

O BATMAN DE CHRISTOPHER NOLAN: FORMAÇÃO E DEFORMAÇÃO DO SUPER-HERÓI

Adriano Lima Drummond*

Resumo:

Neste artigo, analisamos os filmes *Batman begins* e *Batman: the dark Knight*, de Christopher Nolan, focalizando a questão da identidade e o processo de formação e deformação pelo qual o super-herói da DC Comics atravessa. Para isso, recorremos ao conceito literário de *Bildungsroman*.

Palavras-chave: Batman; cinema; Identidade; *Bildungsroman*.

Résumé:

Dans cet article on analyse les films *Batman begins* et *Batman: the dark knight* dirigés par Christopher Nolan. À partir du concept littéraire de *Roman de formation*, on y aborde la question de l'identité e le processus de formation et déformation lequell le super-héros vit.

Mots-clés: Batman; cinéma; Identité; Roman de formation.

Batman, um dos mais famosos personagens de histórias em quadrinhos, criado em 1939 por Bob Kane, apareceu nas telas de cinema, até o momento, em seis produções hollywoodianas: os dois filmes de Tim Burton – *Batman* (1989) e *Batman returns* (1992) –, os dois filmes de Joel Schumacher – *Batman forever* (1995) e *Batman and Robin* (1997) – e, finalmente, os de Christopher Nolan, *Batman begins* (2005) e *Batman: the dark knight* (2008), estando prevista para julho de 2012 a estreia de um terceiro e último por ele dirigido. É patente a discrepância de propostas e resultados entre os três diretores. Em linhas gerais, Burton explorou o caráter enigmático do protagonista (não obstante a atuação medíocre de Michael Keaton) e a atmosfera sombria de Gotham, a fictícia megalópole norte-americana onde se sucede a maior parte das aventuras do super-herói nos quadrinhos, e a

* Adriano Lima Drummond é mestre em Teoria da Literatura pela UFMG e doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. É também professor efetivo da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

duplicidade lúdico-criminosa dos vilões principais; Coringa no primeiro filme e Pinguim no segundo. A fórmula foi bem-sucedida, ao menos no que se refere à bilheteria, caso contrário ao das realizações de Schumacher, diretor que pareceu estar mais preocupado com efeitos especiais e colocar em cena personagens não vistos nos filmes de Burton do que em explorar a riqueza ou as possibilidades psicológicas não apenas do super-herói, mas também de seus arquiinimigos. Além disso, ambos os filmes de Schumacher não conheceram a receptividade das produções anteriores, tornando a franquia um risco financeiro que a Warner Bros. não se privou de correr, anos mais tarde, ao contratar C. Nolan para dirigir nova adaptação fílmica do personagem da D.C. Comics.

Batman begins foi prontamente aclamado por muitos como o melhor filme da franquia, além de ter sido considerado produção de excelência no gênero. Christopher Nolan realizaria a proeza de superar esse feito com *Batman: the dark knight*, uma das maiores bilheterias que Hollywood arrecadou em todos os tempos. Dentre outros fatores (por exemplo, o elenco de excelência e o apelo emotivo da morte de Heath Ledger, logo após ter encarnado brilhantemente o Coringa), tamanho sucesso de ambos os filmes se explica pela inteligente costura narrativa com a qual C. Nolan nos conta das motivações mais remotas do nascimento de Batman até um processo em aberto de transformação psicológica do protagonista. De fato, a nosso ver, a questão da identidade constitui o ponto nevrálgico, que conecta o primeiro ao segundo filme, não se atendo, todavia, ao personagem principal, 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 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 e escritor 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 de seu envolvimento com uma companhia teatral, na qual representará o príncipe dinamarquês da peça *Hamlet*, de William Shakespeare. É a alteridade, portanto, o

