



TERROR E TRAUMA NA GOTHAM CITY DE BATMAN BEGINS (2005): O CINEMA E A PARTILHA DO SENSÍVEL

TERROR AND TRAUMA IN BATMAN BEGINS' (2005) GOTHAM CITY: CINEMA AND THE DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE

Thiago Brotto Natário*

Universidade Federal do Paraná - UFPR

 <https://orcid.org/0009-0005-4823-6965>

thiago_natario@outlook.com

RESUMO: Aliando análises de historiadores e psicanalistas sobre os atentados de 11 de setembro e seus impactos na sociedade estadunidense, propomos pensar o papel desempenhado pelo filme *Batman Begins* (2005) na partilha do sensível. Partindo das teses de Jacques Rancière e de outros pensadores sobre o cinema e seu papel na sociedade, o presente artigo propõe uma breve análise do filme, entendido aqui simultaneamente como produto e construtor de uma realidade relacionada às repercussões traumáticas dos atentados na sociedade estadunidense.

PALAVRAS-CHAVE: terror; trauma; cinema; partilha do sensível.

ABSTRACT: Combining analyses from history and psychoanalysis on the September 11th attacks and their impact on US society, we propose to discuss the role played by the film *Batman Begins* (2005) in the distribution of the sensible. Starting from the theses of Jacques Rancière and other thinkers on cinema and its role in society, the present article proposes a brief analysis of the film, comprehended as simultaneously a product and a constructor of a reality related to the traumatic repercussions of the attacks on US society.

KEY-WORDS: terror; trauma; cinema; distribution of the sensible.

* Doutorando em História pela Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa (AMENA) - UFPR.

INTRODUÇÃO

O chamado “infeliz século XX”, na expressão utilizada por Imré Kertesz, trouxe consigo catástrofes humanas incapazes de serem sequer imaginadas, até que se concretizaram. A continuidade do colonialismo europeu, as duas guerras mundiais e os genocídios modernos são apenas alguns dos acontecimentos que impuseram aos historiadores a indigesta tarefa de narrar eventos impensáveis, cuja compreensão escapa à racionalidade (GRUNER, 2023, p. 337). Somado a isso, tiveram de lidar com o caráter contraditório e ambíguo de acontecimentos traumáticos: a impossibilidade de esquecê-los contrapõe-se, paradoxalmente, à incapacidade de propriamente lembrar-se deles (p. 337-338).

Se a história disciplinar, de maneira geral, enfrentou grandes desafios para interpretar e dar sentido ao século XX, a psicanálise também não foi diferente. Segundo apontou Vamik D. Volkan (2006, p. 1200) em seu estudo sobre a violência de massas, persistiu no pós-Segunda Guerra Mundial uma tendência geral a negligenciar a realidade externa como componente importante da psique de indivíduos traumatizados. Ou seja, muitos analistas, mesmo judeus, tenderam a ignorar a realidade externa do Holocausto em sua prática de análise de membros deste grande grupo traumatizado. Em países como os Estados Unidos e a Alemanha, a influência de grupos que favoreciam uma “análise clássica”, focada apenas nas fantasias e desejos internos do analisando, levou a uma tendência geral entre os psicanalistas praticantes a tratar seus pacientes sem muita atenção às questões políticas e aos enormes problemas de saúde pública em sociedades traumatizadas em massa (VOLKAN, p. 1201).

O autor destaca ainda que, após os atentados de 11 de setembro de 2001, um número significativo de psicanalistas praticantes passou a demonstrar mais interesse pela psicologia de grandes grupos, analisando questões de identidade étnica, interações entre seguidores e líderes políticos e erupções de violência em massa (Volkan, 2006, p. 1206). Ao mesmo tempo, Carla Penna (2015, p. 10-11), em um artigo sobre investigações psicanalíticas do luto coletivo, defende que os genocídios e catástrofes do século XX, somados às ameaças terroristas e fundamentalismos do XXI, apontam para a necessidade de um aprofundamento do entendimento sobre os processos de trauma e luto, tanto individuais quanto coletivos.

Paralelamente, podemos observar com Kaminski (2013, p. 65) uma importante mudança no eixo das pesquisas envolvendo história e artes nas últimas décadas. Aos

poucos, o campo transitou de um entendimento das artes como meros reflexos do real, pertencentes a uma dimensão à parte do mundo, para um de atores que desempenham um papel fundamental na nossa relação com o vivido. Nessa visão, portanto, as artes operam no terreno da ficção e possuem uma potência essencialmente política e histórica, construindo rearranjos de signos que são capazes de modificar nossa capacidade de compreensão do mundo e produzir efeitos no real. Ressaltando assim a *interdependência* entre a ficção e o mundo social que a produz, enxergamos em tal processo uma significação e interpretação do mundo, mas que também tem o potencial de interferir em percepções já existentes sobre uma dada realidade histórico-social.

