

Narrativas Audiovisuais Contemporâneas: O Romance Reconfigurado em O Despertar da Força (2015) e Os Últimos Jedi (2017)¹

Dayane Costa Oliveira da SILVA²
Bruna Rafaella Almeida da COSTA³
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO

RESUMO

O presente artigo consiste em uma pesquisa exploratória de cunho bibliográfico que propõe uma reflexão sobre as reconfigurações narrativas que envolvem a temática do amor romântico no cinema, com ênfase no amor cortês, dentro do contexto contemporâneo. Como objetos focais, utilizamos os filmes da franquia *Star Wars*, *O Despertar da Força* (2015) e *Os Últimos Jedi* (2017). Sob uma visada teórica, faz-se um breve apanhado acerca do papel do processo comunicativo integrado às narrativas fílmicas, das particularidades do amor romântico associados a produtos culturais, e de como *Star Wars* apropria-se do romance em sua narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Narrativas fílmicas; Amor romântico; Amor cortês; *Star Wars*.

1 INTRODUÇÃO

Através da construção de narrativas circulantes no meio social, enquanto indivíduos, somos capazes de materializar ideias, transmitir conhecimentos, registrar nossas existências e nos comunicar com o outro. Desta forma, podemos considerar que “comunicar é contar a alguém alguma coisa. É ouvir de alguém alguma coisa. Pressupõe, portanto, o diálogo” (BACCEGA, 1996, p. 8). O processo comunicativo, sob esta perspectiva, é um constante diálogo entre sujeitos, construído a partir de discursos dentro do meio social, onde significados são modificados ao longo de contínuas interações.

Enquanto meio de comunicação e produto cultural, o cinema constrói, a partir a partir de seu dispositivo técnico, narrativas capazes de dialogar com o contexto sócio histórico em que está inserido – notavelmente, a modernidade e o que decorre dela.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Autora. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, linha de pesquisa Mídia e Cultura. E-mail: dayanecosta91@gmail.com

³ Co-autora. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, linha de pesquisa Mídia e Cultura. E-mail: brunaalmeida87@gmail.com

Dentre os diversos gêneros e temas, o amor romântico surge como um valor social transposto para os universos ficcionais, alimentando tramas narrativas construídas na tela. Quando se pensa no amor romântico no contexto do cinema, pode-se observar que “o amor tornou-se tema obsessivo da cultura de massa. [...] O amor decantado, fotografado, filmado, entrevistado, falsificado, desvendado, saciado parece natural, evidente. É porque ele é o tema central da felicidade moderna” (MORIN, 2011, p. 125).

Trazendo para a discussão alguns conceitos cunhados por Morin (2011) na década de 1960, iniciaremos nossa reflexão acerca da complexidade do conceito de cultura e do papel dos símbolos dentro do meio social. Mais à frente, encontramos em Lipovetsky e Serroy (2009) levantamentos sobre o cinema enquanto meio de comunicação e seu espaço na contemporaneidade, particularmente no contexto de produção-recepção da última década. Por fim, buscamos em Campbell (2015) e Coelho (2012) reflexões acerca da constituição do amor romântico enquanto narrativa dentro da cultura ocidental e sua ressignificação de acordo com contextos sócio históricos, com ênfase no amor cortês e sua significância na construção do imaginário romântico contemporâneo. Através de uma pesquisa bibliográfica e do tensionamento entre os autores, procuramos expor como o cinema, enquanto meio de comunicação, perpetua e, ao mesmo tempo, subverte narrativas míticas em consonância com o espírito do tempo.

Ancorando os conceitos abordados, utilizamos a franquia *Star Wars* (1977-atualmente), particularmente os filmes *Star Wars: O Despertar da Força* (2015) e *Star Wars: Os Últimos Jedi* (2017) como objetos focais. A escolha do *corpus* se deu pela seleção de uma franquia expressiva na cultura contemporânea ocidental. A partir de uma análise teórica superficial acerca da construção narrativa do relacionamento de seus protagonistas – a heroína Rey e o vilão Kylo Ren – e da construção narrativa romântica apresentada, podemos observar uma subversão sutil em elementos que constituem tal narrativa e como essa subversão está diretamente interligada ao meio e ao contexto sócio histórico em que o produto cultural é veiculado.

