sobre uma coletiva de imprensa na sede do *Facebook* para a apresentação de um novo algoritmo da rede social, na qual os exemplos de perfis utilizados pelo executivo da empresa foram de Luke, Vader, Yoda, Leia e companhia. A força de *Star Wars* também está presente em produções culturais, como *30 Rock*, *Archer*, *The Big Bang Theory*, *Bones*, *Friends*, *House*, *How I met your mother*, *Ink Master*, *Just Shoot Me*, *O rei do pedaço*, *Lost*, *Myth-Busters*, *The office*, *Os Simpsons*, *Saturday Night Live*, *South Park* e *That 70's Show*. Esses e outros programas fizeram referências casuais, apresentaram tramas diretamente relacionadas aos filmes ou até mesmo episódios especiais sobre a saga criada por Lucas. Mas a influência não fica apenas na área audiovisual e tecnológica. *Star Wars* também entrou na política. Na década de 1980, a Iniciativa de Defesa de Ronald Reagan foi chamada de Guerra nas Estrelas e, em 2015, após o lançamento de *O Despertar da Força*, Barack Obama finalizou uma coletiva de imprensa falando que precisava ver o novo *Star Wars* (SUNSTEIN, 2016, p. 13–14). Culturalmente falando, não precisamos ir muito longe. Aqui mesmo no Brasil há uma iniciativa chamada Conselho *Jedi*. Espalhado por diversos estados do país, os Conselhos realizam periodicamente encontros, eventos e atividades sobre o universo da franquia.

Star Wars desdobra-se em muito mais do que uma simples série de filmes. Como vimos, é um conto maravilhoso com pitadas de modernidade. É, também, uma narrativa construída a partir dos estudos mitológicos. Mas vai além disso. Faz lembrar de que muito do que nos deve guiar está dentro de cada um de nós. A jornada do herói, antes de ser uma aventura fantástica, é a representação da vida, como lembra Campbell. Tudo isso faz com que *Star Wars* saia das telas e conquiste um lugar de destaque dentre os mitos do nosso tempo. Fazemos o convite agora para verificarmos como a estrutura da jornada do herói se desenvolve nas trilogias iniciais de *Star Wars*. Importante mencionar que, se no caso da jornada do Luke, muitas das ações que marcam os estágios foram anteriormente destacados por Vogler, no caso de Anakin, o ato de apontar as etapas da jornada do vilão é uma construção nossa, feita justamente com o intuito de mostrar o espelhamento entre as duas trilogias iniciais

2.1.1 A jornada do herói de Luke Skywalker

Vogler, ao transpor para o cinema as ideias propostas por Campbell, divide a jornada do herói em doze estágios. Veremos agora como se dão esses passos na narrativa de *Star Wars*. Ao olharmos para Luke Skywalker, interpretado por Mark Hamill, podemos realizar dois recortes de sua jornada. Isso porque inicialmente *Star Wars* foi produzido como um único filme, e somente virou *Episódio IV – Uma nova esperança* no lançamento da sequência, *Episódio V – O império contra-ataca*. Com isso, um dos quadros nos sugere uma leitura de Luke contida somente na primeira produção, ao mesmo tempo em que também conseguimos analisá-lo através de sua jornada completa percorrida ao longo da trilogia clássica (1977–1983). Seguiremos ambos os caminhos. Iniciemos com a jornada do herói contida no *Episódio IV*.

Tudo começa no mundo comum (primeiro estágio), onde Luke tem uma vida pacata na fazenda dos tios adotivos. Em um dia, porém, apresenta-se ao herói um desafio e ele recebe um chamado à aventura (segundo estágio), sob a forma de uma mensagem enviada pela Princesa Leia à Obi-Wan Kenobi, um senhor que se mostra muito sábio. A princesa em questão fora raptada pelo vilão, Darth Vader, e Obi-Wan pede a ajuda de Luke para resgatá-la. O rapaz, entretanto, hesita, configurando a recusa ao chamado (terceiro estágio). Luke volta para a fazenda, mas, quando chega lá, descobre que seus tios foram assassinados pelo Império. Ou seja, o mal causado pelo vilão passou a ser uma questão pessoal, fato que motiva o herói a aceitar o pedido de Obi-Wan, personagem que se configura como o mentor (quarto estágio). A função do mentor é preparar o herói para enfrentar seus obstáculos, dando conselhos e equipamentos mágicos, como um sabre de luz, por exemplo.

Depois disso, temos a travessia do primeiro limiar (quinto estágio), marcando a passagem do primeiro para o segundo ato narrativo. Nesse momento, o herói se compromete com a aventura, abandonando seu mundo cotidiano em direção aos desafios desconhecidos. Para tanto, depara-se com testes, aliados e inimigos (sexto estágio), como é o caso do encontro com Han Solo e Chewbacca, dos ensinamentos de Obi-Wan sobre a Força ou do treinamento que este impõe a Luke, pedindo-lhe que lute de olhos vendados. Com as habilidades do herói mais desenvolvidas, chega-se ao momento da aproximação da caverna

oculta (sétimo estágio). Esse é um local perigoso, sombrio, onde está escondido o objeto de sua busca. Aqui é quando Luke e seus aliados são levados para dentro da Estrela da Morte, base imperial, local onde encontram Leia. Os desafios, porém, ficam mais complicados e o herói passa por uma provação (oitavo estágio). O grupo rebelde é aprisionado no triturador de lixo da Estrela de Morte, e Luke enfrenta a possibilidade de perder a vida, quando é atacado por um monstro. Essa etapa é crucial, configurando o renascimento do herói do qual fala Campbell. Por alguns momentos, Luke deixa de habitar a galáxia em que vive. Essa transcendência é necessária para que o herói deixe de ser um iniciante e passe por uma transformação.

Depois de sobreviver à morte, Luke e seus aliados cumprem com o objetivo, ou seja, resgatam a Princesa Leia da base imperial, conquistando a recompensa (nono estágio). Ao chegar ao terceiro ato, o herói precisa lidar com as consequências do confronto com o lado sombrio. É o caminho de volta (décimo estágio), no qual Darth Vader persegue os aventureiros em uma batalha espacial. Esse embate com o vilão representa a ressurreição de Luke (décimo primeiro estágio). Mesmo totalmente cercado pelas frotas imperiais, o herói consegue um disparo certo que destrói a Estrela da Morte. Por conta disso, Luke passa a ter um novo entendimento sobre a Força e, com isso, transforma-se em um novo ser, alguém que passa a dominar os caminhos de um novo poder. Por fim, o retorno com o elixir (décimo segundo estágio) é a volta para o mundo comum. O jovem Skywalker superou o Lorde sombrio, destruiu a base imperial e restaurou a paz na galáxia. Nota-se, assim, como a estrutura mitológica estudada por Campbell pode ser reconhecida como o fio condutor da narrativa criada por George Lucas para *Uma nova esperança*.

Quando pensamos na trajetória de Luke sob o ponto de vista da trilogia, englobando aqui também *O império contra-ataca* e *O retorno de jedi*, podemos fazer outra leitura. Os primeiros estágios são idênticos à jornada contida somente em *Uma nova esperança*. Ou seja, Luke está no mundo comum (primeiro estágio), vive no planeta de Tatooine com seus tios adotivos. Recebe um chamado à aventura (segundo estágio), com a mensagem da Princesa Leia, reproduzida pelo droide R2-D2. Vai até o velho Obi-Wan Kenobi e recusa ao chamado do antigo *jedi* para uma aventura pela galáxia (terceiro estágio). Ao retornar para casa, descobre que seus tios foram mortos pelo Império e, assim, decide juntar-se a Obi-Wan, personagem que realiza a primeira função de mentor para o herói (quarto estágio). Contudo,

no final deste episódio, Obi-Wan rende-se perante Darth Vader, deixando de existir em um mundo físico.

Já em *O império contra-ataca*, Luke está em Hoth, um planeta coberto de gelo, o qual os rebeldes utilizam como base. Em uma expedição, o herói é atacado por uma criatura local e feito como refém. Após libertar-se, e ser resgatado por Han Solo no ambiente hostil de gelo eterno, Luke recebe um chamado de Obi-Wan, pedindo que vá ao planeta Dagobah. Essa passagem pode ser entendida como a travessia do primeiro limiar (quinto estágio). No planeta em questão, Luke encontra Yoda, segunda personagem que realiza a função de mentor. O treinamento é rigoroso, com Yoda alertando para os perigos do lado sombrio e demandando que Luke levite sua nave com o uso da Força. Essa passagem pode ser entendida como alguns dos desafios do ventre da baleia (sexto estágio). Lucas, contudo, foi praticamente literal aqui, uma vez que os demais protagonistas encontram-se na Millennium Falcon e precisam fugir das entranhas de uma lesma espacial gigante. Tal criatura faz a representação literal da baleia de Campbell e Vogler. Com o treinamento cada vez mais intenso, Luke é desafiado a entrar em uma caverna repleta de poderes sombrios, outra referência literal ao monomito, indicando aqui a etapa de aproximação da caverna oculta (sétimo estágio). Dentro do local, Luke confronta Darth Vader. O herói vence o inimigo, decapitando-o. Contudo, para sua surpresa, vê a si mesmo dentro do capacete escuro do vilão. O que vivenciou na caverna torna-se realidade no final do filme, quando Luke e Vader duelam naquilo que reconhecemos como a provação suprema (oitavo estágio). Na batalha, o herói perde a mão e tem o principal segredo da trilogia revelado: Vader é, na verdade, Anakin Skywalker, seu pai.

A provação pela qual Luke passou o transforma. Em *O retorno de jedi*, o herói está diferente. Coleta algumas recompensas de seu encontro com o pai (nono estágio). Veste roupas escuras, está mais solitário, empunha um sabre de luz verde, ao invés do tradicional azul. Retorna à Dagobah, configurando seu caminho de volta (décimo estágio), com o intuito de finalizar seu treinamento. Contudo, encontra Yoda no leito de morte. Tudo que resta ao herói é confrontar seus inimigos. Assim, Luke entrega-se ao Império e é levado à Estrela da Morte, mais precisamente perante as presenças do imperador Palpatine e de Darth Vader. Palpatine tenta seduzir o herói para o lado sombrio, enquanto Luke procura fazer o mesmo com Vader, mas rumo à luz. No clímax da ação, pai e filho se enfrentam. Luke vence o duelo e, mesmo provocado pelo imperador, poupa a vida de Vader. Frente a essa situação, Palpatine

ataca Luke com raios da Força. Ao ver o sofrimento do filho, Vader escolhe atacar o imperador, jogando-o em direção ao reator da Estrela da Morte e salvando a vida de Luke. Definimos essas últimas ações como o momento de ressurreição do herói (décimo primeiro estágio). Com isso, Anakin tem sua redenção. Volta-se contra seu mestre *sith*, não sem antes sofrer um ataque letal. Salvar o filho custa sua própria vida. Luke, por sua vez, foge da Estrela da Morte e é resgatado por seus amigos na Millennium Falcon. Tem-se a consumação do retorno com o elixir (décimo segundo estágio). Seu retorno representa a vitória sobre o Império, ou seja, a liberdade da galáxia, configurando seu sucesso macrocósmico. Ao mesmo tempo, também tem sua vitória microcósmica, com a redenção de seu pai, fazendo-o migrar, no final da vida, de Darth Vader para Anakin Skywalker.