mais importante promotor da autognose no *Bildungsroman*. Segundo Wilma 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 européia, 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 auto-aperfeiçoamento 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 realista. (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 de nosso artigo, 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. No ápice de seu desnorreamento existencial decorrido da não-aceitação da morte dos pais (na verdade, sobretudo ou exclusivamente do pai), decorrido também da impossibilidade de se vingar, pois o assassino há pouco foi assassinado a mando de Falcone, um temido chefe do crime, Bruce Wayne, expulso brutalmente de um restaurante onde aquele se encontrava, 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 começa pela busca de vivenciar o outro, na queima de seus documentos, ato que representa a anulação da 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 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 da cultura ocidental, nas quais os respectivos heróis vivem fase fundamental da vida sob a tutela do inimigo ou representante das forças malévolas. Podemos citar 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 levá-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, cabe observar 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 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 com os 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. De fato, apenas nesse momento, o personagem se distingue dos justiceiros chefiados por Ra's al Ghul, que futuramente procurarão, por meio de intrincada rede de corrupção, por fim à criminalidade de Gotham, no plano de destruir toda a cidade. De todo modo, na criação do símbolo Batman, Bruce Wayne tem em mente ainda lições 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, já no filme seguinte, quando reproduzirá o entendimento sobre os criminosos ensinado por Duckhard, aplicando-o, equivocadamente, conforme lhe contesta o mordomo Alfred, 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 um 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.

Marco final de sete anos (número significativo; simboliza a perfeição para o cristianismo) longe de Gotham e do Ocidente, a recusa de Bruce Wayne a executar o assassino condenado pela Liga das Trevas constitui, em *Batman begins*, o ponto-ótimo para o personagem de 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 trinta 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 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 o antigo medo de Bruce Wayne.

No segundo filme, *Batman: the dark Knight*, o protagonista embrenha-se, mais uma vez, por experiências que o conduzirão a novo patamar de auto-conhecimento e mesmo a novos contornos identitários. Em nome do combate ao crime, o super-herói se vê na necessidade de torturar, 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, em outras palavras, 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 Alfred lhe oferece uma refeição, ao que simplesmente responde sentir-se culpado por aquelas mortes; em *Batman: the dark Knight*, também pouco depois da morte de Rachel Dawes, sentado numa poltrona defronte a uma janela, adulto, Bruce Wayne, com a mesma perturbação e tristeza, indaga ao mordomo se teria responsabilidade no fim trágico de Rachel Dawes, quando antes Alfred lhe tinha avisado ter preparado um lanche. Trata-se, pois, no segundo filme, de uma revisão do que significa ser Batman. A conclusão desse processo é contundente e dolorosa: por não ser moralmente impoluto, 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 os 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 muitos da cidade de Gotham depositavam fé no bem e na incorruptibilidade. Ao tomar para si a culpa dos assassinatos de Harvey Dent, Batman torna-se definitivamente alguém caçado pela polícia, rompendo oficialmente

com esta sua aliança na luta contra os criminosos. Assim, se em *Batman begins* há um processo positivo de formação, centrado na figura de Bruce Wayne, em *Batman: 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 filmes, que se define 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 em combater o crime) podem tirar, o Coringa tem uma máscara, mas nada por trás dela. Quem, afinal, ele é? A polícia, ao prendê-lo, não obtém nenhuma informação referente a esse sinistro criminoso, qualquer registro ou vestígio que possa levar à sua identidade: nome civil, parentes, nada senão 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 sua máscara é a cicatriz de um corte feito a navalha, em forma de amplo sorriso, cicatriz cuja origem também não se descobre. O próprio Coringa conta duas versões (uma ao traficante Gamble e outra a Rachel Dawes) e, caso Batman lhe permitisse, contaria uma terceira; donde poderemos concluir ambas serem fictícias, tratando-se, pois, de uma lacuna identitária impreenchível. Ora, com base no célebre capítulo inicial de *Mimese*, de Erich Auerbach, podemos 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 20 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 *Batman: the dark Knight*, pelo contrário, a cicatriz – não chegamos a saber o porquê dela – 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 do personagem. De fato, o Coringa não apenas ameaça a vida alheia, como também a própria, chegando a gritar 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 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. Aos comportamentos 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-humanas, mas que o vemos sofrer cortes, hematomas, arriscando a própria vida, sim, mas em prol 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 H. Legder também conduz, pelo mesmo processo deformador, o promotor público Harvey Dent, visto por muitos na cidade como o “cavaleiro branco”, por seu caráter aparentemente incorruptível, mas que se tornará – outro célebre arquiinimigo de Batman – o Duas-Caras, encarnação da dualidade e do acaso. Cumpre observar que o próprio Coringa não escapa da condição dual, que marca os jogos psicológicos e as trajetórias desses três personagens que protagonizam o filme de C. Nolan. O Coringa caracteriza-se pelo lado sinistro em coexistência com o lúdico: é um palhaço ou bobo-da-corte, porém psicopata. Seu rosto mostra essa duplicidade, tendo um amplo sorriso (o lúdico) formado pela cicatriz de um corte feito a navalha (o sinistro). A primeira frase que o Coringa profere no filme já sugere sua ligação com a deformação (tanto moral e física, visto que faz em suas vítimas o mesmo corte a navalha no rosto, quanto textual). A frase, “Eu acredito que o que não nos mata nos deixa mais... estranhos”, paródia à máxima nietzschiana[†], encerra pelo menos dupla significação, além de revelar a disposição cruel e auto-irônica do personagem. A frase retoma o pensamento de Nietzsche de questionar o conceito de sujeito, parede-meia com o de identidade (o Coringa, que afirma agir sem planos e objetivos,

