

## Formação, deformação e re-formação do super-herói: a trilogia Batman de Christopher Nolan

Adriano Lima Drumond\*

**RESUMO:** Neste ensaio, analisamos três filmes de Christopher Nolan: *Batman begins*, *The dark knight* e *The dark knight rises*. A narrativa fílmica dessa trilogia enfoca a questão da identidade e o processo de formação, deformação e o que aqui denominamos de re-formação do super-herói. Com o objetivo de compreendermos a estrutura e o significado dessa adaptação de um dos personagens mais populares das histórias em quadrinhos, recorreremos ao conceito literário de *Bildungsroman*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Batman; Cinema; Formação.

**ABSTRACT:** In this essay one analyses three Christopher Nolan's movies: *Batman begins*, *The dark knight* and *The dark knight rises*. The cinematographic narrative of that trilogy focus the identity question and the super-hero's process of formation, deformation and here so-called re-formation. One aims to understand the structure and the meaning of that film adaptation of one of the most popular characters on comic strips. In order to do so, one bases on *Bildungsroman* literary concept.

**KEYWORDS:** Batman; Cinema; Formation.

Estreava, em julho de 2012, o último filme da trilogia que consagrou o ingresso de Christopher Nolan no rol dos cineastas de maior bilheteria da história do cinema hollywoodiano. A proeza de Nolan impressiona. O projeto que a Warner Bros. lhe ofereceu para executar, há mais de dez anos, – fazer um filme de Batman – era uma estranha novidade na carreira do até então diretor de produções de orçamento e circulação mais restritos, com narrativas de estrutura não convencional, a exemplo de *Memento* (2000), lançado no Brasil como *Amnésia*.

O super-herói criado em 1939 por Bob Kane, um dos mais populares senão, ao lado do Super-homem, o mais popular super-herói do imaginário pop ocidental, já tinha aparecido, pelas mãos de outros dois diretores, em quatro longas-metragens amplamente divulgados pelo *marketing* da indústria cinematográfica norte-americana: *Batman* (1989) e *Batman returns* (1992), de Tim Burton, *Batman forever* (1995) e *Batman and Robin* (1997), de Joel Schumacher. Se os dois primeiros filmes obtiveram sucesso,

---

\* Professor Adjunto I da Universidade Estadual do Piauí (UESPI)

agradando ao público em geral e a boa parte dos fãs do personagem, os dois títulos seguintes resultaram em enorme risco financeiro de fazer o Homem-Morcego retornar às grandes telas. Não era serena, portanto, a responsabilidade de Christopher Nolan, ao ter aceito encabeçar o projeto, dada a forte decepção da investida anterior em adaptar os quadrinhos da DC Comics.

Todavia, *Batman begins* (2005), o primeiro filme da trilogia, foi prontamente aclamado por muitos como o melhor Batman em linguagem de cinema, tendo sido igualmente memorável seu sucesso de público. O segundo filme, *The dark knight* (2008), veio a se impor como – mais do que mera continuação da trajetória do super-herói – uma superação do anterior, no tocante à urdidura e ao impacto da trama. As duas produções bastavam para evidenciar a discrepância de propostas entre os três diretores.

Em linhas gerais, Burton havia explorado, de um lado, o caráter enigmático do protagonista, em meio a uma sombria e quase sempre noturna Gotham, a fictícia metrópole norte-americana, onde se sucede a maior parte das aventuras de Batman, e, de outro lado, o aspecto cômico dos vilões principais – o Coringa, no primeiro filme, e Pinguim, no segundo –, em contraste com suas próprias atitudes criminosas. Não obstante a diversidade estilística entre numerosos gibis de Batman, aplaudiu-se a fidelidade da recriação de Burton da ambiência do super-herói. Quanto a Joel Schumacher, este pareceu estar mais preocupado seduzir pelos efeitos especiais e pelo pitoresco das personagens mais importantes – mocinhos e bandidos – do que em explorar a riqueza e as possibilidades psicológicas não apenas do super-herói, mas também de seus arquiinimigos. Ademais, as *performances* de Vil Kimer e depois de George Clooney, no papel de Bruce Wayne/Batman segundo Schumacher, convenceram artisticamente bem menos do que a já questionável de Michael Keaton, ator escalado para encarnar o protagonista nos dois filmes de Burton, os quais tinham contado, em contrapartida, com as atuações de excelência de Jack Nicholson (Coringa), de Michelle Pfeiffer (Mulher Gato) e de Danny DeVito (Pinguim), vilões que não poderiam ser equiparados, em termos de força expressiva, ao caricato Duas-Caras de Tommy Lee Jones, à sem sensualidade Hera Venenosa de Uma Thurma e ao excessivamente gelado Senhor Frio de Arnold Schwarzenegger, sob a direção de Joel Schumacher.