2 O CINEMA ENQUANTO PRODUTO CULTURAL E A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA CONTEMPORANEIDADE

Uma definição singular e fechada de cultura é quase impossível de ser delineada devido à fluidez do que ela representa. Já nos anos 1960, Morin (2011) observou a

complexidade do conceito de cultura e suas diversas categorizações; produtos culturais distribuídos em escala massiva ou seleta, culturas fragmentadas com construções simbólicas específicas de acordo com sua época, e uma suposta cultura universal, capaz de abranger a sociedade em torno de elementos comuns. Segundo o autor,

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

Encarando a sociedade como um “ambiente *policultural*” (MORIN, 2011, p. 6) em que diversas manifestações culturais transitam entre o material o imaginário e constroem os processos sociais, afetivos e econômicos, iniciamos nossa reflexão acerca do papel do processo comunicativo e dos meios neste contexto plural, particularmente no que tangencia as narrativas fictícias.

Produtos culturais que lidam com a ficção – filmes, seriados de televisão, literatura, teatro – são parte intrínseca do meio social em que estão inseridos, pois são produzidos por indivíduos ativos e veiculados em meios específicos. Embora não funcionem como alegorias exatas da vida humana em seus temas e construções, refletem um cotidiano compartilhado e sua pluralidade cultural a partir de formas simbólicas.

As formas simbólicas através das quais nós nos expressamos e entendemos os outros não constituem um outro mundo, etéreo, que se coloca em oposição ao que é real: ao contrário, elas são parcialmente constitutivas do que em nossas sociedades é “real”. (THOMPSON, 2009, p. 19)

Neste processo, a linguagem pela qual as formas simbólicas são transmitidas é fundamental. O cinema adquire papel significativo dentro do meio sociocultural, onde ficção, documentário, animação, vídeo clipe ou *spot* publicitário possuem proposições e funções distintas, mas são unidos por um elemento em comum, a linguagem cinematográfica. Juntando imagem, som e movimento em películas fragmentadas e projetadas em uma tela, o cinema se caracteriza como uma mídia genuinamente moderna, onde experimentações iniciais, “[...] o cinema pouco a pouco organiza-se de

forma industrial, estabelecendo uma especialização das várias etapas de produção e exibição dos filmes, e transforma-se na primeira mídia de massa da história” (COSTA, 2006, p. 37).

A indústria cinematográfica produz filmes dentro de uma perspectiva massiva; sua produção se dá dentro de uma coletividade (diretores, atores, roteiristas, figurinistas, sonoplastas trabalhando juntos) e em um meio empresarial grupal (produtoras, financiadoras, estúdios parceiros); os filmes são produzidos em série, encomendados e entregues como produtos; sua difusão se dá em um contexto de massa, dirigindo-se a um grande público. Podemos, portanto, considerar que “a arte-cinema é, antes de mais nada, uma arte de consumo de massa” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 40).

É importante ressaltar, porém, o uso do termo *massa* no contexto deste artigo. A partir dos estudos críticos da Escola de Frankfurt, a denominada cultura de massa foi analisada por seu potencial de distribuição em larga escala e da implicação da *massa* homônima enquanto um aglomerado amorfo, indiferenciado e passível de manipulação. Porém o termo *massa*, como concebido pelos frankfurtianos não nos cabe neste momento; a produção e a recepção cultural podem ser homogêneas quantitativamente – distribuídas em larga escala para um grande grupo de indivíduos – mas não qualitativamente. Mesmo com a transmissão e a construção do sentido ocorrendo na coletividade, ela é particular e heterogênea, dependente da particularidade dos indivíduos e seus contextos.

Assim, se o termo “massa” deve ser utilizado, não se pode, porém, reduzi-lo a uma questão de quantidade. O que importa na comunicação de massa não está na quantidade de indivíduos que recebe os produtos, mas no fato de que estes produtos estão disponíveis em princípio para uma grande pluralidade de destinatários. (THOMPSON, 1998, p. 30)

No cenário tecnológico atual, a partir da nova distribuição de conteúdos digitais e formas de produção de ficção, a relevância do cinema é frequentemente questionada. Séries de televisão, outrora consideradas como entretenimento de baixa qualidade em comparação ao cinema, alcançaram o *status* de grandes produções cinematográficas; consumidores carregam consigo celulares e computadores portáteis que permitem assistir lançamentos sem se deslocar até a sala de cinema mais próxima. Vemos, porém, que “mesmo confrontado a novos desafios de produção, de difusão e de consumo, o

cinema continua sendo uma arte de um poderoso dinamismo, cuja criatividade não está de modo algum em declínio.” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 14).