Vejamos agora como as ideias de Campbell e Vogler, principalmente, podem ser interpretadas em relação à trajetória de Anakin Skywalker na trilogia que volta no tempo e narra os acontecimentos dos episódios *I, II e III* de *Star Wars*.

2.1.2 A jornada do vilão de Anakin Skywalker

Em *A ameaça fantasma*, acompanhamos um pouco da infância de Anakin Skywalker, interpretado por Jake Lloyd. Ele ainda é um menino e, juntamente com sua mãe, são escravos no planeta de Tatooine. Desde cedo, o garoto demonstrava habilidades incomuns, principalmente em mecânica e em pilotagem. Tanto é que Anakin constrói seu próprio *droide*, C-3PO, e seu *podracer*, uma espécie de nave de corrida. A narrativa nos mostra que não há maldade no menino Anakin. Pelo contrário, ele é inocente, benevolente, embora demonstre uma maturidade e proficiências muito acima das crianças de sua idade. Esse contexto configura o que Campbell e Vogler caracterizam como mundo comum (primeiro estágio). Com as chegadas no planeta de Qui-Gon Jinn e Obi-Wan Kenobi, membros da ordem *jedi*, e de Padmé Amidala, rainha do planeta Naboo, é revelado que Anakin tem uma origem curiosa: ele não possui um pai biológico. Qui-Gon supõe, assim, que a concepção de Anakin tenha sido realizada através de algum poder da Força. Tal origem miraculosa corrobora o caráter mitológico dessa personagem, algo que lembra os antigos heróis míticos. Em virtude disso, Qui-Gon e Obi-Wan convidam o garoto para juntar-se à ordem *jedi* (segundo estágio). O

chamado, porém, não se concretiza nesse momento, pois o conselho *jedi* recusa a entrada do menino (terceiro estágio). Contudo, após a morte de Qui-Gon, Obi-Wan finalmente consegue a aprovação para treinar o jovem Anakin. Com isso, o menino despede-se de sua mãe, que permanece em Tatooine, para viver o sonho de se tornar um *jedi*.

A narrativa de *Ataque dos clones* tem início dez anos após os acontecimentos do filme anterior. Agora, Anakin, interpretado por Hayden Christensen, já está entrando na vida adulta. Seu treinamento com Obi-Wan demonstra resultados, e o aprendiz pode ser visto como uma figura bastante poderosa. Ao mesmo tempo, começa a ficar evidente certa aderência ao lado sombrio. Anakin tem sua travessia do primeiro limiar (quinto estágio) após perceber que algo estava errado com sua mãe. Ele retorna à Tatooine e descobre que ela havia sido raptada. O jovem consegue resgatá-la, mas não a tempo de evitar sua morte. Tomado por um desejo de vingança, Anakin dizima todo o vilarejo no qual ela era tida como refém. Homens, mulheres, crianças, todos são mortos pela fúria do aprendiz de *jedi*. Além dessa passagem nefasta, conseguimos identificar diversas provações vividas por Anakin, o que caracteriza a etapa do ventre da baleia (sexto estágio). O jovem se aproxima romanticamente de Padmé, algo proibido pelo regimento *jedi*, uma vez que o celibato é fundamental para a ordem. Também precisa lidar com a desconfiança do conselho *jedi*, pois seus membros notam cada vez mais as decisões sombrias tomadas por ele. Além disso, há a ascensão dos *sith*, com as figuras de Conde Dookan e Sheev Palpatine. Somando-se a isso, Anakin precisa batalhar por sua vida contra diversas criaturas ferozes, ao lado de Obi-Wan e Padmé, em uma arena no planeta Geonosis. Após superarem tal obstáculo, Obi-Wan e Anakin batalham contra o *sith* Dookan. Temos aqui a aproximação da caverna escura (sétimo estágio). No duelo, os *jedi* são superados e precisam ser salvos por Yoda. Anakin tem seu braço decepado com Dookan. Após receber uma prótese mecânica, o jovem está certo sobre seu relacionamento com Padmé. Dessa forma, temos sua provação suprema (oitavo estágio), com o casamento secreto do casal, testemunhado somente por C-3PO e R2-D2. Destacamos como um ponto de provação suprema justamente porque, com essa atitude, Anakin transgride uma vez mais o código *jedi*, comprometendo de maneira fulcral sua jornada no caminho da luz, ficando cada vez mais evidente que sua trajetória deverá ocorrer para o espectro oposto da Força.

Já em *A vingança dos sith*, como recompensa por cumprir sua provação rumo ao caminho sombrio (nono estágio), Anakin adquire um pouco do conhecimento *sith*. Recebe de

Palpatine, figura que pode ser vista a partir daqui como seu novo mentor, a promessa de um poder capaz de transcender a vida e a morte. Com isso posto, o jovem Skywalker é arrebatado de vez pelas sombras, já que vislumbra a possibilidade de trazer sua mãe de volta à vida. Sua escolha entre um dos espectros da Força é realizada literalmente no seu caminho de volta (décimo estágio). O mestre *jedi* Mace Windu confronta Darth Sidious, a nomenclatura *sith* de Palpatine. Entre Windu e Sidious, Anakin opta por ajudar aquele que promete a ele os maiores poderes. Assim, Palpatine derrota o mestre *jedi* e transforma a República Galáctica em Império Galáctico, autoproclamando-se imperador.

Em sua jornada sombria, o jovem tem falsos pressentimentos de que Padmé o traiu com Obi-Wan. Isso, inclusive, o faz atacar a própria esposa. Cego pelo desejo por poder, Anakin mata as crianças da academia *jedi*, jovens aprendizes que um dia compartilharam o sonho que o próprio Anakin possuía. Diante de tamanhas atrocidades, o jovem é combatido por Obi-Wan, seu antigo mestre. No duelo, Anakin tem seu corpo mutilado. Contudo, é salvo por Palpatine, que vê, na figura de Skywalker, um aprendiz ideal. Temos aqui a ressurreição (décimo primeiro estágio). O resgate do imperador culmina na criação de uma figura imponente. Mesmo com seu corpo biológico comprometido, recebe diversos implantes que o mantém vivo. Deixa a identidade de Anakin para trás. Transmuta-se em Darth Vader. Por fim, seu retorno (décimo segundo estágio) resulta no nascimento de seus filhos, Luke e Leia, e na morte de Padmé durante o parto. Assim sua jornada sombria se completa. A tragédia de Anakin entrega a morte de sua esposa, a separação dos filhos e o corpo mutilado. Ao mesmo tempo, ele se torna, depois do imperador, a figura mais temida da galáxia. Uma jornada guiada pela busca do poder e que termina envolta às trevas. Por conta do sentido da trajetória de Anakin seguir para as sombras, seus triunfos como herói mítico também seguem tal movimento. Podemos identificar o triunfo microcósmino como sua própria transição de Anakin Skywalker para Darth Vader. Abre mão de sua humanidade para se tornar praticamente uma máquina e uma das figuras mais poderosas da galáxia. Já no âmbito macrocósmino, a jornada nos revela exatamente a ascensão do Império, cuja organização passa a ter em Vader um símbolo de autoridade.

De maneira geral, notamos que, uma vez que Luke toma a decisão de seguir para a luz e, por sua vez, Anakin toma a decisão de seguir para a sombra, não há titubeios. Embora seja criado um clima de dúvidas e incertezas, tal cenário decorre muito mais de uma tensão para

manter o interesse do espectador do que uma decisão da própria personagem. Luke não age de nenhuma forma para além do caminho *jedi*. Anakin, de modo semelhante, uma vez filiado ao caminho de iniciação dos *sith*, não hesita em cometer atrocidades. Ataca uma vila, mata Mace Windu, dizima uma escola *jedi*, enfrenta seu mentor. Portanto, atentamos para uma clara definição de bem/mal, de *jedi/sith*, de luz/sombra. A jornada do herói contribui decisivamente para a instituição das oposições binárias tão caras ao estruturalismo. Uma vez que as personagens em questão, Luke e Anakin, cada uma dentro de sua trilogia, comprometem-se com suas jornadas em direção à luz, ao bem, aos ensinamentos *jedi* e à sombra, ao mal, ao aprendizado *sith*, respectivamente, não há nenhum tipo de movimento para o lado oposto. A trajetória é bastante clara e suas ações corroboram o caminho para o qual devem seguir. Sobre isso, Vogler escreve que

O plano mestre para organizar esse cenário imenso de seis longas-metragens parece refletir a visão polarizada do universo e do próprio mito do herói, permitindo a exploração integral das possibilidades sombrias e iluminadas do modelo heroico. Os filmes lançados nos anos 1970 e 1980 representam a visão carregada de positividade e otimismo do heroísmo, em que o jovem Luke Skywalker é gravemente tentado pelo poder e pela fúria, mas termina triunfante e moralmente equilibrado — um exemplo do que Campbell chama de “Mestre de dois mundos”. A intenção dramática é bem diferente nos três filmes “anteriores” (*A ameaça fantasma*, de 1999, *Ataque dos clones*, de 2002, e *A vingança dos sith*, de 2005). Apesar de momentos esparsos de leveza e humor, o tom geral é sombrio e trágico, mostrando a destruição de um espírito humano por falhas fatais de ódio, orgulho e ambição (VOGLER, 2015, p. 362).

O que podemos notar nessa reflexão acerca da trajetória dos protagonistas das duas primeiras trilogias da saga é que a jornada do herói como condução da história coloca em primeiro plano as relações binárias tão caras ao estruturalismo. Se para essa abordagem teórica as relações dicotômicas são valorizadas, tais como alto/baixo, claro/escuro, natureza/cultura, para *Star Wars* não seria diferente. As fronteiras entre bem e mal apresentam-se muito bem delimitadas. A oposição luz e sombra encerra a hierarquia de valores morais entre aqueles que estão do lado supostamente tido como certo e os que estão do lado oposto. Ou seja, entre os admiráveis *jedi* e os terríveis *sith*, entre os valorosos rebeldes e o inescrupuloso Império. Contudo, os novos filmes da franquia, lançados a partir de 2015, parecem contestar alguns desses binarismos, de certa forma, rompendo com o cânone da saga, como veremos adiante nesta pesquisa. Assim, se a estrutura parece não dar mais conta de um entendimento

que acompanhe as mudanças da história, devemos, a partir dos limites, romper com esta estrutura.

2.2 O mito pós-moderno

Ao supormos estar diante da transição de um mito moderno para um mito pós-moderno, julgamos ser necessário acrescentar outros olhares para este estudo. Nesse sentido, na esteira do pensamento de Jean-François Lyotard (2009, p. XV), podemos dizer que o pós-moderno define o estado da cultura após as transformações pelas quais passaram a ciência, a literatura e as artes a partir do final do século XIX. Para ele, houve um conflito entre a ciência e os relatos, apontando que,

originalmente, a ciência entra em conflito com os relatos. Do ponto de vista de seus próprios critérios, a maior parte destes últimos revelam-se como fábulas. Mas, na medida em que não se limite a enunciar regularidades úteis e que busque o verdadeiro, deve legitimar suas regras de jogo. Assim, exerce sobre seu próprio estatuto um discurso de legitimação, chamado filosofia. Quando este metadiscorso recorre explicitamente a algum grande relato, como a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza, decide-se chamar “moderna” a ciência que a isto se refere para se legitimar. (LYOTARD, 2009, p. XV).