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

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 City: "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) 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 estabelecem semelhanças e distinções que marcam a identidade desses personagens. As cenas iniciais de *The dark Knight* revelam que eles tem em comum a postura de enfrentamento da máfia; Batman e o promotor público Harvey Dent, 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 tem a confiança e o entusiasmo de grande parte da população de Gotham, que o considera o “cavaleiro branco”. Sendo assim, Batman – 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 dissemos, 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 ambas confessando seu ódio a ele. A primeira menção está 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, em 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, àquela altura do filme, iguais), se dispara ou não seu revólver na cabeça de um paranóico-esquizofrênico que trabalha para o Coringa. A segunda sequência começa mostrando a primeira vítima da vingança de Harvey Dent (já Duas-Caras). É interessante destacar que 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 um ato que Lucius Fox, aliado do super-herói, classifica como “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 irrecriminável; 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 situa-se a meio-termo dessas duas condições, assemelhando-se e distinguindo-se dos dois outros personagens em vários pontos. Coringa submete a ambos ao mesmo processo de deformação. No caso de Batman, forçando-o a apelar para recursos ilegais e antiéticos, como a tortura e a espionagem, 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 numa explosão, da qual ele mesmo sobrevive, todavia, terrivelmente marcado pela queimadura que lhe deforma toda a face esquerda de seu rosto. Também uma das faces de sua moeda é queimada na explosão que mata Rachel Dawes. A essa moeda marcada pela perda de quem tanto ama e de cuja morte procura se vingar, Harvey Dent recorre, relegando ao jogo de cara-ou-coroa (já não mais fingido) o destino de suas vítimas. Assim, se em *Batman begins*, o *Leitmotiv* é o medo, encarnado pela fobia de morcegos de Bruce Wayne e pelo gás utilizado pelo Espantalho e pela Liga das Trevas, em *Batman: the dark Knight*, os *Leitmotives* são o caos, encarnado pelo Coringa, e o acaso, encarnado pelo Duas-Caras.

Na verdade, mesmo o Coringa não escapa a certo processo de autognose e formação/deformação. Recordemo-nos desta cena de *The dark Knight*. No cume de um monte colossal de dinheiro, o personagem está ao lado do chinês Lao, contador dos mafiosos e quem os tinha delatado para a polícia, depois de Batman tê-lo trazido de Hong Kong para as mãos da justiça de Gotham. Um dos mafiosos ali presentes admira-se do resultado da tática terrorista do Príncipe Palhaço do Crime e lhe pergunta o que fará com tanto dinheiro. A resposta é o hábito de comprar pólvora, dinamite e gasolina, coisas baratas, sendo desnecessária toda aquela fortuna, que o Coringa acaba por incinerar completamente, para consternação do mafioso. Essa cena marca a segunda e final etapa da trajetória de criminalidade do verdadeiro terrorista que é o Coringa, na versão de Christopher Nolan. Aqui o personagem, podemos dizer, toma consciência plena de si mesmo como, conforme mais adiante se definirá para Duas-Caras, um “agente do caos”. Antes roubava da máfia, e, por ela contratado, procura eliminar o super-herói, impondo-lhe a pressão psicológica de revelar sua identidade civil. A partir da cena descrita acima, mortos os principais chefões do crime organizado de Gotham, Coringa comunica, em rede de TV, que não quer mais que Batman tire publicamente a máscara, sugerindo, desde já, a intenção de levar indefinidamente o combate entre duas forças, a de um objeto que não pode ser detido (ele mesmo) e a de um objeto que não pode ser movido (o super-herói). Nada mais significativo, portanto, do que o incêndio para simbolizar a inauguração dessa nova era de crimes na fictícia megalópole norte-americana. Ao incinerar a montanha de dinheiro, decreta-se o fim do caráter convencional ou