Fragmentado em sua própria essência de produção, contemporaneamente, “sob a pressão de uma sociedade mais fragmentada, o cinema leva em conta problemas e temas outrora descartados ou tratados segundo estereótipos perfeitamente convencionais” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 16). Em meio a uma miscelânea de temas e gêneros, encontramos no amor romântico um ponto interessante para a investigação.

3 O AMOR ROMÂNTICO NAS NARRATIVAS: UM BREVE CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO

O amor romântico, enquanto elemento temático dentro de narrativas ficcionais, é parte significativa de produtos culturais que possuem valor simbólico e participam do processo de produção social de sentido. Dentro do escopo da cultura ocidental, a construção do amor romântico adquire diversas facetas e possui papel significativo dentro do contexto social. Ainda assim, embora seja um tema amplamente abordado nas mais variadas manifestações artísticas como literatura, música e cinema, existe uma dificuldade em se definir com precisão o conceito de amor romântico sob uma perspectiva teórica. Segundo Costa (2005, p. 114-115),

Não se encontra na bibliografia sociológica contemporânea uma definição adequada para o amor romântico. Isso se deve em parte ao fato de que a orientação cognitivo-normativa — a preocupação com a racionalidade e a ordem — que predominou nas ciências sociais do pós-guerra relegou o tema das emoções e do amor a segundo plano. Só mesmo a partir dos anos 1980 é que esse temário é retomado e reconstruído como questão relevante para a sociologia. Ainda assim, quando se trata especificamente do amor, a bibliografia tende a privilegiar aspectos da história social e da história das idéias. [...] Como idealização, o amor romântico promete ao indivíduo o reconhecimento pleno de sua singularidade, incluídas aí todas as dimensões, particularidades e mesmo idiosincrasias pessoais. Por isso mesmo, o amor romântico reivindica e absorve as pessoas de forma total, fazendo com que outras referências do entorno social percam sua importância. O processo de constituição histórica do ideal romântico ocidental se encontra bem estudado e documentado na bibliografia. Em tais reconstruções o amor romântico aparece como uma síntese dos ideais espirituais e sensuais de amor, fundindo, por um lado, o amor platônico, a mística cristã e o amor cortesão e, por outro, a ars erotica, o hedonismo renascentista e a galanteria.

O amor romântico, enquanto elemento presente em narrativas ficcionais, é parte constituinte de produtos culturais que possuem valor simbólico e participam do processo de produção social de sentido. Dentre as mais variadas formas de expressão do romance em universos ficcionais, um recorte específico se destaca e é abordado neste texto: trata-se do romance derivado das narrativas arturianas⁴, também conhecido como amor cortesão ou amor cortês. Segundo Campbell (2015, p. 204),

O período dos romances arturianos e do Graal, que se estende quase precisamente de 1150 d.C. até 1250, representou uma espécie de prelúdio à segunda grande fase da cultura ocidental. [...] O período dos romances arturianos corresponde, nos mundos gótico e moderno, ao que o período homérico representou para o mundo greco-romano. Ou seja, foi então que se formularam os temas básicos que seriam desenvolvidos em termos de valores culturais e de dimensão espiritual.

Etimologicamente, “a palavra provençal *amor*, corresponde a *amour* (do francês e do inglês), lida de trás para diante é *roma*. *Roma* é a Igreja Católica Romana e seus sacramentos, e *amor* é uma experiência individual.” (CAMPBELL, 2015, p. 208, grifos do autor). A afetividade abordada a partir desta uma perspectiva individual é uma das características fundamentais do trovadorismo e no que o movimento define como “amor cortês” (CAMPBELL, 2015, p. 224). As características centrais desta forma de narrativa romântica se apresentam como nobreza, pureza e os sentimentos individuais colocados no centro do discurso em oposição às instituições sociais sacramentadas de seu período.

Não se trata de um coração lascivo, mas sim de um coração que sabe como corresponder a uma imagem. É a salvação; deleitar-se no divino que se manifesta numa pessoa. Quando o coração está inteiramente tomado por essa imagem do amor, nada mais importa; e na tradição cavalheiresca nada mais importava. *Amour*. E qual é o maior perigo? A honra. Por isso encontramos nessas tradições medievais o conflito entre a honra e o amor. O sacrifício supremo para um coração nobre é o da honra pelo amor. (CAMPBELL, 2015, p. 224).