Dessa forma, o pós-moderno representa a deslegitimação em relação aos metarrelatos. Lyotard destaca que esse desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação trouxe uma crise para a filosofia metafísica. “A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc.” (LYOTARD, 2009, p. XVI). Com isso, a sociedade pós-moderna se aproxima menos de uma antropologia newtoniana, como o estruturalismo, e mais de uma pragmática das partículas da linguagem.

Lyotard estava preocupado com os relatos exatamente porque, para ele, estes são a excelência da forma narrativa, e essa forma narrativa seria proeminente para a formulação do saber tradicional (LYOTARD, 2009, p. 37). Assim, esses relatos retratam o que se pode entender por formações positivas ou negativas, representadas pelos sucessos ou fracassos atingidos pelos heróis. Dessa forma, “estes sucessos ou fracassos ou dão sua legitimidade às instituições da sociedade (função dos mitos), ou representam modelos positivos ou negativos

(heróis felizes ou infelizes) de integração às instituições estabelecidas (lendas, contos)” (LYOTARD, 2009, p. 37–38). Portanto, através desses relatos, têm-se um balizador para os critérios de competência na sociedade nas quais eles são contados e, por conta desses critérios, definem-se as performances que se realizam ou podem vir a se realizar. Em suma, se os metarrelatos foram responsáveis pela constituição de diversos elementos da sociedade moderna, para Lyotard a condição pós-moderna relaciona-se com a incredulidade, a deslegitimação, o desencanto para com esses metarrelatos.

Seguindo nesse cenário pós-moderno, Stuart Hall descreve que as identidades antigas entraram em declínio, fragmentando o indivíduo moderno, visto até então como um sujeito unificado. Escreve que a “‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável do mundo social” (HALL, 2006, p. 7). Conforme Hall (2006, p. 9), as sociedades do final do século XX passaram por diversas transformações estruturais que fragmentaram as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, questões que antes eram sólidas quando se pensava na constituição do indivíduo. Essas transformações também modificaram as nossas identidades pessoais, trazendo questionamentos acerca da ideia de sermos sujeitos integrados. Com a perda do que Hall chama de um *sentido de si estável*, há o deslocamento ou descentração do sujeito. Nesse sentido, o autor disserta que “esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2006, p. 9). Portanto, para Hall, as identidades modernas estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas.

Hall distingue três concepções de identidade. A primeira delas é o sujeito do Iluminismo, que “estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior” (HALL, 2006, p. 10). Esse centro essencial do sujeito era a identidade de uma pessoa, representando, assim, uma ideia bastante individualista do ser humano. Já a segunda concepção trata do sujeito sociológico e “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas

importantes para ele” (HALL, 2006, p. 11). Nessa concepção o sujeito ainda tem um núcleo ou uma essência interior, mas que são formados e modificados em diálogo com as culturas e as identidades exteriores. O sujeito sociológico, assim, preenche a lacuna entre o interior e o exterior, entre o mundo pessoal e o público. Contudo, para Hall, é exatamente essa troca contínua que contribuiu com uma nova mudança do sujeito. Isso porque o sujeito, que antes apresentava uma identidade unificada e estável, passou a ser fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades. Ao mesmo tempo, as paisagens sociais também se modificaram, alterando a própria noção de reconhecimento das identidades culturais.

Por conta desse processo, chegamos ao sujeito pós-moderno, a terceira concepção mencionada por Hall. Para ele, esse indivíduo não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 12–13). A sua definição é dada historicamente, não biologicamente. Com isso, o sujeito pode assumir diferentes identidades em diferentes momentos, e nenhuma delas está unificada em torno de uma essência do eu. Conforme aponta Hall, “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente” (HALL, 2006, p. 13). Portanto, em uma perspectiva pós-moderna, cada indivíduo apresenta identidades contraditórias, que se compelem em diferentes direções, causando um deslocamento constante de identificação.

Se apresentamos uma breve reflexão acerca do paradigma pós-moderno, também nos cabe trazer ao debate algumas palavras sobre o caráter mítico da nossa pesquisa em relação a este paradigma. Umberto Eco (1970, p. 242) escreve que, em uma sociedade de massa, pode-se observar um processo de mitização semelhante ao das sociedades primitivas. Para ele (ECO, 1970, p. 243), esse caráter mítico da cultura de massas tem cunhos universais, porque é comum a toda uma sociedade. Esse efeito acontece justamente por conta da sensibilidade das massas ser instruída, dirigida e provocada pela ação de uma sociedade industrial baseada na produção e no consumo acelerado e obrigatório. Isso faz com que um automóvel, por exemplo, seja símbolo de status e torne-se um objeto de desejo. Nesse sentido, Eco comenta que as mídias de massa articulam-se de modo semelhante. Ele trata em especial da indústria

das histórias em quadrinhos, escrevendo que nestas há uma “co-participação popular de um repertório mitológico claramente instruído de cima, isto é, criado por uma indústria jornalística, porém particularmente sensível aos caprichos de seu público, cuja exigência precisa enfrentar” (ECO, 1970, p. 244). Conforme Eco, isso é relevante porque essa produção cultural de massa atinge uma eficácia de persuasão comparável apenas a das grandes estruturas mitológicas compartilhadas por toda uma coletividade. Além das modas, dos objetos e dos produtos que essas produções desencadeiam, Eco chama a atenção especialmente para a importância de toda a opinião pública participar histericamente de situações imaginárias criadas por seus autores, configurando-se em fatos coletivos nas sociedades em que se inserem.

Nesse contexto, Eco aborda o mito do Superman, definindo-o como o herói portador de poderes superiores aos do homem comum. Lembra, assim, que essa espécie de arquétipo está constantemente presente na imaginação popular, como são os casos de Hércules, Pantagruel e Peter Pan. Contudo, embora tenha uma dádiva sobre-humana, “a virtude do herói se humaniza, e os seus poderes, mais que sobrenaturais, são a alta realização de um poder natural, a astúcia, a velocidade, a habilidade bélica, e mesmo a inteligência silogizante e o puro espírito de observação” (ECO, 1970, p. 246). Nesse sentido, conforme aponta Eco, em uma sociedade nivelada, repleta de perturbações psicológicas, frustrações e complexos de inferioridade e, além disso, em uma sociedade industrial, na qual o homem representa somente um número frente a organizações que tomam decisões por ele, nesse cenário o herói deve personificar tanto o poder atingível quanto aquele que o cidadão almeja e não pode realizar. É o caso do Superman. Embora dotado de poderes sobre-humanos, vive entre os humanos. É super-herói, ao mesmo tempo em que é Clark Kent, um jornalista tímido, aparentemente medroso e míope. Eco escreve que “o Superman só é mito com a condição de ser criatura inserida na vida cotidiana, no presente, aparentemente ligado às nossas mesmas condições de vida e de morte, ainda que dotado de faculdades superiores” (ECO, 1970, p. 253). Portanto essa dupla identidade, para Eco, é o que caracteriza a conotação mítica desta personagem.

O mito é uma questão extensamente abordada no campo teórico. Entretanto, cabe citarmos algumas palavras de Roland Barthes nessa seara. Para o pensador francês, o mito é uma fala, um sistema de comunicação, uma mensagem (BARTHES, 2009, p. 199). Ele

entende linguagem, discurso, fala como “toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa” (BARTHES, 2009, p. 201). Dessa forma, para ele, tudo poderia vir a ser um mito, pois cada objeto do mundo poderia passar de uma existência fechada a um estado oral e aberto à apropriação coletiva. Assim, uma árvore seria uma árvore, “mas uma árvore, dita por Minou Drouet, já não é exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um *uso* social que se acrescenta à pura matéria” (BARTHES, 2009, p. 200, grifo do autor). Portanto, Barthes entende o mito como uma questão de linguagem, de signos, e que, por ser um problema de significação, é um tópico recorrente na pesquisa contemporânea, sendo abordado pela psicanálise, pelo estruturalismo, pela psicologia eidética, entre outros (BARTHES, 2009, p. 201). Curiosamente, conforme aponta Terry Eagleton, Barthes, ao longo de sua carreira, realizou uma guinada do estruturalismo para o pós-estruturalismo. Escreve que essa transição

em parte é, como o próprio Barthes disse, uma passagem da ‘obra’ para o ‘texto’. Ela deixa de ver o poema ou o romance como uma entidade fechada, equipada de significações definidas que são tarefa do crítico descobrir, para um jogo irreduzivelmente pluralístico, interminável, de significantes que jamais podem ser finalmente apreendidos em torno de um único centro, em uma essência ou significação únicas. (EAGLETON, 2003, p. 191).

Tal pensamento nos remete à perspectiva pós-estruturalista abordada no capítulo anterior, principalmente ao entendermos a linguagem não como um sistema fechado, linear, mas, ao invés disso, muito mais como uma teia, uma rede, um entrelaçamento cujos pontos estão interligados. Nesse sentido, a própria saga concebida por George Lucas tem seus efeitos de rede. Para Cass Sunstein (2016, p. 67), *Star Wars* é um dos bens culturais sobre os quais as pessoas desejam estar informadas. O autor reitera sua afirmação com números, pois, em menos de 24 horas, o primeiro teaser de *O despertar da Força* havia sido visto mais de 88 milhões de vezes na soma de todas as plataformas (SUNSTEIN, 2016, p. 68). Nesse sentido, percebemos a força de uma narrativa que teve seu início em 1977 e procurou se renovar e dialogar com as novas gerações e suas relações sociais.

Dessa forma, se Lucas estudou os mitos para a criação das primeiras produções da saga, os envolvidos nos novos filmes relatam ter outra influência. De acordo com J.J. Abrams,

diretor dos episódios *VII* e *IX*, em entrevista publicada no *website Huffpost*⁶, a ideia de *O despertar da Força* “resultou de conversas sobre o que teria acontecido se os nazistas tivessem ido todos para a Argentina, mas, em seguida, começassem a trabalhar juntos novamente”. A nova trilogia nasce de questões hipotéticas, como o que poderia ter nascido dessa debandada nazista? A Primeira Ordem poderia representar um grupo que admirava o Império e alimentava o desejo de reconstruí-lo? Se isso fosse verdade, seria Darth Vader uma figura de adoração? Enfim, o que mais nos chama a atenção é a premissa de possibilidade, de ruptura com aquilo que conhecemos, quase como uma História paralela a essa em que vivemos, com outros atores, outras possibilidades, outras organizações sociais. Afinal, essas acepções de Abrams não se tornaram realidade absolutamente, ao mesmo tempo em que serviram de inspiração para a criação da narrativa dos novos filmes.