Christopher Nolan, por sua vez, procurou imprimir o máximo de realismo à sua trilogia. Não há apelo a predominância das tintas góticas para caracterizar a cidade de Gotham e, em *Batman begins*, o espectador toma conhecimento das motivações e do treinamento ao qual se submeteu Bruce Wayne para poder tornar-se o super-herói, reconhecidamente um dos poucos a não contar com superpoderes a não ser o próprio preparo físico e mental e a imensa fortuna que lhe dá condições de equipar-se e armar-se com a mais avançada tecnologia. Em outras palavras, Nolan *re-humaniza* o mundo de Batman, tornando-o mais verossímil, perspectiva de que se afastaram as produções anteriores, nas quais se manteve o padrão *fabuloso* dos filmes tradicionais de super-herói, especialmente voltados para um público infanto-juvenil. A ruptura com tal padrão verifica-se, por exemplo, na evidente alusão de *The dark knight* ao contexto contemporâneo do terrorismo e na leitura que o antagonista principal desse filme, o Coringa, ensejou em várias resenhas, dentre as quais a de Ron Briley:

There is no room to negotiate or reason with the Joker. The film portrays the Joker as an evil character whose motivation has no material basis; he simply takes delight in terrorizing others. He fits the Bush definition of Osama Bin Laden and Islamic terrorism.<sup>1</sup>

Sobretudo em *The dark knight* (2008) e *The dark knight rises* (2012), observa-se com nitidez como Christopher Nolan não recorreu à violência estilizada, cuja atmosfera com ares de histórias em quadrinhos ou de desenho animado, tende a suavizar a recepção dessa mesma violência, concedendo ao espectador, desse modo, a confiança confortável de que o mal, por ser tão inverossímil, será derrotado em um indefectível *happy-end*. O realismo de Nolan não oferece muito conforto ao espectador. As fronteiras mesmas entre o bem e o mal tornam-se aí terrivelmente tênues, à diferença do que vemos nos Batmans de Burton e de Schumacher, ou ainda em outros filmes do gênero, como a clássica tetralogia do Super-homem da interpretação icônica de Christopher Reeve, em *Superman* (1978), *Superman II* (1980), *Superman III* (1983) e *Superman IV: the quest for peace* (1987). Com efeito, a trilogia de Nolan constitui um

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: “Não há campo de negociação ou de razão com o Coringa. O filme o retrata como um personagem cruel cuja motivação não tem base material; ele simplesmente se deixa levar pelo prazer de aterrorizar as pessoas. Ele encarna a definição de Bush [então presidente dos EUA] sobre Osama Bin Laden e o terrorismo islâmico.”

marco do gênero, na medida em que o supera pela abordagem bastante – na falta de palavra talvez mais adequada – adulta de problemas sociais, políticos, jurídicos, psicológicos. Aliás, tal questionamento, em sintonia com o atestado de complexidade ética e psíquica do homem contemporâneo, parece ter incentivado a produção de outros filmes do gênero, como *Watchmen* (2009) e *Kickass* (2010), nos quais os super-heróis ou são destituídos de super-poderes ou mesmo cometem atitudes moral e legalmente condenáveis.

Diferencial da trilogia de Christopher Nolan, para cuja execução (convém acrescentar) foi contratado elenco de grande competência, reside no entrelaçamento das tramas de cada um dos três filmes, que, de fato, parecem configurar uma convincente unidade. O percurso parte das motivações mais remotas do nascimento de Batman, que atravessa um árduo processo de auto-superação física e mental, em *Batman begins*, em seguida um outro processo, conflituoso, de transformação psicológica e identitária, em *The dark knight*, e encerra-se na edificação de um super-herói, apenas plenamente consumada na figura do mártir, em *The dark knight rises*. A nosso ver, a questão da identidade consiste no ponto nevrálgico da trilogia, o que se daria numa estrutura que poderíamos aproximar à do *Bildungsroman*.

Uma sucinta, mas razoável definição para *Bildungsroman* – romance de formação, gênero nascido com *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang Von Goethe – seria: uma narrativa ficcional, em que o protagonista alcança, no término, um nível de conhecimento de mundo e de si mesmo mais elevado do que apresentava no começo. No caso daquela obra do poeta alemão, assim sucede mediante a saída da terra natal rumo a lugares onde o personagem vem a se relacionar com pessoas as mais diversas, principalmente em termos de cultura, personalidade e pensamento, além de procurar educar-se nas artes, como é o caso do seu envolvimento com uma companhia teatral. É o outro, portanto, o mais importante promotor da autognose no *Bildungsroman*. Ainda, segundo Maas, embora seja considerado pela crítica

[...] como um fenômeno “tipicamente alemão”, capaz de expressar o “espírito alemão” em seu mais alto grau, o *Bildungsroman* firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem europeia, tendo sido

assimilado também nas literaturas mais jovens, como as americanas. (MAAS, 1999, p.13)

Em sua origem, o termo – cunhado e divulgado por Karl Morgenstern na primeira década do século XIX – já se referia à “formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” (MAAS, 1999, p.19), em busca motivada, conforme o paradigma de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, pelo “desejo burguês pela formação universal, pelo conhecimento que ultrapassa os limites estreitos da educação para o trabalho e para a perpetuação do capital herdado” (MAAS, 1999, p.20). Wilma Maas ainda pontua o caráter histórica e geopoliticamente específico do *Bildungsroman*, contido nas palavras mesmas que designam o gênero:

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimenta-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo autoaperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance. (MAAS, 1999, p.22-23)

Isso posto, está claro que analisar filmes do século XXI com base na ideia de *Bildungsroman* é reter desta apenas a questão do processo pelo qual o protagonista passa no decorrer da narrativa, seja escrita, seja fílmica – processo que, para os propósitos deste ensaio, mantém-se conceitualmente como “a sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo”. (MAAS, 1999, p.27)

*Batman begins* encena esse processo de modo muito interessante. Na infância, Bruce Wayne sofre dois terríveis traumas, um associado ao outro: primeiro, enquanto brincava com uma amiga nas dependências da mansão onde mora, cai por acidente num poço, em cujo fundo é atacado por morcegos, o que leva o menino a contrair verdadeira fobia desse animal; algum tempo depois, na companhia de seus pais, Bruce assiste a uma ópera, mas no meio do espetáculo pede para se retirarem dali, pois não suporta a visão da coreografia de pessoas vestidas de morcego – fora do teatro, um assaltante

aborda a família e mata o pai e a mãe do garoto, que acaba se sentindo culpado pelo duplo assassinato.

