

## 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<sup>†</sup>, 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,

---

<sup>†</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.” (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<sup>‡</sup>.

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

---

<sup>‡</sup> 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.