O mito de Campbell é de origem, é de essência, é de fundação. É o que chamamos aqui de mito moderno. As perspectivas de Lyotard, Hall, Eco e Barthes são de linguagem, de ruptura, de mobilidade, são, enfim, heterogêneas. É o que denominamos como mito pós-moderno. Assim, George Lucas inspirou-se nos mitos de Campbell e traçou uma jornada narrativa condizente com os estudos do mitólogo. É, para nós, portanto, a fase de mito moderno de *Star Wars*. Já Abrams, e os demais envolvidos nas novas produções, procuraram caminhos alternativos, buscaram inspiração em possibilidades, em limites e ruptura, como a abordagem pós-estruturalista nos mostra. Promoveram, também, um rompimento com as metanarrativas, e, de certa forma, até mesmo com o próprio cânone da saga. É o que passamos a chamar agora de mito pós-moderno. Dissertaremos sobre essas questões nas análises das personagens nas seções seguintes. Começemos por aqueles que viveram em duas eras da saga de *Star Wars*.

2.2.1 Leia e Luke: a princesa general e o (não)mentor

A partir de agora nossa análise se voltará para as mais recentes produções da saga *Star Wars*, com os filmes *Episódio VII – O despertar da Força*, *Episódio VIII – Os últimos jedi* e *Episódio IX – A ascensão Skywalker*. Logo em *O despertar da Força* somos apresentados a

⁶ **Kylo Ren Of Star Wars: The Force Awakens Was Inspired By Nazis... Sorta.** Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/kylo-ren-the-force-awakens-nazis_n_55dca490e4b04ae49704973c?ri18n=true>. Acesso em: 7 jan 2020.

um cenário, cerca de 30 anos após os eventos de *O retorno de jedi*, no qual Luke Skywalker está desaparecido e é citado como o último *jedi*. Em sua vacância, houve o surgimento da Primeira Ordem, organização que tomou o poder da galáxia e que emergiu das cinzas do Império Galáctico. Em oposição a tal governo, temos a Resistência, movimento liderado por Leia Organa, interpretada por Carrie Fisher, ocupando agora o posto de general. Tanto a Primeira Ordem quanto a Resistência tem um objetivo em comum: encontrar Luke. Seus fins, porém, são opostos. Enquanto aquela deseja destruir o último remanescente da tradição *jedi*, esta precisa do retorno do antigo herói para confrontar as sombras que se espalham pelo universo.

O que notamos, desde já, é a mudança de função narrativa de Leia. Antes, princesa. Agora, general. Deixa de ser definida por uma expressão que tem um caráter muito mais simbólico, principalmente pelo fato de a história ser narrada em um contexto espacial, para ser caracterizada como uma general, uma figura de resistência contra o regime opressor da Primeira Ordem. Mais do que isso, Leia é a grande referência daqueles que lutam nas margens da galáxia. Configura-se como a principal responsável por ainda haver algum tipo de movimento organizado de luta contra a Primeira Ordem. O interessante aqui é apontarmos que, justamente quando houve a ascensão deste governo totalitário e sombrio, quem se posicionou como resistência foi Leia. Luke, o herói do monomito, o principal responsável pela vitória dos rebeldes 30 anos antes, omitiu-se. Preferiu o caminho da reclusão. Han Solo, outra figura fundamental, seguiu os passos do herói. Vagou pela galáxia junto com Chewbacca, seu fiel amigo. Quando a sombra ressurgiu, quem ousou combatê-la foi Leia Organa.

Outra esfera que aprofunda ainda mais essa personagem passou a ser desenvolvida em *Os últimos jedi*. Leia faz uso da Força de uma maneira sem precedentes na saga. Após a nave em que estava ser alvejada pela Primeira Ordem, seu corpo é projetado para a imensidão do universo. A história nos faz crer que a morte seria iminente. Contudo, Leia flutua pelo vácuo estelar e retorna com vida para a base da Resistência. Tal atitude, uma extrema demonstração de controle sobre a Força, pode ser entendida como uma prévia da revelação que viria no filme seguinte. Em *A ascensão Skywalker*, descobre-se que Leia também é uma mestre *jedi*. Ela possui um sabre de luz próprio e, inclusive, é a mentora do treinamento de Rey. Ou seja, mais do que ter algum tipo de controle mental, Leia domina a Força. Entretanto, em virtude

de uma doença, sua jornada no mundo físico da galáxia chega ao fim. Ela vira uma com a Força, isso é, transcende como uma *jedi* que de fato é. Se antes Leia estava à margem no tocante aos ícones da saga, agora ela própria os conquistou. Luke tinha a Força, o sabre de luz, representava uma nova esperança. Leia era símbolo de si mesma, a princesa. Agora, mais do que integrante da realeza, é general. Conquistou seus próprios símbolos, como o sabre de luz e o domínio da Força como mestre *jedi*. Ela é a Resistência. Representa a esperança, posto outrora ocupado pelo irmão. É a fagulha que mantém acesa a possibilidade de dias melhores para a galáxia. Temos, assim, conforme Derrida (2014; 2017), uma subversão da metafísica da saga, desse cânone que é *Star Wars*.

Curioso notarmos também a questão do pós-moderno nessa perspectiva de análise. A ruptura do metarrelato, descrita por Lyotard (2009), pode se dar aqui justamente pelo fato de a princesa transcender as funções que se esperam dela. Leia é mais do que uma princesa. É, como literalmente narrado, uma general, uma mestre *jedi*. Quer dizer, no mito pós-moderno, podemos identificar essa fluidez de papéis da personagem. Outro tópico relevante a ser trazido aqui é a identidade cambiante, levantada por Hall. Princesa, general e *jedi* são identidades móveis, que se alternam de acordo com o desenvolvimento da narrativa. Cabe destacar a diferença de identidade entre Leia e Luke, já fazendo uma breve prévia do que discutiremos desta personagem. Enquanto Leia muda, Luke permanece como *jedi* do *Episódio IV* ao *IX*. Interessante observar que, uma vez que biologicamente Leia não é alguém da realeza, já que foi adotada pela família Organa, ela, mesmo mantendo o sobrenome adotivo, não mais se vê como princesa, de certa forma reconstruindo sua identidade, conforme aponta Hall, e revendo sua genealogia, para citarmos Foucault (2014), ou seja, problematizando sua metafísica.

Se outrora Leia poderia ser definida praticamente como uma personagem plana, conforme as acepções de E.M. Forster (2005)⁷, afinal, cumpria as funções simbólicas de princesa em um conto de fadas espacial e em um mito moderno, agora a princesa/general/mestre *jedi* Leia Organa é complexa e multifacetada em ambos os eixos de análise propostos

⁷ Forster (2005) caracteriza as personagens entre planas e redondas. As primeiras são aquelas que se apresentam de maneira unidimensional e pouco evoluem ao longo da trama; já as segundas, surpreendem de maneira convincente e estariam prontas para viver fora da narrativa.

por David Fishelov (1990)⁸. Tanto no textual quanto no construído, é uma personagem profunda. No âmbito textual, já surpreende com sua posição de general. Ao longo do desenvolvimento narrativo, isso se complexifica cada vez mais. Afinal, Leia utiliza a Força de maneira sem precedentes e culmina com a revelação dela própria ser mais do que uma iniciada na Força, mas também uma verdadeira mestre *jedi*. No âmbito construído, vemos que Leia apresenta uma complexidade principalmente relacionada à sua personalidade, isso é, há uma certa dificuldade de usarmos somente uma única expressão para defini-la. Afinal, a narrativa dos novos filmes (2015–2019) demonstra que Leia Organa é mais do que princesa. É general, é mestre *jedi*, e principalmente, é resistência, mesmo perante as mais sombrias das adversidades.

Ao nos atentarmos, a partir de agora, para Luke Skywalker, interpretado por Mark Hamill, percebemos uma drástica mudança de comportamento desta personagem. De herói vitorioso, na trilogia clássica (1977–1983), passa para um homem recluso. Sua participação nos novos filmes ocorre, de fato, em *Os últimos jedi*, afinal, tem poucos segundos de tela ainda em *O despertar da Força*. Entre Resistência e Primeira Ordem, é a primeira que vence a corrida pelo objetivo de encontrar Luke. Rey é a responsável por contatar pessoalmente a lenda Skywalker, no longínquo planeta Ahch-To, localizado nas margens da galáxia. Entretanto, o encontro não sai conforme o esperado. Ao ser rerepresentado ao sabre de luz que acompanhou Anakin e, anos depois, conduziu o próprio Luke, o mestre *jedi* desdenha de seu passado. Toma a arma e a joga para trás, por sobre os ombros. Nega, assim, um dos maiores símbolos de sua própria jornada. Rompe com o legado de sua família.

A esperança da Resistência, de que Luke pudesse treinar Rey para prepará-la diante de um eventual confronto com a Primeira Ordem, é destruída em poucos momentos. Além de renegar seu passado, o antigo herói contraria seu papel natural de mentor. Mais do que isso, afirma que chegou a hora de os *jedi* acabarem. Acredita nisso porque, para ele, estes fracassaram, pois foi sob o poder da ordem *jedi* que o Império se formou e Palpatine chegou ao poder. Com tais atitudes e afirmações, ele rompe com sua própria jornada. Rompe com tudo aquilo que batalhou para conquistar, conforme narrado nos filmes anteriores. Luke, de

⁸ Fishelov (1990) propõe um avanço às definições de Forster. Sem romper com a relação plana/redonda, Fishelov analisa a personagem de ficção a partir de dois eixos. Um deles é o textual, aquele que está posto na narrativa, as informações que nos são passadas pela obra; já o segundo é o construído e diz respeito a tudo que envolve a personagem e suas significações para além do texto da obra, envolvendo fatores como a experiência e o conhecimento do leitor.

fato, batalhou para ser *jedi*. Enfrentou figuras sombrias, como Darth Vader e Palpatine, sempre com os ensinamentos *jedi* servindo como motivação e referência. Agora, entretanto, defende o fim dos próprios *jedi*. Lutou para trazer seu pai de volta à luz. Agora, desdenha do sabre de luz que formou tanto Anakin quanto o próprio Luke. É um gesto simbólico que representa o desinteresse pela trajetória vivida pelo próprio herói do monomito. É a descrença dos metarrelatos patrocinada pelo próprio herói mítico. É uma ruptura do centro, ou seja, do próprio herói, em direção às margens, como defende o pós-estruturalismo, a partir do âmago daquilo que Lyotard chama de metarrelato. Até mesmo a localização geográfica de Ahch-To corrobora tal afirmação. Luke deixa o centro, o conhecido da galáxia, o local que presencia a disputa de poder entre Primeira Ordem e Resistência, para se esconder na periferia galáctica, em um local secreto e marginal.