Da infância até ao fim da adolescência, acomete o órfão Bruce Wayne um completo desnorreamento existencial. Sua revolta pela morte dos pais (na verdade, sobretudo ou exclusivamente do pai) se eleva, quando se vê na impossibilidade de se vingar, fazendo justiça com as próprias mãos, quando o assassino é morto a mando de Falcone, um temido chefão do crime organizado. Após ser expulso brutalmente de um restaurante onde esse mafioso se encontrava, Bruce Wayne joga na fogueira sua carteira com tudo dentro, entregando apenas o dinheiro a um mendigo que ali se aquecia. Em troca, pede o casaco que o pobre homem traja. Vestido com essa peça velha, puída e suja, o Príncipe de Gotham, como o chamam na imprensa, logo em seguida embarca como clandestino em navio prestes a zarpar.

A cena não poderia ser mais significativa. Aqui o futuro super-herói principia a viver o outro, na queima de seus documentos, ato que representa a anulação da sua própria identidade, e no vestir o casaco do mendigo, assumindo a condição de quem era riquíssimo em alguém paupérrimo. Bruce Wayne vai parar em terras africanas e asiáticas (a alteridade do espaço geográfico-cultural), e lá chega a cometer furtos e roubos, por sobrevivência ou não, perdendo a noção do certo e do errado (a alteridade moral, que se aprofunda em questionamento de ordem ética). Os anos de aprendizagem do protagonista tomam, enfim, um curso que definirá o surgimento de Batman: a Liga das Trevas, comandada por Ra's al Ghul, tira-o da prisão e o submete a intenso treinamento em artes marciais. Nisso, Bruce consegue superar a fobia de morcegos e lidar melhor com o trauma da morte dos pais.

Essa educação e treinamento que Bruce Wayne recebe da Liga das Trevas e que lhe condiciona a estabilidade emocional e o reencontro de si mesmo, isto é, a conscientização de seus propósitos de luta contra o crime e a injustiça, recordam importantes obras, nas quais os respectivos heróis vivem fase fundamental da vida sob a tutela do inimigo ou representante das forças malévolas. Citamos aqui o Siegfried de *O anel do nibelungo*, de Richard Wagner, e o Jesus de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. No terceiro drama musical da tetralogia wagneriana, o interesseiro Mime cria Siegfried, órfão de pai e mãe, com o objetivo de induzi-lo, quando adulto, a

matar o dragão Fafner, que se apoderara do anel e outros objetos valiosos, para depois, astutamente, assassinar o herói. No romance do escritor português, paródia dos evangelhos, o diabo é quem educa Jesus Cristo, ensinando-lhe o simbólico ofício do pastoreio de ovelhas.

Contudo, cumpre salientar diferenças entre o que sucede com o Bruce Wayne de Nolan, o Siegfried de Wagner e o Cristo de Saramago. No caso deste, o diabo não é propriamente o epítome do mal; antes se revela moralmente, dentro dos próprios códigos éticos cristãos, superior a Deus, divindade afinal vaidosa, sanguinária e vingativa. Já o grande herói de *O anel do nibelungo* cresce em contínuo desprezo por quem o cria, dele não sentindo nenhum sentimento paternal ou nobreza de caráter. Em *Batman begins*, Bruce parece, em princípio, compartilhar dos ideais de justiça da Liga das Trevas, e apenas com esta entra em choque, quando lhe exigem a execução sumária de um assassino, como prova de adesão ao grupo. Apenas nesse momento, o personagem se distingue dos justiceiros chefiados por Ra'salGhul, que futuramente procurarão, por meio de intrincada rede de corrupção, pôr fim à criminalidade de Gotham, no plano de destruir toda a cidade. De todo modo, na posterior criação do símbolo-disfarce Batman, Bruce Wayne tem em mente ainda concepções aprendidas da Liga das Trevas (até certo ponto, comparável à Sociedade da Torre, que coordena e supervisiona a trajetória de Wilhelm Meister, no romance de Goethe), como a importância da teatralidade com que o combatente converte-se em algo mais que um homem para o inimigo, ou, no filme seguinte, quando reproduzirá o entendimento sobre os criminosos ensinado por Duckhard/Ra'salGhul, aplicando-o equivocadamente ao Coringa (“Um criminoso não é complicado. Só temos de saber o que ele quer.”).

Assim, diferentemente de Siegfried, herói pronto, sem evolução psicológica, Bruce Wayne passa por um longo período de formação física e mental até à criação de Batman; e também diferentemente de Jesus Cristo, que tem de cumprir destino trágico e impiedoso traçado por Deus, Batman – não isento de um conflito entre vantagens e desvantagens de sua atuação – acaba sendo um herói de saldo moral positivo. Em suma, a ideia de formação no seu sentido burguês otimista, conforme a concepção de perfectibilidade pedagógica do ser humano, contida na forma do

*Bildungsroman*, pode ser aplicada, com razoável pertinência, ao primeiro filme da trilogia de Christopher Nolan.