O caráter da narrativa romântica modificou-se em diversos sentidos; uma estrutura básica é reconhecível, mas sua aplicação em novos contextos e seus elementos particulares apresentam subversões, desconstruções e questionamentos internos. Ao

⁴ Tal termo origina-se a partir dos contos e histórias propagados a partir da Idade Média envolvendo cavaleiros, damas e explorando o sistema feudal dentro do universo fictícia. A história do personagem Rei Arthur e seus cavaleiros adquire relevância e mantem-se firme no imaginário ocidental até a contemporaneidade.

analisar as configurações narrativas do romance dentro da mídia cinematográfica, Capuzzo (1999) verifica, a partir de uma extensa contagem de produções do século XX, a presença do amor romântico como um tema constante dentro dos mais diversos gêneros, perpassando o drama, a comédia, a aventura e a ação.

Não se pode considerar Titanic como sendo apenas um filme catastrófico, da mesma forma que ...E o Vento Levou não é somente uma encenação de cunho histórico sobre a guerra da secessão. Ambos dialogam, intertextualmente, com o drama romântico, numa estranha e impactante simbiose. (CAPUZZO, 1999, p. 217)

A presença significativa do romance em narrativas filmicas independente de gênero e tema é um dos elementos centrais deste artigo. O papel social do amor romântico transposto nas mais diversas formas de ficção é representativo não só da identidade humana, mas do contexto em que produtos culturais são produzidos e transmitidos. Observando as reconfigurações da temática deste amor romântico e suas particularidades em produtos específicos, encontramos pontos de interesse que oferecem pistas acerca das novas formas de construção narrativa dentro do cinema.

4 STAR WARS E O AMOR ROMÂNTICO: UMA NOVA PERSPECTIVA

Criada por George Lucas em 1977, a saga *Star Wars* é composta por dezenas de filmes, quadrinhos, desenhos animados, jogos e livros, tornando-se assim uma das franquias mais proeminentes na indústria do entretenimento. Em formato episódico, *Star Wars* narra a história da família fictícia Skywalker em oito filmes centrais divididos em três trilogias: primeira trilogia constituída por *Uma Nova Esperança* (1977), *O Império Contra-Ataca* (1980), *O Retorno de Jedi* (1983); segunda trilogia constituída por *A Ameaça Fantasma* (1999), *O Ataque dos Clones* (2002), *Vingança dos Sith* (2005); e terceira trilogia, em andamento, constituída até o momento por *O Despertar da Força* (2015) e *Os Últimos Jedi* (2017).

Categorizada dentro do gênero *space opera*, “(...) *Star Wars* é uma obra de ficção ambientada ‘há muito tempo atrás, em uma galáxia muito, muito distante’” (CARTER, 2016, p. 11, tradução nossa). Ao longo da saga, tal frase aparece como uma introdução à história, evocando um gênero narrativo arcaico definido no tópico anterior: o conto de fada. Para além de castelos, príncipes e princesas, o amor romântico é um

elemento constituinte de sua estrutura, agindo como elemento mágico capaz de transformar.

Ao longo de seus quarenta anos de existência em um universo multimídia, *Star Wars* adaptou-se às mudanças econômicas e sociais do tempo, além de assimilar novas práticas de produção cinematográfica, tanto tecnicamente quanto narrativamente. Na década de 1980, a primeira trilogia apresenta uma narrativa de cunho heróicos simples; a segunda trilogia, datada do início da década de 2000, coloca em ênfase a evolução tecnológica e questões emergentes da mesma. Já a terceira trilogia, iniciada em 2015 e em produção no momento atual, trabalha temas fundamentalmente pós-modernos.