A figura do mentor, conforme Vogler (2015, p. 79), é uma personagem positiva que ajuda ou treina o herói. Curioso notar que Luke Skywalker não cumpre tal função nos novos filmes de *Star Wars*. Pelo contrário, ele representa um obstáculo para a jornada de Rey. Enquanto a Primeira Ordem persegue a frota da Resistência, a garota tenta convencer o antigo herói a ajudá-la. Mas, ao olharmos para toda a saga, no *Episódio I – A ameaça fantasma*, vemos que Obi-Wan contestou a ordem *jedi* para treinar Anakin. O mesmo Obi-Wan, anos depois, no *Episódio IV – Uma nova esperança*, propôs a Luke uma jornada para enfrentarem as sombras. Yoda, no *Episódio V – O império contra-ataca*, também se dispõe a seguir com o treinamento de Luke. Aqui, nessa nova trilogia, contudo, a função de Luke como mentor é negada pelo próprio mentor. É Luke quem se recusa a treinar a nova geração. É narrado em *Os últimos jedi* a causa dessa negação. Entre os eventos de *O retorno de jedi* e *O despertar da Força*, Luke havia criado uma academia para formação de novos *jedi*. Um de seus alunos era Ben Solo, filho de Leia e Han, e, portanto, seu sobrinho. As versões de Luke e Ben sobre o que aconteceu nesse período são desencontradas, mas concordam que houve um forte atrito entre eles, que culminou com a transição de Ben para o lado sombrio, assumindo assim a identidade de Kylo Ren. O sobrinho, antes de partir para a Primeira Ordem e se tornar pupilo do Supremo Líder Snoke, destruiu o templo do tio e assassinou alguns de seus alunos. Portanto, o mestre *jedi* Luke Skywalker, herói mítico de uma galáxia distante, é um dos principais responsáveis pela criação da figura sombria de Kylo Ren, um dos antagonistas da

nova trilogia. Essa passagem foi a grande responsável pela reclusão de Luke nos confins da galáxia.

Ou seja, há um motivo para a negação de Luke. Contudo, esse mesmo motivo não impediu Obi-Wan Kenobi de contribuir na jornada do próprio Luke, quando este estava destinado a enfrentar o Império. Afinal, o mentor de Anakin foi Obi-Wan. Quem, de certa forma, também precisou lidar com a migração de um aprendiz ao espectro da sombra, e transformar-se em Darth Vader, foi Obi-Wan. E, ainda assim, o velho *jedi* cumpriu à risca a função de mentor no mito moderno da jornada do herói. Luke, contudo, pode ser visto aqui como um mentor pós-moderno. Aquele que perde a crença nos metarrelatos. Que deixa de acreditar nos preceitos dos *jedi*. Que desvaloriza a jornada do herói. Mesmo sendo ele próprio um dos principais representantes desses metarrelatos.

Quando cruzamos o que discorremos até agora com as categorias de Fishelov (1990), temos uma personagem redonda em ambos os eixos. No âmbito textual, a narrativa deixa explícita os conflitos pelos quais o antigo herói precisou lidar. Ao mostrar os diversos pontos de vista sobre a transição do sobrinho para as sombras, temos acesso à própria memória de Luke, o que denota uma profundidade em sua constituição como elemento narrativo. Ao mesmo tempo, na esfera construída, a complexidade da personagem se dá logo em sua primeira ação, em *Os últimos jedi*, quando desdenha do sabre de luz que o acompanhou durante sua jornada. Em comparação, já em *A ascensão Skywalker*, quando é Rey quem projeta o sabre em direção ao horizonte, Luke surge como um fantasma da Força e resgata a arma, citando que um objeto como aquele deve ser tratado com mais respeito. Tal contraste nos mostra como, entre uma das primeiras e últimas participações em cenas, a personagem de Luke apresenta-se de modo bastante profundo e móvel.

Curioso notar que Luke, contudo, deixa um ensinamento a Rey. A derrota. Após um breve diálogo com o fantasma da Força de Yoda, fica evidente para o antigo herói que os fracassos também constituem uma parte importante da jornada. Ao conceber tal entendimento, e, de certa forma, aceitar seus erros, Luke decide ajudar a Resistência. Utiliza a Força para projetar sua presença diante da artilharia da Primeira Ordem. Com isso, cria tempo para a fuga dos membros remanescentes da Resistência. A realização de tal ato consome a própria existência de Luke. O antigo herói, assim, transcende. Vira um com a Força. Configura-se então no que chamamos aqui de (não)mentor. Existe a negação de ser mentor. A negação com

relação à metafísica da saga. O rompimento com os metarrelatos. Ele desdenha de seu passado e de sua jornada. Portanto, não cumpre a função positiva do mentor. Ao mesmo tempo, deixa um ensinamento. Um ensinamento que custa a própria vida. A aceitação dos erros. A realização de que até mesmo um dos maiores heróis da galáxia pode falhar. Assim, Luke apresenta-se como essa figura ambígua, que nega ser um professor, mas, ao mesmo tempo, passa adiante o mais duro dos ensinamentos. É o (não)mentor da heroína dos novos filmes de *Star Wars*.

2.2.2 Ben Solo/Kylo Ren: filho da luz, neto da sombra

Kylo Ren, interpretado pelo ator Adam Driver, pode ser visto como o principal antagonista da nova trilogia. Ele é filho de Leia Organa e Han Solo, figuras fundamentais do cânone da saga, sendo símbolos e heróis da aliança rebelde, responsáveis diretos pela vitória sobre o Império, consumada no *Episódio VI – O retorno de jedi*. Soma-se a isso o fato de seu nome original – Ben Solo – ser uma homenagem ao apelido de Obi-Wan Kenobi, Ben. Ao mesmo tempo, é neto de Darth Vader, lorde *sith*, representante deste mesmo Império e, ao lado de Palpatine, um dos principais vilões da franquia.

Ainda adolescente, Ben Solo foi treinado pelo tio Luke Skywalker, irmão de Leia e herói da primeira sequência de filmes (1977–1983). Contudo, o treinamento foi conturbado e resultou no embate entre tio e sobrinho, passagem apresentada em *Os últimos jedi*. Com isso, Ben Solo vingou-se de Luke, destruindo a escola do tio e assassinando seus alunos. Voltou-se, portanto, ao lado sombrio, aliando-se a Snoke, o Supremo Líder da Primeira Ordem. Essa guinada fez com que Ben Solo deixasse de ser um descendente da luz para se transformar em Kylo Ren, um aprendiz da sombra.

Nesse sentido, Kylo Ren pode ser considerado o principal vilão da nova série de filmes. Afinal, é ele quem antagoniza com a protagonista Rey, garota que carrega as esperanças da Resistência contra as forças da Primeira Ordem. Diversas características contribuem para o *status* de vilão de Kylo Ren. Uma das mais marcantes é a idolatria que despende à figura de Darth Vader, o que é bastante explorado em *O despertar da força*. Por exemplo, Kylo apropriou-se dos restos do capacete do avô, após a destruição da Estrela da Morte, antiga base imperial, onde Vader encontrou a morte. O objeto é quase um símbolo

ritualístico para Kylo, ao qual ele retorna, feito um altar, a fim de nunca esquecer suas origens sombrias. Vader está tão presente em sua vida a ponto de Kylo também utilizar um capacete que lembra o desenho daquele do avô. Darth Vader, contudo, necessitava do aparato tecnológico para a própria sobrevivência, em virtude dos ferimentos sofridos por conta da batalha que travara com Obi-Wan, fato narrado em *A vingança dos sith*. O neto, por sua vez, não tem essa necessidade vital. Ostenta a máscara por uma questão de afirmação como vilão, tendo, como principal referência, a imagem de Vader. A busca pela autoafirmação do personagem fica clara em *Os últimos jedi*, especialmente quando Snoke esnoba Kylo Ren, deixando claro ao rapaz que ele não é o icônico Darth Vader. A partir desse momento, Kylo destrói seu capacete e assume uma identidade mais humana.

Além da busca de uma referência na figura soturna de Vader, Kylo realiza diversas ações sombrias. Sua primeira aparição, por exemplo, em *O despertar da força*, resulta no massacre de um vilarejo. Na sequência, após capturar Rey, tortura a garota com o uso da Força. Além disso, lidera diversas investidas aéreas contra o grupo da Resistência. Entretanto, sua atitude mais marcante como um personagem sombrio é o assassinato do próprio pai. É exatamente pelo sabre de Kylo Ren que a trajetória de Han Solo chega ao fim. Com o intuito de buscar a redenção do filho, de fazê-lo retornar de Kylo à Ben, Han procura um canal de diálogo com o rapaz. Contudo, Kylo reconheceu ali a oportunidade de abraçar o lado sombrio, de deixar Ben Solo para trás e seguir o rumo de um verdadeiro vilão. Afinal, a saga *Star Wars* já narrara tanto a jornada do herói, de Luke (1977–1983), quanto a do vilão, de Anakin/Darth Vader (1999–2005). Portanto, Kylo Ren é uma personagem em formação, como seu próprio mestre *sith*, Snoke, deixa claro em *O despertar da força*.

Algo que nos chama a atenção em Kylo Ren é exatamente seu caráter de personagem redonda, tanto na abordagem textual quanto na construída, ao levarmos em conta a proposição de Fishelov (1990). Na esfera textual, é uma personagem que tem muito tempo de tela, estando presente em momentos decisivos da narrativa, como nos embates contra e com Rey, nas revelações que faz à garota, nos diálogos com Snoke e Luke, por exemplo. Além disso, a história nos faz conhecer sua própria consciência, muito por conta das atitudes históricas de Kylo, como quando o jovem destrói seu capacete, em *Os últimos jedi*, ou até mesmo no momento de veneração do artefato do avô, em *O despertar da Força*. Já no âmbito construído, a possibilidade de lermos o sujeito em uma relação Ben/Kylo, por si só, denota

uma complexidade que a personagem entrega para a trama. Enquanto trafega de um lado a outro do espectro luz/sombra, ora vemos Ben Solo, ora estamos diante de Kylo Ren. A percepção é de que ele pode nos surpreender a qualquer momento. Se seu caminho para o lado sombrio, para ser um novo lorde *sith*, parecia definido no primeiro filme da terceira trilogia, em *Os últimos jedi* muitas dessas certezas entraram em discussão. Talvez o grande momento para essa virada tenha sido exatamente a realização, através das palavras do próprio mestre, Snoke, de que Kylo não era Vader. Com isso, o rapaz passou a tomar atitudes questionáveis para um vilão, colocando em dúvida a própria convicção de ser uma figura sombria. Uma passagem emblemática é a hesitação em atacar a própria mãe, Leia. Afinal, Kylo já havia assassinado Han. O passo definitivo para sua confirmação como vilão seria a morte da mãe. Contudo, quando teve a oportunidade, o rapaz hesitou, demonstrando que ainda havia algum resquício de humanidade entre as sombras.

O momento de grande surpresa e rompimento com a relação binária luz/sombra, no entanto, dá-se diante do embate com a heroína, Rey, e seu mestre, Snoke, em *Os últimos jedi*. Após ter a presença de Rey na base da Primeira Ordem, Snoke subjuga a garota, imobilizando-a para que seu pupilo pudesse completar seu treinamento, abatendo a grande fonte de esperança da Resistência. A atitude de Kylo, porém, representa um enfraquecimento da oposição bem/mal que canonicamente sempre conduziu a narrativa de *Star Wars*: ele atacou Snoke, matou o supremo líder e libertou Rey. Na sequência, derrotou, ao lado da heroína, a guarda real da Primeira Ordem. Assim, acompanhamos heroína e vilão, juntos, lutando por um objetivo em comum. O encontro dos *jedi* e dos *sith*, não como opositores, mas como aliados. Há, nesse momento, uma ruptura da metafísica de *Star Wars*, patrocinada pelo personagem que transita entre luz e sombra.