Marco final de sete anos (número significativo; simboliza a perfeição para o cristianismo) longe de Gotham e do Ocidente, a recusa de Bruce Wayne em executar o assassino condenado pela Liga das Trevas constitui, em *Batman begins*, o ponto-ótimo para o personagem do conhecimento de si e de mundo. Já não é mais o jovem desorientado, traumatizado, sequioso de vingança; compreende, aliás, que esta, como lhe dissera certa vez a amiga de infância Rachel Dawes, jamais se confunde com justiça. Representativo dessa transformação psicológica é o fato de, desaparecido por tanto tempo, considerarem-no morto em Gotham City. Com efeito, o jovem bilionário de antes morrera e o homem que está para completar 30 anos é outro, preparado em todos os aspectos para se tornar um super-herói. A criação de Batman – identidade necessária para resguardar não apenas as pessoas queridas e mais próximas, mas também a incorruptibilidade e eficácia do símbolo do combate ao crime – resulta na contraface do processo de autognose mediante o contato com a alteridade: se Bruce Wayne, ainda atormentado por sua fobia de morcegos, vivenciara a prática criminosa, Batman fará com que os que praticam o crime vivenciem medo similar ao antigo de Bruce Wayne, a fobia do Homem-morcego. O caráter positivo de sua formação se revela ainda, ao fim de *Batman begins*, na consolidação das boas relações entre o super-herói e a polícia, que inclusive ganha dispositivo luminoso – o famoso batsinal – para chamá-lo, nos momentos de necessidade de apoio seu à manutenção da justiça.

No segundo filme, *The dark knight*, o protagonista embrenha-se por experiências que o conduzirão a novo patamar de autoconhecimento e mesmo a novos contornos identitários. Em nome do combate ao crime, Batman se vê obrigado a torturar e espionar, quebrando códigos éticos e legais. Não bastando tudo isso, ainda sente pesar sobre sua consciência a morte de policiais, de uma juíza e de Rachel Dawes, com quem planejava casar-se e aposentar capa, máscara e armadura. De certa forma, Bruce Wayne revive a antiga culpa pelo assassinato de seus pais. Com astúcia, Christopher Nolan repete elementos da cena de *Batman begins*, em que o pequeno Bruce Wayne fita, profundamente perturbado e triste, a janela, pouco após o funeral dos pais, quando o mordomo Alfred lhe oferece uma refeição, ao que simplesmente responde sentir-se

culpado por aquelas mortes. Em *The dark knight*, também pouco depois da morte de Rachel Dawes, sentado numa poltrona defronte a uma janela, Bruce Wayne adulto, mas com a mesma perturbação e tristeza, indaga ao mordomo, digna figura paterna substituta, se teria responsabilidade no fim trágico de Rachel, quando antes Alfred lhe tinha avisado ter preparado um lanche. Trata-se, pois, no segundo filme da trilogia, de uma revisão do que significa ser Batman até às últimas consequências.

A conclusão desse processo é contundente e dolorosa: por não ser moralmente ímpoluto, Batman não é um herói, cabendo-lhe, na sua dualidade de defensor da justiça e, ao mesmo tempo, de infrator da lei, o epíteto de “cavaleiro negro”. Nessas condições, ao fim do filme, o personagem resolve assumir a culpa dos crimes cometidos pelo falecido promotor público Harvey Dent, que já vinha agindo como o assassino vingativo e impiedoso Duas-Caras, mas por cuja atuação profissional anterior a opinião pública depositava fé no bem e na incorruptibilidade da justiça. Ao tomar para si a culpa dos assassinatos de Harvey Dent e inclusive da morte deste, Batman torna-se definitivamente alguém caçado pela polícia, rompendo totalmente com os representantes da lei sua aliança e colaboração na luta contra os criminosos. Em suma, se em *Batman begins* ocorre um processo positivo de formação, centrado na figura de Bruce Wayne, em *The dark knight* o processo, centrado na figura do super-herói, é negativo e de deformação.

O Coringa, o pior inimigo enfrentado por Batman nos dois primeiros filmes da trilogia, que se define a si mesmo como “agente do caos”, é o catalisador da deformação identitária do protagonista. Entre um e outro se estabelece um complexo antagonismo, que não incorre propriamente em maniqueísmo. Se Batman tem uma máscara que dois Bruces Wayne (o playboy superficial e o homem engajado no combate ao crime) podem tirar, o Coringa tem uma máscara (ou antes, maquiagem), mas nada por detrás dela. Quem, afinal, é ele? A polícia, ao prendê-lo, não obtém qualquer informação a respeito desse sinistro criminoso; nenhum registro ou vestígio que possa levar a sua identidade: nome civil, parentes, nada senão nos bolsos facas, fiapos e seu lúdico cartão, na verdade uma carta de baralho. Maquiado ou não, sempre o Coringa: como se pudesse defini-lo aquele verso de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa: “Assim sou a máscara”.

Componente essencial dessa “máscara” do Coringa é a cicatriz de um corte feito a navalha, em forma de amplo sorriso, cicatriz cuja origem também não se revela, nem se descobre. O próprio Coringa conta duas versões (uma ao traficante Gamble e outra a Rachel Dawes) e quase conta uma provável terceira a Batman – donde poderemos inferir ambas serem fictícias, tratando-se, pois, de uma lacuna identitária *impreenchível*. Ora, com base no célebre capítulo inicial de *Mímese*, de Erich Auerbach, pode-se ver na questão da cicatriz uma metáfora da identidade, como ocorre no Canto XIX da *Odisseia* de Homero, quando Ulisses – disfarçado de mendigo, de volta ao palácio de Ítaca após vinte anos de ausência – é reconhecido por sua velha ama-de-leite, que lhe vê na perna a marca de um corte provocado por mordida de javali. Na epopeia grega, a cicatriz, cuja causa se esclarece, revela a identidade do herói; em *The dark knight*, pelo contrário, a cicatriz – não se chega a saber sua origem – oculta ainda mais a identidade do vilão, senão mesmo certifica inexistir uma verdadeira identidade.