A partir do momento que *Star Wars* estourou em nosso mundo no ano de 1977 até os tempos atuais, sua visão evolui exponencialmente e muito além do cinema. Ao longo dos anos, essa galáxia de “muito tempo atrás” e “muito, muito distante” se manteve acessível, tornando-se adaptável a múltiplas interpretações a cada nova geração. (CARTER, 2016, p. 11, tradução nossa)

A reflexão acerca das novas configurações do produto cultural começa em seu aspecto econômico. Após *Vingança dos Sith* (2005), a franquia foi colocada em hiato indefinido até 2012, onde a produtora Lucasfilm Ltda. vendeu os direitos autorais de *Star Wars* para o grupo Walt Disney por 4.5 bilhões de dólares, prometendo novos filmes para uma nova geração. Em 2015, *O Despertar da Força* foi lançado e tornou-se o terceiro filme mais lucrativo da história. Em 2017, *Os Últimos Jedi* tornou-se o filme mais lucrativo do ano no mercado ocidental com uma semana de exhibições. Não podemos, portanto, dissociar a importância do capital para a produção simbólica, quando observamos o quanto tal capital é interligado ao valor do produto cultural e sua relevância.

Star Wars apresenta um conflito intergaláctico presente em outra dimensão, tempo e espaço, um universo paralelo chamado Galáxia Muito, Muito Distante, onde a moralidade é dual: o Lado da Luz, moralmente bom e justo, e o Lado Sombrio, moralmente ruim e nefasto. Personagens associados a cada lado funcionam como alegorias para abstrações, como disciplina, compaixão, arrogância etc. Nesta organização moral, um elemento mágico une os dois lados sob um propósito maior: a Força. Facções surgem como formas de culto à Força: os Jedi, praticantes do Lado da Luz, e os Sith, praticantes do Lado Sombrio. Instituições são estabelecidas: de um lado, temos o Império Galáctico, grupo de cunho totalitário que busca domínio através de

métodos ditatoriais; do outro, temos a Aliança Rebelde, um partido com características libertárias que busca revolução. Ambos os lados da dualidade moral do universo fictício são representados por instituições tradicionais (governo, religião, família).

Em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*, nota-se a evolução dessas configurações, onde o limiar entre heroísmo e vilania torna-se tênue, uma característica das narrativas atuais. Ficcionalmente situados 30 anos após *O Retorno de Jedi* (1983), o Império Galáctico transforma-se na Primeira Ordem, um grupo extremista que deseja restaurar a supremacia imperial de outrora. A Aliança Rebelde transforma-se na Resistência, um aglomerado político ilegal que tenta sabotar a Primeira Ordem. Sith e Jedi não existem mais enquanto dogmas, pois a corrupção de seus membros levou suas próprias ideologias à falência. A partir daí a história se desenvolve.

A primeira protagonista surge em Rey (Daisy Ridley), uma jovem órfã abandonada em um ferro velho espacial. Apesar de suas origens humildes, Rey é caracterizada como uma princesa de contos de fada: bela, bondosa, vitimada pelas circunstâncias do universo fictício e sequestrada pelo vilão. Porém, desafiando as convenções da própria história em que está inserida, Rey rejeita o papel de donzela em perigo e torna-se a heroína, duelando com o vilão e salvando a Galáxia. O segundo protagonista surge em Kylo Ren (Adam Driver), inicialmente caracterizado como uma criatura monstruosa em uma máscara, revelado ao longo da história como um belo jovem, titulado como “Mestre dos Cavaleiros de Ren” (um grupo fictício que se apropria da estética dos cavaleiros templários) e filho da Princesa Leia (Carrie Fisher) e do herói Han Solo (Harrison Ford) que fora sequestrado na infância, ocupando, desta forma, três arquétipos simultaneamente – vilão, cavaleiro e príncipe.

Rey e Kylo Ren, iniciam *O Despertar da Força* em lados opostos da guerra, entrando em conflito físico e ideológico ao longo do primeiro filme (Figura 3), mas gradativamente desenvolvem uma conexão e unem-se afetivamente (Figura 4), desobedecendo seus mestres e jurando companhia um ao outro no clímax de *Os Últimos Jedi*, onde ápice de tal relacionamento é atingido. Rey, enquanto heroína, instiga o lado bondoso que existe dentro de Kylo Ren e tenta resgatá-lo do monstro que o sequestrou na infância – o vilão Snoke (Andy Serkis) – ao mesmo tempo em que anseia por um futuro conjunto ao lado do rapaz. Kylo Ren, por sua vez, ao ser confrontado com a possibilidade de perder Rey, renuncia pela primeira vez a seu mestre – o mencionado Snoke – destruindo-o e convidando a jovem Rey para governar a Galáxia ao seu lado.