Nota-se, portanto, como Kylo Ren está circunscrito ao redor de diversos símbolos canônicos de *Star Wars*. Transita entre a luz e a sombra, ora sendo justo, ora, imoral. Desafia o binarismo canônico da saga, ao flutuar entre o que podem ser consideradas atitudes sombrias e ações benevolentes. Dialoga com diversos elementos fundamentais da franquia. Afinal, tem em sua origem a linhagem Skywalker, seja para o lado sombrio, representada pela figura de Anakin/Darth Vader, seja para o lado da luz, com Leia e Luke. É, portanto, filho da luz e neto da sombra.

Se, ainda como Ben Solo, iniciou seu treinamento na ordem *jedi* e não o finalizou e, já como Kylo Ren, negou o sacrifício final para tornar-se um verdadeiro *sith*, Ben/Kylo está em uma situação de nem/nem, semelhante àquela descrita por Derrida (2001). Dessa forma, não é nem um *jedi*, nem um *sith*. Apresenta-se como uma personagem ambígua e muitas vezes ambivalente. Sua própria identidade parece estar em formação e continuamente em transição, algo que converge com a proposição de Hall (2006). Às vezes é Ben Solo; outras vezes, Kylo Ren. Essa oposição parece ter sua hierarquia em constante movimento, conforme propõe a desconstrução. Quando encontrou Han Solo, Kylo Ren oprimiu Ben. Quando esteve diante de Leia, Ben tomou as rédeas. É, ao mesmo tempo, assassino e nobre. Imoral e justo. Certamente não se enquadra no herói do monomito criado por Campbell (2007) e lapidado por Vogler (2015). Ao mesmo tempo, também não navega na jornada do vilão na qual Anakin Skywalker embarcou, sem volta, para se transformar em Darth Vader. Ben/Kylo está em formação. Em uma formação que desafia o cânone de *Star Wars*. Uma que não é nem de herói, nem de vilão. É, portanto, o que se pode chamar de uma personagem pós-moderna. Isso é, tem uma identidade cambiante, heterogênea, que transita entre a oposição luz/sombra, neutralizando sua hierarquia. Ben/Kylo toma para si as incertezas de uma sociedade pós-moderna. Neste caso, àquelas de precisar superar quem veio antes. Kylo precisa ser melhor que Vader. Precisa ser mais vilão do que o avô. Mas sofre com as consequências de seus atos. Está, assim, em constante movimento.

Uma característica marcante dessa personagem são seus objetos. Tomamos a liberdade de realizar uma analogia aqui com o conceito de máquinas desejantes de Deleuze e Guattari (2011). Chamamos a atenção para isso justamente ao observarmos dois itens em especial, quais sejam, o sabre de luz e o capacete. O sabre de Kylo Ren parece representar o deslocamento do entre-lugar em relação à oposição luz/sombra, e significar a falta de controle sobre sua própria identidade. É o único de toda a saga a não apresentar um formato de luz contido, controlado, estável. Sua arma parece ser muito mais fluida, agressiva, incontrolável. Do mesmo modo, o capacete de Kylo é um artefato curioso. Conforme comentamos, o jovem não possui uma necessidade vital, física ou biológica para sua utilização. É algo relacionado muito mais à idolatria ao legado de Darth Vader. Curioso notar como a utilização do capacete dialoga com a identificação de Kylo/Ben. Quando está usando o artefato, temos a proeminência de Kylo Ren, a figura sombria, como na maior parte de *O despertar da Força*.

Já em *Os últimos jedi*, Kylo destrói o capacete. Procura, assim, afastar-se do legado de Vader e construir sua própria identidade. Em *A ascensão Skywalker*, contudo, retoma o uso da máscara. Há a reconstrução do capacete a partir dos destroços resultantes da ação da própria personagem. Kylo/Ben carrega na face as rasuras, para tomarmos o termo de Derrida (2001), que permitem a própria desconstrução desse binarismo identitário, que ora navega pela luz, ora se corrompe pela sombra. A rasura justamente é uma estratégia de problematizar a estrutura dentro dela mesma e, como não apaga a significação anterior, pode ser vista também como uma ação do suplemento, naquele jogo duplo de acrescentar/substituir.

Destacamos, ainda, como Kylo/Ben é uma personagem envolta pelo conceito de descontinuidade, de Foucault (2014). Kylo Ren nos é apresentado como um *sith* em formação, ou seja, não está pronto como figura sombria, diferentemente de Vader em *Uma nova esperança*. Ao longo do filme, descobrimos que, além de ainda estar em treinamento, é filho de Leia e Han Solo. Assim, embora tenha um caminho futuro a trilhar, qual seja, completar sua formação sob a tutela de Snoke, Kylo/Ben precisa lidar constantemente com seu passado familiar. Suas figuras materna e paterna são, de fato, seus inimigos em um contexto mais amplo da narrativa. Tal ideia de descontinuidade fica ainda mais interessante quando nos atentamos para a passagem que corrobora a transição de Ben para Kylo, apresentada em *Os últimos jedi*, na qual há um profundo desenvolvimento desta personagem. O que nos é caro aqui é o fato de o momento definidor da criação da dicotomia Ben/Kylo ser demonstrado sob três pontos de vista: o de Luke, o do próprio Kylo e um outro que tende à neutralidade. Por conta disso, é possível termos interpretações diferentes, cada uma de acordo com uma perspectiva muito própria de cada personagem. Tal forma de desenvolvimento narrativo filia-se de modo muito próximo do conceito de descontinuidade, de Foucault, uma vez que expande as leituras sobre passagens históricas e fundamentais. Essa ramificação de possibilidades narrativas se desenvolve na própria personalidade da personagem. Ora, é nesse momento que a dualidade Ben/Kylo passa a existir de modo latente e é a partir dessa passagem, uma passagem aberta a múltiplas interpretações, que a própria identidade do jovem passa a ser constantemente cambiante.

O que procuramos demonstrar aqui culmina em um momento que, para nós, pode representar a invocação do suplemento dentro da própria narrativa. Em *Os últimos jedi*, após ter vivenciado a realidade de ambos os lados da Força e de ter derrotado Snoke e sua guarda

imperial, com o auxílio de Rey, Kylo Ren propõe à garota um novo caminho. Uma via alheia ao binarismo luz/sombra. Propõe que os dois devam deixar as coisas antigas para trás, como Snoke, Skywalker, os *jedi*, os *sith*, o Império e a Resistência, a fim de criar uma nova ordem para a galáxia. Nesse momento, Kylo Ren adiciona um suplemento às oposições hierárquicas clássicas de *Star Wars*. Ao não se encontrar nem na luz e nem na sombra, o seu desejo é, com Rey, adicionar uma nova perspectiva para a relação luz/sombra, relação essa que sempre foi plena naquele universo. Ao fazer isso, ao mesmo tempo em que modifica, também substitui a metafísica da saga.

Em *A ascensão Skywalker*, a relação entre Kylo/Ben e Rey se aprofunda. Ele segue transitando entre os polos da Força, contudo, encontra na garota uma referência que, por fim, faz Ben suplantar Kylo. Para isso acontecer, protagonista e antagonista vivem situações que deslizam entre os opostos. Lutam, batalham, brigam, mas se beijam. Rey, de fato, chega a tirar a vida de Kylo. Mas decide utilizar o poder medicinal da Força para salvar o rapaz. Protagonista e antagonista relacionam-se de uma maneira inédita na saga, que teve canonicamente sua metafísica constituída por um pensamento pautado pela oposição bem/mal, *jedi/sith*, luz/sombra. Rompem com essas oposições e, de certa forma, neutralizam a hierarquia posta nos filmes anteriores. Juntam forças uma vez mais, assim como no embate contra Snoke, dessa vez contra o imperador Palpatine em pessoa. No confronto final, Ben retribui a atitude da garota e salva a vida de Rey. Drena sua própria energia vital para manter a garota viva. Em virtude disso, abre mão de sua própria existência. Assim como Luke e Leia, transcende. Torna-se um com a Força.

2.2.3 Rey do quê?

Rey, interpretada por Daisy Ridley, pode ser definida como uma personagem que busca sua origem. Em seu mundo comum, é apresentada como alguém que espera o retorno improvável dos pais. Possui certa passividade nesse sentido. Ao mesmo tempo, é independente. Demonstra muita força para sobreviver no planeta desértico de Jakku. É catadora de lixo, troca sua coleta por moedas para comprar comida. Ao mesmo tempo em que sua existência é quase invisível naquele lugar, Rey possui habilidades notórias em pilotagem de naves e batalhas. O que a narrativa de *O despertar da Força* nos mostra é que tais

habilidades podem ter sido desenvolvidas exatamente pelas adversidades do cenário no qual a garota está inserida. Sua vida é solitária em um mundo que assistiu à ascensão da Primeira Ordem.

Ao mesmo tempo em que é independente e não precisa de ajuda para sobreviver, a jovem tem que lidar com essa lacuna originária de aguardar o retorno daqueles que a colocaram no mundo. Uma passagem marcante sobre a autonomia da personagem é quando ela conhece Finn, um desertor da Primeira Ordem, e os dois precisam fugir de alguns soldados imperiais. Finn tenta dar a mão a ela. Rey nega. Ela nunca precisou de ajuda para sobreviver. Ao contrário, é ela quem os guia, é ela quem assume o controle de uma nave que se confunde com sucata. Uma sucata que acaba por ser a lendária Millennium Falcon. Por conta da nave, e das habilidades em pilotá-la, quando Rey encontra Han Solo e Chewbacca, a dupla que outrora possuía a Falcon, há uma fácil aproximação e identificação. A garota reconhece em Han uma lenda da galáxia. Um sujeito que enfrentou o Império. Mas, mais do que isso, tem-se uma relação que vai além da admiração ou da idolatria. Han a convida para seguir viagem com eles. Reconhecemos aqui Han Solo como a primeira grande figura paterna de Rey. A garota, contudo, mantém sua esperança de que um dia seus pais biológicos retornarão para casa, para Jakku. Temporariamente, recusa o convite de Han.

É ainda em *O despertar da Força* que Rey depara-se com Kylo Ren, seu principal antagonista. Inicialmente, a garota é raptada pela Primeira Ordem e torturada com o poder da Força por Kylo. Nesse momento, ao resistir ao ataque mental de Kylo, fica evidente para ambos que Rey não era uma garota qualquer. Ela também possuía uma aptidão com a Força, algo que, conforme o próprio título do filme indica, estava despertando. Usando suas habilidades, a garota foge da base inimiga. Na sequência da narrativa, Rey é guiada até o sabre de luz que outrora pertencera a Anakin e a Luke Skywalker. Embora não iniciada nos ensinamentos dos *jedi*, a garota tomou posse de uma das armas mais poderosas da galáxia. É sob posse desse sabre que Rey e Kylo têm um embate. Entretanto, o que a mais faz sofrer é quando a figura sombria mata Han Solo. Rey perde a figura paterna que a pouco havia conquistado. Cabe destacar aqui que, se a busca de Rey era por sua origem, vale apontarmos que, ao final de *O despertar da Força*, ela havia herdado dois dos maiores símbolos da saga: a Millennium Falcon, de Han Solo, e o sabre de luz, de Anakin e Luke. É justamente com a

Millennium Falcon que Rey chega a Ahch-To, planeta no qual Luke estava isolado. E é com o sabre na mão que ela convida Luke a treiná-la.