Esse vazio identitário agrega-se a uma constituição psíquica e fisiológica desumanizada ou, pelo menos, anômala do personagem. Pois o Coringa não apenas ameaça a vida alheia, mas também a própria, chegando ordenar aos gritos para que Batman o atropеле com uma moto em alta velocidade e, mais adiante, a entregar a Harvey Dent um revólver, com o qual o promotor público poderia matá-lo, para vingar a morte de Rachel Dawes, ocorrida em jogo criminoso e sádico do Coringa. Também ao ser arremessado do alto de um prédio, o palhaço psicopata simplesmente gargalha, perante a iminência da própria morte. Às atitudes suicidas desse personagem acresce o fato de, em nenhum momento do filme, o vemos se machucando. Quando, por exemplo, Batman o agride – todo ira e força –, na busca de informações sobre Harvey Dent e Rachel Dawes. Sem identidade, sem qualquer respeito à vida e à ordem, sem reações fisiológicas naturais de um ser humano, encarnação do caos e da anarquia, o Coringa, nesse aspecto, inverte a imagem de Batman, homem de resistência e força sobre-humana, mas que o vemos sofrer cortes, hematomas, pondo em risco a própria vida, mas em defesa da vida alheia e da ordem.

O Coringa, dizíamos acima, catalisa o novo processo de autognose do super-herói, revelando ou ressaltando sua duplicidade: o de combatente do crime (face positiva) que, porém, em nome desse combate, apela para recursos antiéticos e ilegais

(face negativa). Na verdade, o vilão interpretado por Heath Ledger também conduz, pelo mesmo processo deformador, o promotor público Harvey Dent, considerado o “cavaleiro branco”, por sua disposição destemida e aparentemente incorruptível em lutar contra o crime, mas que se tornará – outro célebre arquiinimigo de Batman – o Duas-Caras, encarnação da dualidade e do acaso.<sup>2</sup>

Cumprir observar que o Coringa não escapa da condição dual, que marca os jogos psicológicos e as trajetórias desses três personagens que protagonizam o segundo filme da trilogia. O Coringa caracteriza-se pelo lado sinistro em coexistência com o cômico: é um palhaço ou bobo-da-corte, porém psicopata. Seu rosto mostra essa duplicidade, tendo um amplo sorriso (o cômico) formado pela cicatriz de um corte feito a navalha (o sinistro). A primeira frase que o Coringa profere no filme conota sua ligação com a deformação (tanto moral e física quanto textual). A paródia à máxima nietzschiana “Eu acredito que o que não nos mata nos deixa mais... estranhos”<sup>3</sup> encerra pelo menos dupla significação, além de revelar a crueldade e auto-ironia do personagem. A frase retoma o questionamento de Nietzsche sobre o conceito de sujeito, parede-meia com o de identidade (o Coringa, que afirma agir sem planos premeditados e objetivos, como um cachorro correndo atrás de carros, e sem moral, é um *Übermensch*, um além-homem), e antecipa outra frase do filme, de capital importância, dita por Harvey Dent ainda considerado o “cavaleiro branco” de Gotham: “Ou você morre como herói ou vive o bastante para se tornar vilão”. Uma e outra frase se conectam assim compreendidas: se algo ou alguém não nos mata até certo prazo, estamos condenados à deformidade de sermos “estranhos”, como acontecerá com Batman (super-herói que emprega a tortura e a espionagem para obter informações

---

<sup>2</sup> Gostaríamos, a esse propósito, de destacar a ironia de certa consequência das ações criminosas do Coringa. No fim de *Batman begins*, Jim Gordon se identifica como tenente e atribui sua ascensão hierárquica na polícia à recente atuação do super-herói. A próxima escalada na hierarquia policial, o posto de comissário, o personagem vivido magistralmente por Gary Oldman deve, ainda que indiretamente, ao assassinato de Loeb, que ocupava antes o cargo, cometido a mando do Coringa. A cena em que, anunciada pelo prefeito a promoção, Jim Gordon é cumprimentado por outros policiais e recebe os aplausos do Coringa dentro de uma cela, eleva essa ironia à crueldade desse próprio vilão.

<sup>3</sup> Constitui a oitava das “Flechas e máximas” de *Crepúsculo dos ídolos* – “Da escola de guerra da vida – o que não me mata me fortalece.” (NIETZSCHE, 2006, p.10) e se encontra como segundo aforismo de “Por que sou tão sábio”, de *Ecce homo*, considerando o “homem que se vingou”: “o que não o mata o fortalece”. (NIETZSCHE, 2004, p.25)

necessárias) e com Harvey Dent (personagem que se torna um assassino vingador da morte de sua amada Rachel Dawes.)