Figura 3: Kylo Ren e Rey duelam no clímax de *O Despertar da Força* (2015)



Fonte: Lucasfilm Ltda.

Figura 4: Kylo Ren e Rey trocam juras e unem-se em *Os Últimos Jedi* (2017)



Fonte: Lucasfilm Ltda.

Retomando o conceito de amor cortês, é perceptível que sua manifestação se dá majoritariamente em obras de cunho folclórico e fantástico, como os contos de fadas, o amor cortês como um dos elementos centrais que sustentam o universo ficcional.

Quanto ao conto de fadas de raízes celtas, gira em torno de uma *problemática espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. Daí que suas aventuras tenham como motivo central o encontro/união do Cavaleiro com a Amada (princesa ou plebeia), após vencer grandes obstáculos, levantados pela maldade de alguém. (COELHO, 2012, p. 85, grifos da autora)

Mesmo situada dentro do gênero *space opera*, elementos de conto de fada são proeminentes em *Star Wars*, tanto na atmosfera criada quanto na construção do universo diagético. O amor cortês, como um dos elementos recorrentes deste tipo de narrativa, encontra-se presente em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi*, e é possível observar a subversão de alguns de seus elementos embora os conceitos e temas se mantenham constantes. Observando as etapas pré-definidas da jornada do amor cortês, pode-se estabelecer um comparativo entre a narrativa cortesã romântica tradicional e sua reinterpretação em *Star Wars*.

O Cavaleiro deve pôr sua honra e valentia a ‘serviço do amor’ e prestar ‘vassalagem’ à Dama como prestaria ao Soberano. 2. Para agradar à Dama, o Cavaleiro deve buscar a própria perfeição (valentia, argúcia, elegância e nobreza). 3. A Dama enobrece o Cavaleiro ao pedir que ele se submeta a duras provas, para merecer o seu amor. 4. O Amor que pode levar o Cavaleiro a agir contra a razão, por vezes, contra a honra, é também fonte de virtude. 5. O Cavaleiro precisa aprender a amar e sofrer em silêncio, com discrição, diante da Dama, que, apesar de cortejada, permanece altiva e inacessível. 6. A beleza e a perfeição da Dama amada são cantadas como supremas e insuperáveis: são tão absolutas que o Cavaleiro se sente emudecer ao querer cantá-la. 7. Os Cavaleiros devem lembrar que a verdadeira nobreza é a dos costumes e das maneiras, que vale infinitamente mais do que a nobreza do nascimento. 8. O exercício do Amor melhora o homem e a mulher, e os obstáculos encontrados só fazem exaltar-lhes a nobreza e o valor. (COELHO, 2012, p. 61)

A jornada afetiva de Rey e Kylo Ren segue os passos narrativos estipulados, – renúncia ao mestre/soberano pelo amor, homem salvando a moça da tirania do grande vilão por sentir-se enobrecido e inspirado pela bondade da mesma, oferecimento de bens de valor à moça (no caso, a Galáxia) – porém elementos subversivos modificam totalmente a forma pela qual o amor romântico é materializado nos filmes.

Em *Os Últimos Jedi* (2017), Rey rejeita a proposta de Kylo Ren para governar a Galáxia, escolhendo o caminho heroico ao invés do amor, subvertendo assim o tradicional final romântico – a Dama que inspira e se entrega incondicionalmente ao amor – e adquirindo agência enquanto personagem. Kylo Ren, por sua vez, fracassa tanto quanto Príncipe/Cavaleiro quanto Vilão, pois nutre sentimentos pela Heroína e é incapaz tanto de destruí-la totalmente quanto de conquistá-la. Ao final do filme, os papéis narrativos de ambas as personagens encontram-se instáveis – Rey transitando entre Dama e Heroína, Kylo Ren entre Príncipe/Cavaleiro e Vilão – e dão um grau de incerteza a uma narrativa em que os dois protagonistas estão apaixonados, mas não superam seus próprios obstáculos e criam um final em aberto (Figura 4) a ser resolvido futuramente.

Certamente os *happy ends* tranquilizadores ainda existem, mas quando eles intervêm claramente, como uma exigência do gênero, são vistos como clichês pouco dignos de crédito. Eis por que se multiplicam os finais abertos, as ausências de desfecho, as reticências, as incertezas de destino. (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 204)

Figura 4: Kylo Ren e Rey e o final aberto de *Os Últimos Jedi* (2017)



Fonte: Lucasfilm Ltda.