No filme seguinte, *Os últimos jedi*, vemos que Luke se recusa a realizar o treinamento. Ferido pelo que ocorrera na formação de Ben Solo, o antigo herói da trilogia clássica estava recluso nas margens da galáxia. Embora rejeitada pelo mestre Skywalker, Rey estabelece um laço intenso com Luke. Identificamos aqui a segunda figura paterna de Rey. Em um diálogo entre heroína e (não)mentor, entre garota órfã e homem recluso, vemos Rey exteriorizar suas angústias e motivações. Implora por alguém mostrar a ela o seu lugar. É essa a busca constante de Rey: sua origem, seu lugar, de onde veio. O velho *jedi*, contudo, é relutante, tem medo de repetir a tragédia vivida com o sobrinho. Quem estende a mão à heroína, assim, é exatamente seu antagonista, Ben/Kylo. A dupla estabelece um canal de comunicação através da Força. A relação culmina com a união de forças no combate contra Snoke e sua guarda real. Ao fazer o convite para governarem a galáxia juntos, Kylo/Ben realiza uma grande revelação. Fala que os pais de Rey a venderam, trocaram-na por bebida, que ela, afinal de contas, não possuía uma linhagem sanguínea de renome. Era praticamente uma indigente numa saga que valoriza o nome, o signo transcendental, a origem, ou seja, tudo aquilo que Rey sempre buscou. Somando-se a isso, a garota tem outra perda significativa. Luke Skywalker decide ajudar a Resistência, o que custa sua própria vida. Rey, assim, além de perder a esperança de um dia rever sua família, perde sua segunda figura paterna. Contudo, antes de deixar o planeta Ahch-To, ela resgata alguns livros, que estavam sob a posse de Luke, que continham os ensinamentos *jedi*.

Em *A ascensão Skywalker*, Rey está sendo treinada por Leia. Identificamos aqui o desenvolvimento de outra relação familiar, agora um laço materno. Enquanto isso, a conexão com Kylo se intensifica. Ambos são apresentados como uma díade da Força, isso é, uma neutralização da oposição luz/sombra. Na complexa relação e no jogo de funções narrativas, entram em combate. Assim, Rey mata Kylo. Mas logo na sequência o cura. Utiliza seu poder *jedi* para salvar a vida de seu antagonista. Percebemos mais uma vez a ambiguidade das personagens dessa trilogia. Mata, mas cura. Tira a vida, ao mesmo tempo em que a traz de volta. Caracteriza-se como uma heroína que não hesita em agir. Ao olharmos para a saga, percebemos que quem não hesitou diante da possibilidade de tirar a vida de seu antagonista foi Anakin. Ele atacou Mace Windu, dizimou os aprendizes da academia *jedi*, enfrentou Obi-

Wan. Luke, por sua vez, hesitou em matar Vader e Palpatine. Portanto, notamos aqui que tal atitude, a de tirar a vida, mesmo que de um inimigo, aproxima-se muito mais de um espectro da sombra do que da luz.

Ao longo do desenvolvimento narrativo, Rey sofre novamente uma perda pessoal. Agora, quem transcende com a Força é Leia. É a terceira perda familiar da garota. Ao mesmo tempo, há uma reviravolta na sua origem. Revela-se que Rey, na verdade, é neta de Palpatine, ou seja, descendente de Darth Sidious. Essa atualização corrobora a possível aproximação da garota com as sombras. Somente após perder as figuras familiares que construiu durante a narrativa é que Rey reconhece sua verdadeira linhagem. Ou seja, depois de se identificar de alguma forma e de aprender com Han, Luke e Leia, é que Rey finalmente conclui sua jornada pessoal, a de descobrir quem seus pais realmente são. Contudo, ao fazer isso, a garota frustra-se. Seu único parente vivo é Palpatine, o Darth Sidious em pessoa, o sujeito que melhor representa tudo aquilo que a garota aprendeu a combater. Aqui identificamos dois momentos de ruptura com a metafísica da saga.

O primeiro deles é quando Rey se volta contra sua linhagem. Ela está entre dicotomias de identidade sanguínea/social, biológica/histórica, *sith/jedi*. Seu sangue descende do mais poderoso *sith* que os filmes de *Star Wars* apresentaram. Contudo, os laços sociais desenvolvidos por Rey vêm de uma jornada histórica que contempla as vitórias dos *jedi*. Nesse momento, corre nas veias de Rey todo o poder da linhagem Palpatine, do sangue real dos *sith*. Ao mesmo tempo, em sua mente, está todo o conhecimento *jedi*, adquirido nos livros sagrados que a garota recuperou do templo, em Ahch-To. Ou seja, nesse momento, Rey é *sith* e *jedi*. O momento, dura pouco, exatamente porque a garota rompe com sua linhagem. É o que chamamos de rompimento de ação. Recebe o poder de todos os *jedi*, para enfrentar o poder de todos os *sith*. Dessa forma, Rey dizima sua linhagem. Ao descobrir sua origem, aniquila com tudo aquilo que sempre procurou. Percebe que estava errada em buscar um signo totalizante que desse sentido a sua existência. Em comparação com os demais protagonistas da saga, identificamos uma inédita ruptura com a ideia de origem. Anakin não possuía uma linhagem, pois, como é narrado, foi concebido pela própria Força. Já como Darth Vader, ao invés de matar seu filho, ele convida Luke a governarem a galáxia e, inclusive, no momento de escolha, ataca o imperador, não o filho. Luke, por sua vez, enfrenta seu pai, mas não o mata. Ao contrário, o convence a retornar ao lado da luz. Rey age de uma maneira sem

precedentes na saga. Ela finaliza sua linhagem. Contesta sua origem. Rompe com seu metarrelato.

O segundo rompimento com a metafísica é exatamente a última cena da saga. É o que chamamos de rompimento de linguagem. Isso é, por meio de uma identificação histórica, de uma construção social, Rey suplanta a origem. Nega ser uma Palpatine, escolhe o sobrenome Skywalker. Demonstra, assim, o caráter pós-moderno desse mito. Em comparação com os protagonistas das trilogias anteriores, notamos que Rey tem uma identidade muito mais cambiante, fluida, descontínua. Luke sofre ao descobrir sua origem de filho de Vader, no final de *O império contra-ataca*. Mas já no filme seguinte, ele aceita sua linhagem. É exatamente essa herança de pai/filho que o faz convencer Vader a ter sua redenção e, juntos, derrotarem o imperador Palpatine. Ou seja, mesmo desgostoso por descobrir que Vader não matou seu pai, mas, pelo contrário, era, de fato, seu próprio progenitor, Luke aceitou sua origem e, mais do que isso, procurou utilizar sua influência sobre a figura de Vader para subjugar o Império.

Rey, por sua vez, sofre com informações desencontradas acerca de sua história, afinal, em cada filme, ela é levada a crer que vem de origens diferentes. Além disso, é ainda mais interessante apontarmos que ela passa de ser quase uma ninguém para descendente do próprio Imperador galáctico. Nesse momento, a garota depara-se com uma situação semelhante a de Luke: é fruto da linhagem sombria. Contudo, suas decisões são muito menos estáveis. Pelo contrário, Rey canaliza a Força de todos os *jedi*. Representa uma herança histórica frente a uma figura de sua própria linhagem biológica. Rey se filia a Qui-Gon, Obi-Wan, Mace Windu, Anakin Skywalker, Luke, Yoda e a todos os demais *jedi* que viveram na galáxia. Faz isso para vencer o próprio avô. Para renegar a sua própria origem, origem esta que esperou encontrar durante toda a sua vida. Ao descobri-la, isso é, ao entender de onde, de fato, descende, Rey nega a essência do seu eu, como fala Hall (2006). Após tanto procurar e, enfim, achar, rompe com sua origem. E é essa ruptura a principal responsável pelo seu triunfo diante do Imperador Palpatine. Ao derrotá-lo, Rey não vence somente a figura maléfica de Darth Sidious. Ela subjuga sua própria origem.

Mais do que isso, na cena final, ao retornar à Tatooine, planeta no qual Luke e Anakin cresceram, a garota enterra os sabres de Luke e Leia. Ao ser questionada sobre seu sobrenome, isso é, sua origem, com a singela questão “Rey do quê?”, sua resposta não segue sua linhagem biológica. Mas sua escolha histórica. “Rey Skywalker”, responde. Para nós, esse

é um grande exemplo de uma narrativa que, de certa forma, incorpora a identidade pós-moderna, aquela descrita por Hall. E, portanto, nos é ainda mais caro que é justamente através de um ato de linguagem, isso é, sua resposta, sua afirmação, sua fala, em que há o rompimento com a origem. Desconstrói a relação de identidade histórica/biológica, suplanta a origem, rompe com uma definição fixa. Isso em uma narrativa com a potência de toda uma galáxia e com um alcance que se multiplica ao longo de mais de 40 anos.

Ao cruzarmos o que discutimos até aqui sobre Rey com as ideias de Fishelov (1990), notamos seu caráter de personagem redonda em ambos os eixos. Na esfera textual, Rey é a principal protagonista dos novos filmes. O arco narrativo, afinal de contas, acompanha sua jornada, sua busca pela origem. Está presente em algumas das principais cenas de cada filme, como no embate com Kylo Ren, em *O despertar da Força*, no confronto contra Snoke, e, posteriormente, contra o mesmo Kylo, em *Os últimos Jedi*, e, finalmente, na batalha derradeira contra o próprio avô, Darth Sidious, em *A ascensão Skywalker*. Ao pensarmos no âmbito construído, a trajetória de Rey se complexifica a cada novo *Episódio*. No *VII*, ela literalmente representa o despertar da Força, tornando-se uma nova esperança para a Resistência. Ao mesmo tempo, em sua jornada pessoal, aguarda o retorno dos pais. Já no *VIII*, Rey é iniciada no treinamento *Jedi*, desenvolve uma relação com seu antagonista, Ben/Kylo, e acredita ter sido abandonada como moeda de troca por sua família. Por fim, no *IX*, a garota intensifica o treinamento *Jedi*, descobre ser, de fato, descendente do imperador, volta-se contra seu único familiar vivo e, ainda, não se reconhece como uma Palpatine, mas como uma Skywalker. De modo bastante sucinto, percebemos como a trajetória da garota se desenvolve de maneira redonda ao longo da trama.