Verifica-se entre Bruce Wayne/Batman, Harvey Dent/Duas-Caras e Coringa relação de espelhamento, na qual se delineiam semelhanças e distinções que marcam a identidade desses personagens. As cenas iniciais de *The dark knight* revelam que eles têm em comum a postura de enfrentamento da máfia: Batman e o promotor público, ao combatê-la, em nome da justiça; o Coringa, ao roubá-la. Todavia, os dois primeiros não se encontram propriamente na mesma situação em relação ao combate ao crime. Também logo no início do filme, vemos que o super-herói está sendo investigado pela polícia e a imprensa põe em dúvida se se trata de um vigilante da lei ou de um criminoso. Já Harvey Dent conta com a confiança e o entusiasmo de grande parte da população de Gotham, que o considera o “cavaleiro branco”.

Sendo assim, Batman – o herói com máscara e com identidade – estaria a meio-termo moral e legal entre o promotor público – herói sem máscara e com identidade – e o Coringa – o vilão com máscara, mas sem identidade. Outro ponto importante, embora sutil, de comunhão entre os três personagens refere-se à figura paterna. Em *Batman begins*, Bruce Wayne transforma-se no super-herói como resultado de um processo de superação tanto da fobia de morcegos quanto do trauma de sentir-se culpado pela morte dos pais, sobretudo ou exclusivamente, como já ressaltamos, do pai. No filme seguinte, o elemento-chave, o objeto-símbolo do futuro Duas-Caras e do próprio Harvey Dent, uma moeda da sorte, é um presente que lhe deu seu pai. Já o Coringa menciona o pai por duas vezes; em ambos confessando seu ódio a ele. A primeira menção acontece na primeira versão da origem da cicatriz, segundo a qual seu pai era um alcoólatra e viciado em drogas, que teria cortado a navalha seu rosto. A segunda menção, quando o personagem está prestes a dar outra versão para a origem da cicatriz e dirige-se a um dos senhores presentes na festa organizada por Bruce Wayne, em prol da campanha eleitoral de Harvey Dent, dizendo-lhe: “Você lembra meu pai. Eu odiava meu pai.”

Outras passagens do filme sugerem o espelhamento Bruce Wayne/Batman-Coringa e Bruce Wayne/Batman-Harvey Dent/Duas-Caras. Naquela mesma festa, acima referida, a certa altura, Bruce Wayne isola-se de todos, indo para o terraço da cobertura e despeja do alto o conteúdo de uma taça, da qual nem chega a beber. Adiante, o

Coringa, que invade a festa, à procura de Harvey Dent, toma das mãos de uma mulher uma taça, lançando para o alto todo o conteúdo que, em seguida, finge beber. A atitude igual de ambos os personagens ressalta a identificação entre um e outro, não obstante suas profundas diferenças (a esse respeito, citamos aqui a frase do vilão dita ao super-herói: “Você me completa.”).

Duas sequências de cenas contrapõem o “cavaleiro negro” e o “cavaleiro branco” de modo sugestivo. Na primeira, ambos os personagens encontram-se na mesma circunstância de torturar, na procura de informações sobre o Coringa: Batman, fisicamente, ao jogar o mafioso Maroni do alto de um prédio baixo, e Harvey Dent, psicologicamente, ao jogar, num fingido cara-ou-coroa (visto que ambas as faces de sua moeda da sorte são, no momento, idênticas), se dispara ou não o revólver na cabeça de um paranoico-esquizofrênico que trabalha para o Coringa. A segunda sequência começa mostrando a primeira vítima da vingança de Harvey Dent (já Duas-Caras). O som do tiro que executa o policial corrupto Wuertz reverbera, confundindo-se com o som do aparato com que Batman pode espionar toda a cidade de Gotham, cometendo ato que Lucius Fox, aliado do super-herói, classifica como perigoso e antiético.

Conforme o exposto acima, em *The dark knight*, Batman depara-se com espécies de duplos: em Harvey Dent, antes de tornar-se o Duas-Caras, o heroísmo ideal, sem máscara, de um homem nomeado publicamente para o cargo de promotor e que exerce sua função de maneira irrepreensível; no Coringa, a condição absoluta de fora da lei e da ética, sem qualquer propósito senão o de ver “o circo pegar fogo”. Como dissemos anteriormente, Batman se situa a meio-termo dessas duas condições, assemelhando-se e distinguindo-se dos dois outros personagens em vários pontos. Coringa submete ambos ao mesmo processo de deformação. No caso do super-herói, forçando-o a apelar para recursos ilegais e antiéticos, para capturar o criminoso. No caso do promotor público, levando-o a tornar-se o vingativo e impiedoso assassino Duas-Caras, depois de seu grande amor, Rachel Dawes, ter morrido na explosão de uma armadilha, da qual ele mesmo sobrevive, todavia, terrivelmente marcado pela queimadura que lhe deforma a face esquerda de seu rosto. Também uma das faces de sua moeda é queimada, nesse episódio. A essa moeda marcada pela perda de quem tanto ama, Harvey Dent recorre, delegando ao jogo de cara-ou-coroa (já não mais fingido) o destino de suas vítimas.