Rey, embora ocupe o papel narrativo da Dama, assume um papel ativo; luta, desloca-se para encontrar o príncipe e, no final, rejeita a oferta do mesmo, pois prefere a luta heroica ao amor. Kylo Ren, por sua vez, ocupa o papel narrativo do Cavaleiro e do Príncipe, mas é passivo; ele fica à espera de Rey, a heroína que tenta salvá-lo. Ao mesmo tempo, assume o papel narrativo de Vilão, usurpando seu antigo mestre e jurando destruir a Galáxia após ser rejeitado por sua amada. Tal configuração é característica das produções de “(...) um cinema global, fragmentado, pluri-identitário, multiculturalista” (LIPOVETSKY e SERROY, 2009, p. 17), capaz de refletir o mundo em que está inserido.

Embora construídos sobre um imaginário construído originalmente há séculos, *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* exploram deliberadamente a temática do amor cortês e subvertem-na, em sintonia com novas formas de produção e recepção do produto cultural cinematográfico, onde “cada geração deve encarar seus próprios desafios no mundo real, e nossos artefatos culturais necessariamente refletem estes desafios específicos” (CARTER, 2016, p. 12, tradução nossa).

Não temos a pretensão de responder todas as questões inerentes à contemporaneidade e suas narrativas fictícias em um artigo tão sucinto; uma análise mais aprofundada será realizada, com instrumentos específicos e maior espaço para o debate teórico. Neste momento, apresentamos apenas uma abertura ao observar em *O Despertar da Força* e *Os Últimos Jedi* produtos culturais inseridos no contexto da década atual e representativos deste tempo, oferecendo novas possibilidades de interpretação de uma narrativa tradicional (histórias de amor) na cultura ocidental.

Ao subverter sutilmente elementos do amor cortês entre seus protagonistas, *Star Wars* faz uso do romance como um valor social capaz de alimentara trama narrativa

romântica gradativamente ao longo dos filmes, instigando questionamentos acerca de novas possibilidades narrativas e como o amor romântico se reconfigura em novas linguagens e contextos socioculturais. Mais do que isso, nos apresenta um objeto focal capaz de nos mostrar, enquanto pesquisadores, que até mesmo Galáxias Muito, Muito Distantes, apresentam configurações particulares que dialogam com nossas realidades.

REFERÊNCIAS

Livros e periódicos:

BACCEGA, Maria Aparecida. Comunicação e Cultura. In: **Revista Comunicação & Educação**. N. 5, jan/abr. São Paulo: ECA/USP: Moderna, 1996, p. 7-12.

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

CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CARTER, Rick. Prefácio. In: SZOSTAK, Phill. **The art of Star Wars – The Force Awakens**. Nova York: Abrams, 2016.

COELHO, Nelly Moraes. **O conto de fadas: símbolos – mitos- arquétipos**. 4. ed. São Paulo: Paulinus, 2012.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 17-55.

COSTA, Sérgio. Amores fáceis: romantismo e consumo na modernidade tardia. In: **Revista Novos Estudos**. N. 73, nov. São Paulo: CEBRAP, 2005, p. 111-124.

FRANZ, Marie Louise von. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

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

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

Filmografia:

STAR WARS: O Despertar da Força. Direção: J.J. Abrams, Produção: Kathleen Kennedy, J.J. Abrams e Bryan Burk. Roteiro: Lawrence Kasdan, J.J. Abrams e Michael Arndt. Elenco: Harrison Ford, Mark Hamill, Carrie Fisher, Adam Driver, Daisy Ridley, John Boyega. Criação original: George Lucas. Estados Unidos: Walt Disney Pictures/Lucasfilm Ltda./Bad Robot, 138 min., cor, 2015. Título original: *Star Wars: The Force Awakens*.

STAR WARS: Os Últimos Jedi. Direção: Rian Johnson, Produção: Kathleen Kennedy, J.J. Abrams e Bryan Burk. Roteiro: Rian Johnson. Elenco: Mark Hamill, Carrie Fisher, Adam Driver, Daisy Ridley, John Boyega, Oscar Isaac. Criação original: George Lucas. Estados Unidos: Walt Disney Pictures/Lucasfilm Ltda., 154 min., cor, 2017. Título original: *Star Wars: The Last Jedi*.