Conforme procuramos analisar aqui, acreditamos que é a personagem o elemento da narrativa que melhor caracteriza o mito moderno, principalmente sob a figura do herói. Da mesma forma, acreditamos que também é a personagem a catalisadora de uma definição do mito pós-moderno. Uma definição que dialoga com a identidade pós-moderna e que concorda com o movimento realizado por Lyotard, aquele que compreende a crise das metanarrativas, isso é, a crise do próprio mito moderno. Tal transição nos parece semelhante no que ocorre no âmbito da matriz teórica que procuramos aplicar nesta dissertação. Afinal, o movimento do estruturalismo para o pós-estruturalismo também é o de ruptura, é o de compreender que o

que estava posto poderia não dar mais conta de leituras e interpretações que se modificam e significam através de teias, redes, rizomas.

SUPLEMENTAÇÕES

Nosso intuito com esta dissertação está longe de ter a pretensão de encerrar qualquer tipo de leitura sobre *Star Wars*. Afinal, assim como a visão pós-estruturalista, a galáxia distante é uma teia potencialmente infinita de signos e significações. Além disso, nossa perspectiva teórica não prevê em absoluto ideias fechadas. Pelo contrário, o que procuramos refletir aqui é que, a partir dos limites, é possível a realização de movimentos de ruptura. Portanto, procuramos desenvolver uma interpretação que se soma às tantas leituras competentes sobre a saga, inclusive sem as quais esta nossa pesquisa jamais poderia existir. O que pretendemos adicionar e substituir nessa seara, no entanto, é justamente um olhar pessoal sob a lente da desconstrução.

Assim, nosso estudo sobre a personagem destaca uma mudança de entendimento sobre esse elemento fundamental da narrativa. Se antes a boa personagem era aquela que representava o ser real, o humano, que era redonda e estava pronta para viver fora da história, agora a boa personagem é uma construção de linguagem. Apresenta características em âmbitos textuais, isso é, o que é contado, narrado, mostrado na esfera textual da narrativa, em relação com uma esfera construída, ou seja, a complexidade que a personagem é apresentada na trama e como se desenvolve sua personalidade. Propomos aqui um movimento de ruptura que deve muito aos estudos anteriores e jamais poderia acontecer sem o estabelecimento daquela tradição.

Seguindo com o mesmo movimento de ruptura, refletimos sobre a perspectiva teórica conhecida como pós-estruturalismo. Tal abordagem critica uma tradição de pensamento que visa caracterizar signos a partir do que eles não são. Dessa forma, o pós-estruturalismo compreende a linguagem como um extenso jogo de significações potencialmente infinitas, relacionada muito mais a uma teia, uma rede, um rizoma. A partir dos limites, das margens, tem o objetivo de romper com o centro, com o âmago. Crê, portanto, que o conhecimento se desenvolve nas margens. A desconstrução é, assim, um dos principais pensamentos dessa corrente, cuja estratégia procura neutralizar as oposições binárias. Através de uma análise crítica de tais relações opostas, desconstrói-se o âmago daquilo que era tido como estável. Destacamos com maior profundidade o ataque realizado por Derrida à metafísica da presença, isto é, um pensamento de origem, que representa um signo transcendental, uma ideia

completa e com significação essencial. Para tal movimento se realizar, a estratégia do suplemento é fundamental. O suplemento realiza um jogo duplo de acrescentar/substituir. Tem essa terminologia exatamente por se adicionar a algo que já era completo em si mesmo, ao mesmo tempo em que o modifica, ou seja, substitui aquilo que era completo.

Ao nos aproximarmos de nosso recorte de pesquisa, isto é, as personagens de *Star Wars*, refletimos sobre a transição de mito moderno para pós-moderno. Sob essa perspectiva, o mito moderno é de origem; já o pós-moderno, de linguagem. Enquanto o primeiro pauta-se por narrativas fundantes e baseia-se no monomito, de Campbell (2007), o segundo reconhece uma deslegitimação desses metarrelatos, compreendendo a identidade como algo construído muito mais historicamente do que biologicamente. Dessa forma, as jornadas de Luke, nos episódios *IV*, *V* e *VI*, e de Anakin, nos episódios *I*, *II* e *III*, desenvolvem-se sob a jornada do herói, uma estrutura bastante pautada por oposições bem delimitadas, destacando-se em *Star Wars* o binarismo luz/sombra. Para nós, no entanto, nos episódios *VII*, *VIII* e *IX* há a deslegitimação desse metarrelato canônico da saga, através de uma ruptura com os preceitos do monomito. Aqui estão as personagens Rey e Kylo Ren, além de outro olhar sobre Leia e Luke, remanescentes das produções anteriores.

Os irmãos são apresentados de modo diferente ao reconhecido nos filmes passados. Leia não é mais apenas uma princesa. Agora exerce a função de general, o cargo mais alto da Resistência, organização que ousou confrontar a ascensão da Primeira Ordem. Portanto, é Leia quem se levantou contra a opressão. Han Solo e, principalmente, Luke, omitiram-se. Além disso, é revelado que Leia também era uma *jedi*. Com isso, conquista alguns dos elementos mais marcantes da saga, como a Força e o sabre de luz, ao mesmo tempo em que não deixa de ser reconhecida como realeza, como princesa, como uma figura respeitável. Luke, por sua vez, rompe com a trajetória que trilhou durante a trilogia clássica (1977-1983). O herói responsável pela derrota do Império agora diz que é hora dos *jedi* acabar. Na esteira disso, nega ser o mentor de Rey. Ou seja, rompe com sua função de passar o conhecimento para as novas gerações. Contudo, com o desenrolar da trama, Luke, de fato, deixa um aprendizado. O mais amargo de todos: a derrota. Assim, configura-se como o (não)mentor. Representa a negação de sua função narrativa, ao mesmo tempo em que, de fato, também a cumpre.

Se George Lucas estudou Campbell para a criação dos primeiros filmes de *Star Wars*, a impressão é de que J.J. Abrams e os demais envolvidos nos novos projetos da franquia estudaram Derrida. Afirmamos isso principalmente pela identidade de Ben Solo/Kylo Ren. É uma personagem em constante movimento, que migra surpreendentemente entre luz/sombra. Ben/Kylo está em uma posição de nem/nem. Não é nem um *jedi* formado, nem um *sith* completo. Está no entre-lugar do espectro da Força. Não finalizou o treinamento *jedi*, voltando-se inclusive contra seu mestre, Luke. Ao mesmo tempo, também não se formou como *sith*, repetindo o gesto de atacar o mentor, dessa vez tendo como vítima a figura de Snoke. É, portanto, para nós, uma figura ambígua que transita convincentemente pelos opostos bem/mal, neutralizando a hierarquia da saga. Suplementa, assim, o binarismo luz/sombra, ao adicionar e substituir, trazendo outras possibilidades para um espectro que, até então, era somente preto e branco.

Ao nos atentarmos para Rey, percebemos que é uma personagem em busca de sua origem. Ou seja, procura sua própria metafísica, seu signo transcendental, aquele que a vai definir como sujeito. Em *O despertar da Força*, a garota espera pela volta dos pais, algo que nunca acontece, e encontra uma figura paterna em Han Solo. Na sequência, em *Os últimos jedi*, passa a acreditar que foi abandonada pelos pais em troca de bebida e desenvolve uma relação pessoal com Luke. Já em *A ascensão Skywalker*, a origem de Rey tem uma reviravolta com a revelação de ser neta do Imperador Palpatine, além de cultivar laços com Leia. Ou seja, Rey desenvolve relações com Han, Luke e Leia, mas precisa lidar com a perda, porque todos morrem. Ao mesmo tempo, ela encontra enfim aquilo que sempre procurou: sua origem. Seu sobrenome biológico, para nós aqui entendido como seu signo transcendental, seria Palpatine. Entretanto, quando descobre sua metafísica, decide pelo caminho da ruptura. A garota não se reconhece como uma descendente do imperador. A identidade, para ela, forma-se muito mais historicamente do que biologicamente, conforme Hall (2006) define o sujeito pós-moderno. Não é Rey Palpatine, mas Rey Skywalker. Além de tudo, o que nos é ainda mais caro é a forma como o rompimento da metafísica acontece. Rey suplanta o signo transcendental por um ato de linguagem.

O que procuramos realizar aqui é, portanto, uma interpretação possível de *Star Wars*. Uma leitura bastante única, como não poderia deixar de ser qualquer ato que leva em consideração a subjetividade humana. No nosso estudo, tal aspecto tem um caráter especial

por estarmos diante de um horizonte pós-estruturalista, isto é, que entende a linguagem como uma associação em teia, em rede, em rizoma. Assim, com essa dissertação, não apresentamos uma conclusão. Mas, antes, um leque de suplementações às interpretações das personagens da saga. Com o duplo gesto do suplemento derridiano, procuramos adicionar uma leitura e, através dela, substituir nosso significado com a saga. Contemplemos, assim, *Star Wars*, um mito (pós)moderno.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. 27. ed. São Paulo: Palas Athena, 2009.
- CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. **A voz e o fenômeno**: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA**, São Paulo, v. 31, n. spe, p. 377-390, ago. 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502015000300015&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 nov. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/0102-445014919759499939>.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- FISHELOV, David. *Types of Characters, Characteristics of Types*. *Style, The Pennsylvania State University Press*, n. 24, p. 422-439, 1990.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRAZER, Sir James George. **O ramo de ouro**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1982.

FROM THE ARCHIVES: GEORGE LUCAS TELLS THE STAR WARS ORIGIN STORY. AMERICAN FILM. Disponível em: <<http://blog.afi.com/from-the-archives-george-lucas-tells-the-star-wars-origin-story>>. Acesso em: 6 jan. 2020.

GASTON, Sean. **Derrida**. Porto Alegre: Penso, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Kylo Ren Of Star Wars: The Force Awakens Was Inspired By Nazis... Sorta. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/kylo-ren-the-force-awakens-nazis_n_55dca490e4b04ae49704973c?ri18n=true>. Acesso em: 7 jan 2020.

LUTHI, Max. *The fairytale as art form and portrait of man*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Pesquisa literária em foco: tendências, possibilidades e impasses. **Nonada**: Letras em Revista, 2009, 1 (Maio-Setembro) : [Data de consulta: 18 de novembro de 2018] Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451678003>>

PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. 6. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

STAR WARS: Episódio I - A ameaça fantasma. Lucasfilm, 1999. DVD.

STAR WARS: Episódio II - Ataque dos clones. Lucasfilm, 2002. DVD.

STAR WARS: Episódio III - A vingança dos sith. Lucasfilm, 2005. DVD.

STAR WARS: Episódio IV - Uma nova esperança. Lucasfilm, 1977. DVD.

STAR WARS: Episódio V - O império contra-ataca. Lucasfilm, 1980. DVD.

STAR WARS: Episódio VI - O retorno de jedi. Lucasfilm, 1983. DVD.

STAR WARS: Episódio VII - O despertar da Força. Lucasfilm, 2015. DVD.

STAR WARS: Episódio VIII - Os últimos jedi. Lucasfilm, 2017. DVD.

STAR WARS: Episódio IX - A ascensão Skywalker. Lucasfilm, 2019.

SUNSTEIN, Cass R. **O mundo segundo *Star Wars*.** Rio de Janeiro: Record, 2016

TAYLOR, Chris. **Como *Star Wars* conquistou o universo.** São Paulo: Aleph, 2015.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores.** 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo.** Petrópolis: Vozes, 2013.