O processo deformador de Batman, no segundo filme da trilogia, contraposto ao processo de formação a que assistimos no primeiro, problematiza a figura do super-herói não apenas no âmbito ético e legal, mas também artístico. Discutindo o percurso do gênero literário *Bildungsroman*, Wilma Maas destaca:

No século XX, desaparece a ideia do homem como ser psicológica e historicamente indecomponível. A representação do desenvolvimento individual como um processo linear em direção ao equilíbrio das tendências individuais no enfrentamento com a sociedade torna-se então uma aporia. (MAAS, 1999, p.81)

Está claro que essa mudança paradigmática de noções psicológicas acerca do homem não se limitou a afetar a literatura, mas também as artes em geral, podendo ser ainda observável nestas primeiras décadas do século XXI, o que atesta a sobrevivência do descrédito em torno de um progresso cujo *telos* é a perfectibilidade tanto do mundo quanto do homem. (cf. MAAS, 1999, p.215-242) *The dark knight*, por assim dizer, deteriora a legitimidade do super-herói construída em *Batman begins*, relativizando a crença otimista no papel de Batman, cuja condição, sob vários aspectos, aproxima-se, no segundo filme da trilogia, à dos criminosos. Significativamente, a resolução amorosa de Bruce Wayne não ocorre com Rachel Dawes, outra aliada importante de Batman no combate ao crime, mas que, antes de morrer, já manifestara decisão em se casar com Harvey Dent. Em *The dark knight rises*, o bilionário se divide entre Miranda Tate, revelada no fim do terceiro filme filha de Ra's al Ghul a verdadeira mentora da revolução terrorista que castiga Gotham, e a ladra Selina Kyle, por quem, afinal, se decide Bruce Wayne, aposentado ele de suas atividades super-heroicas, e ela de suas atividades criminosas.

*The dark knight rises* se passa oito anos após o tempo do enredo de *The dark knight*. Durante todo esse período, Bruce Wayne permaneceu recluso em sua mansão totalmente reconstruída (tinha sido incendiada no primeiro filme); não faz aparições nem como o playboy bilionário e fútil, tampouco como Batman, considerado autor dos assassinatos de policiais e de Harvey Dent. A reclusão do personagem também decorre da vigência de uma lei, denominada Harvey Dent Act, instrumento que levou para a cadeia todas as peças-chave do crime organizado em Gotham, cidade que acredita, então, viver tempos de paz. Acresce que o protagonista, quarentão, sofre das

consequências físicas de seu esforço descomunal para ser Batman: para se locomover, precisa do amparo de uma bengala.

Trata-se, pois, do auge da deformação do super-herói, que também se ressentida da perda de quem acredita que pudesse ter sido sua companheira de uma vida sem Batman (Rachel Dawes). O mal iminente que ronda Gotham obrigará Bruce Wayne a vestir de novo sua máscara para enfrentar um inimigo – Bane – também mascarado, só que mais jovem e mais forte. Mais uma vez, Christopher Nolan atribui traços de identidade e comportamento similares entre o protagonista e seu arquiinimigo. Como Bruce Wayne, Bane foi treinado para lutar pela Liga das Trevas; e, numa correspondência em quiasmo, o segundo acabou por ser expulso da organização, ao passo que o primeiro se tinha desligado voluntariamente dela, por não compartilhar do ideário justiceiro de Ra's al Ghul. Espalham-se lendas e boatos que a ignorância das razões da reclusão do bilionário alimenta, dentre as quais a de que ele teria sofrido acidente que lhe deformou o rosto, sendo necessário o uso de uma... A fala de uma das serviçais da mansão Wayne é interrompida, mas dá a entender que seria uma máscara. Ora, conquanto falsa a informação, ela acaba por atribuir a Bruce Wayne um acidente e um curativo de Bane, quem precisa se utilizar de uma máscara para sobreviver a uma cirurgia mal-sucedida que deveria remediar as sequelas de um espancamento coletivo.

A função, portanto, da máscara de Bane é vital, não um disfarce, como a de Batman. Essa diferença, no entanto, compromete não apenas o caráter daquele personagem vilão, mas dos demais que protagonizam o filme. Selina Kyle, quem seria a Mulher Gato, como adaptação das histórias em quadrinhos, mas nunca assim denominada em *The dark knight rises*, também se mascara, sem por isso encobrir sua verdadeira identidade (com efeito, todos os personagens a identificam como Selina Kyle, com a máscara ou não). Como se fosse um baile de máscaras, que, de fato, se realiza, organizado por Miranda Tate, uma suposta interessada no emprego da energia nuclear para fins pacíficos e ecológicos, a de Batman também perde, em grande medida, sua eficácia: Bane, ao primeiro confronto com o super-herói, o chama de senhor Wayne, sendo ouvido por Selina Kyle, e anteriormente o policial Blake, em visita ao bilionário, revela também saber que ele é Batman. Perto do desfecho do filme, a única identidade

realmente oculta é a de Miranda Tate, personagem que não se mascara, finge ser uma rica filantropa, sendo, na verdade Talia, a nova comandante da Liga das Trevas.

Nota-se uma espécie de motivo principal, redutível a uma palavra, em cada um dos filmes da trilogia de Christopher Nolan. No primeiro, é o medo. Esse sentimento determina o surgimento de Batman e constituirá o efeito da arma empregada pelo Espantalho e pela Liga das Trevas, no plano de destruir Gotham. Em *The dark knight*, é a duplicidade: do super-herói, aliado ou inimigo da lei? De Harvey Dent, personagem-metáfora de todo o filme, que se torna o Duas-Caras. Do Coringa, a comicidade e a loucura assassina. *The dark knight rises*, esse título já o sugere, é a ascensão... das verdades omitidas no filme anterior, do mal que se organiza nos esgotos de Gotham para atacar, devastadoramente, na superfície da cidade, e ascensão, é claro, do super-herói, que consegue escapar das profundezas de uma prisão, para lutar e, finalmente, derrotar os terroristas chefiados por Bane e Miranda Tate/Talia.