objetivo dos crimes praticados até então na cidade, onde reina a corrupção com sua gula pecuniária[‡].

O processo deformador de Batman no segundo filme de Christopher Nolan, contrapondo-se ao processo formador a que assistimos no primeiro filme, problematiza a figura do 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 idéia 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 as artes em geral, podendo ainda ser observável nesta primeira década do século XXI. Com efeito, muitas das narrativas literárias novecentistas, como *O tambor*, de Günther Grass, e *Felix Krull*, de Thomas Mann, dialogando com a forma romanesca do *Bildungsroman*, atestam o descrédito da noção histórica de um progresso cujo telos é a perfectibilidade tanto do mundo quanto do homem (cf. MAAS, 1999, p.215-242). *Batman begins* e *Batman: the dark Knight*, narrativas fílmicas, parecem também problematizar na figura do super-herói a questão da formação na era do terrorismo, marcada pela destruição do *World Trade Center*. Se, no primeiro filme, parece haver uma crença otimista no surgimento e no papel social de Batman, o segundo filme faz relativizar essa crença, encenando um processo de deformação do super-herói, cuja condição está, sob vários aspectos, próxima à dos criminosos. *Batman: the dark Knight*, dentro mesmo

[‡] O gesto do personagem compara-se ao que acontece em obras como *Crepúsculo dos deuses*, de R. Wagner, *O guarani*, romance de José de Alencar e a *O Ateneu*, de Raul Pompeia. No último drama musical da tetralogia wagneriana *O anel do nibelungo*, Walhall – a morada dos deuses – acaba incendiada pelas chamas que consomem os corpos de Siegfried, Brünnhilde e seu cavalo Grane. É o fim da era regida pelas divindades, que se enredaram na mentira, na ganância e no aprisionamento das próprias leis, e o começo promissor da liberdade terrena legada aos Homens. O incêndio do castelo do fidalgo patriota D. Antônio de Muniz, no romance de José de Alencar, após o quê, o índio Peri há de consumir seu amor-devoção pela branca loira de olhos azuis Cecília, parece significar *a anteriori* a ruptura libertadora dos laços do Brasil com a metrópole. Por fim, a destruição do colégio interno no romance de Raul Pompeia, alegoria das mazelas sócio-políticas do Segundo Império, expressa o anseio esperançoso pela proclamação da república, simbolizada (como de praxe) na figura de uma mulher (a esposa de Aristarco), a personagem maternalmente mais afável e acolhedora num microcosmo darwiniano.

da proposta de encenar o super-herói em circunstâncias o mais realistas possível, segundo esclarece Christopher Nolan em depoimento, questiona o lugar do heroísmo ou da heroicidade como solução para os males sociais. No que pese a certa inverossimilhança da cena das duas balsas – uma a transportar presos; a outra, cidadãos de bem –, é com ela que C. Nolan parece transmitir a mensagem de que não pode estar nas mãos de um só indivíduo, seja quem for, a função de combater a injustiça no mundo, mas nas mãos de toda a sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004. pp. 1-20.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. São Paulo: 34, 2009.

MAAS, Wilma Patricia 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.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Pompeia, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BATMAN begins. Direção Christopher Nolan. EUA: Warner Bros, 2005.

BATMAN: The dark Knight. Direção Christopher Nolan. EUA: Warner Bros, 2008.