Outra palavra, contudo, que poderíamos designar como *Hauptmotiv* do terceiro filme da trilogia é retorno. Isso porque vários elementos dos dois primeiros, mas principalmente de *Batman begins*, retornam a *The dark knight rises*. Oito anos após completa reclusão, o “cavaleiro negro” retorna ao combate ao crime, e ainda, depois de exilado e preso fora dos EUA (uma vez derrotado por Bane), retorna a Gotham para um segundo confronto. Retorna também a Liga das Trevas como adversário maior do super-herói. O desejo de “começar uma vida nova” de Selina Kyle, que procura conseguir aparelho eletrônico com capacidade de apagar fichas criminosas do sistema policial. Retorna o tema da orfandade com o personagem Blake, que substituirá como Robin o Batman aposentado. Digno de menção é o fato de, pouco antes de voltar a vestir-se de Batman, Bruce Wayne visita o comissário no hospital, disfarçando-se com máscara idêntica (tipo ninja) a que tinha usado para se encontrar com o mesmo Jim Gordon, na delegacia, em meio à criação de sua identidade de super-herói.

Essa ideia de retorno está intimamente associada a um novo processo de formação – ou de reedificação moral do super-herói, considerado criminoso desde o filme anterior. Sua trajetória em *Batman begins* desenha uma linha de ascensão, que é a própria formação e construção do super-herói, aliado e colaborador da polícia. *The darkknight*, ao contrário, uma linha de declínio, que é a deformação e queda do super-

herói, condenado pela prática de crimes. *The dark knight rises*, ao resgatar a ascensão do primeiro filme, parece antes remeter a uma circularidade, sugerida visualmente na forma do poço de que escapa o protagonista, poço que recorda aquele em cujo fundo havia caído Bruce Wayne na infância, no primeiro filme.

No segundo filme da trilogia, o foco da trama incide sobre o super-herói. No primeiro, há um equilíbrio no qual o surgimento de Batman decorre da resolução existencial de Bruce Wayne. No terceiro, outro equilíbrio se propõe entre as duas identidades do protagonista. Dessa vez, porém, o fim de Batman é que permitirá a Bruce Wayne a vivência de uma normalidade social, ao lado da esposa (Selina Kyle), como uma família reconstituída que o assassinato dos pais destruíra. Fundamental para o processo de re-formação do super-herói é sua conversão em mártir e, por conseguinte, num símbolo pleno de luta em favor do bem e da justiça. Ao fim de *The dark knight rises*, o “cavaleiro negro” transporta, em sua aeronave, em direção ao alto mar, a bomba nuclear prestes a explodir, evitando, desse modo, a destruição de Gotham. Depois dessa ato heroico, naturalmente se considera Batman morto, e as autoridades municipais homenageiam seu autossacrifício com a inauguração de uma estátua sua. Está, portanto, consagrado como autêntico super-herói. O fato de todos ignorarem que Bruce Wayne havia consertado o piloto automático do veículo, do qual saltou antes da explosão atômica, sem que ninguém o notasse (o desaparecimento despercebido era uma das atitudes corriqueiras, uma marca de Batman), leva à distribuição da fortuna do bilionário aos herdeiros conforme consta em seu testamento. O motivo do retorno aqui também se constata: a superação dos traumas de infância do protagonista implicou o afastamento duradouro de Gotham, o que fomentou a notícia da morte de Bruce Wayne, sete anos desaparecido, em *Batman begins*; em *The dark knight rises*, Bruce Wayne conquista a definitiva e nova vida normal graças a uma nova morte encenada. A re-formação de Batman se concretiza com o super-herói reformado – no sentido outro de aposentado.

A trilogia de Christopher Nolan, adaptação dos quadrinhos da D. C. Comics apresenta um super-herói numa ambiência tão realista quanto o faz integrar o contexto da complexidade do homem contemporâneo, avesso a rótulos identitários de contornos demasiado rígidos. Moralmente, o Batman de Nolan é um personagem positivo, mas sua

atuação não se isenta de questionamentos jurídicos e éticos. O rendimento analítico do conceito de *Bildungsroman* pareceu-nos proveitoso, na medida em que a ideia de formação coincide, em aspectos importantes, com a trajetória do protagonista de *Batman begins*. Porém, a deformação apontada em *The dark knight* propicia sua maior potencialidade de leitura, se serve como contraponto à ideia de formação, resgatada, dentro do motivo principal do retorno, pelo terceiro filme da trilogia. A morte-aposentadoria ou re-formação de Batman, em *The dark knight rises*, não consiste no fim do super-herói, mas no encerramento de sua formação (torna-se um símbolo-estátua), que o purifica das contingências históricas que o forçavam a compartilhar características e atitudes dos criminosos que ele mesmo combatia. O Batman de Nolan, por fim, adapta e atualiza o *Bildungsroman*, por sinal com muita competência.

#### REFERÊNCIAS:

- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp.1-20.
- BRILEY, Ron. **The Dark Knight: anallegoryofAmerica in the age of Bush?**.Disponível em <<<http://historynewsnetwork.org/article/53504>>>. Acesso em 20 março 2015.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo**: o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: UNESP, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos** ou como se filosofa com o martelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

#### Referências filmográficas:

- BATMAN BEGINS**. Direção Christopher Nolan. EUA: Warner Bros, 2005.
- THE DARK KNIGHT**. Direção Christopher Nolan. EUA: Warner Bros, 2008.
- THE DARK KNIGHT RISES**. Direção Christopher Nolan. EUA: Warner Bros, 2012.

Recebido em: 31 de março de 2015.

Aprovado em: 10 de abril de 2015.