Sendo assim, em vez de enxergá-la como um obstáculo para o entendimento da realidade, entendemos a ficção como um meio privilegiado para apreendê-la (KAMINSKI, 2013, p. 67). Para o filósofo francês Jacques Rancière, importante referencial nessa discussão, não devemos buscar delimitar as diferenças entre arte/ficção e história/verdade, mas sim apontar para sua indistinção no que tange ao ato de selecionar e ordenar signos a fim de produzir sentido no âmbito do sensível partilhado (KAMINSKI, 2013, p. 85). Isso porque, para Rancière, “o real precisa ser ficcionado para poder ser pensado” (KAMINSKI, 2013, p. 88). Para ser imaginado, concebido e partilhado socialmente, o que supomos ser o real precisa passar por códigos e convenções da ficção. Sendo assim, analisar os artefatos visuais e audiovisuais produzidos por uma sociedade nos permite buscar uma maior compreensão da mesma. Isso porque os produtos audiovisuais estão firmemente inseridos no jogo político de uma sociedade, constituindo objetos que buscam moldar identidades e influenciar opiniões em um cenário de disputa simbólica de poder (MORETTIN, 2019, p. 568).

A partir disso, o presente artigo propõe a integração de discussões advindas da psicanálise, da história e do cinema para melhor compreender o terror e o trauma coletivo na sociedade estadunidense pós-11 de Setembro. Em seguida, aliaremos tal leitura a uma breve análise do filme *Batman Begins* (2005), entendido simultaneamente como um produto do contexto no qual está inserido e também como construtor de uma realidade sobre tais eventos e disputas políticas. Lançado nos Estados Unidos em 15 de junho de 2005, com distribuição da Warner Bros. e dotado de expressivos orçamento e bilheteria, o filme escrito por David S. Goyer e Christopher Nolan - e dirigido por este último -, se apropria do conhecido personagem dos quadrinhos para encenar uma série de representações sobre trauma, medo e reconstrução.

Na trama, acompanhamos tanto uma narrativa sobre a história de origem do Batman quanto o enfrentamento de uma ameaça terrorista por parte da Liga das Sombras e de Ra's al Ghul. Contado em diferentes linhas do tempo e fora de uma ordem cronológica convencional, o filme abre com um jovem Bruce Wayne sendo aterrorizado por morcegos que vivem em um sistema de cavernas sob a mansão Wayne. Seu medo das criaturas desencadeia uma série de acontecimentos que acabam levando à morte de seus pais. Anos mais tarde, Bruce retorna a Gotham como um jovem adulto incapaz de lidar com o trauma e a culpa advindos da perda de seus pais, buscando vingança contra o homem que o matou. Tendo sua catarse negada, o herdeiro sobrevivente dos Wayne parte novamente em busca de um propósito e da superação do trauma. Após passar anos nas ruas do Tibete, Bruce acaba em uma prisão e é resgatado por um homem que se apresenta como Ducard (e depois descobrimos ser verdadeiramente Ra's al Ghul), que o introduz à Liga das Sombras, grupo que alega lutar pela justiça e contra a criminalidade. Quando descobre em seu rito de iniciação que o grupo e seu mentor planejam, na verdade, destruir Gotham e sua população, Bruce consegue atear fogo à sede da Liga e escapar, carregando seu mentor para fora do prédio. De volta a Gotham, Bruce idealiza o Batman como um símbolo que se apropria de seu próprio trauma para amedrontar os criminosos e tentar dar esperança aos habitantes da cidade. No entanto, em seu combate à criminalidade “comum”, percebe que há uma ameaça maior operando nas sombras: transportando carregamentos clandestinos à cidade, a Liga das Sombras planeja lançar uma toxina sobre Gotham que causa terror e paranoia na população, fazendo-os voltar-se uns contra os outros. Bruce Wayne parte então em uma jornada que o leva a combater não só seu antigo mentor, mas seus próprios traumas e medos, os quais precisa enterrar de uma vez por todas a fim de superar a enorme ameaça que se impõe sobre Gotham.

TERROR, TRAUMA E REGRESSÃO

Antes de mais nada, é importante estabelecer uma distinção entre o termo “grandes grupos”, usado na literatura psicanalítica para referir-se a conjuntos de 30 a 150 indivíduos reunidos para tratar de uma questão específica, e grandes grupos étnicos, nacionais, religiosos ou ideológicos, compostos por um grande número de indivíduos que pertencem a ele, via de regra, desde a infância (Volkan, p. 1202). Para melhor compreender a identidade destes grandes grupos, Volkan propõe que a imaginemos como uma grande lona, estendida sobre os indivíduos de maneira a formar uma imensa

tenda. Para o autor, a psicodinâmica essencial de tais grupos estaria concentrada nos esforços de manutenção da integralidade desta identidade, encabeçados pela liderança política, que tem a tarefa de conservar a lona da grande tenda ereta. Este processo também passa, ressaltamos, pela definição do que o grande grupo rejeita, excluindo “tudo aquilo que poderia manchar a imagem que pretendem construir sobre si, para si mesmos e para os outros” (GONDAR, 2016, p. 131).

Volkan (2006, p. 1202) destaca também que, mesmo que em seu cotidiano os indivíduos permaneçam mais preocupados com suas próprias identidades, a existência de ameaças à identidade coletiva pode levar a uma mudança completa do foco. A preocupação primordial passa a ser então com a identidade do grande grupo, que faz de tudo para estabilizar, reparar e protegê-la, mesmo que isso signifique o desenvolvimento de uma tolerância ao sadismo e ao masoquismo extremos. Este “inconsciente social”, capaz de influenciar o comportamento de pessoas e sociedades (PENNA, 2015, p. 19), acaba por ganhar vida e características muito próprias, especialmente após um grande trauma e luto coletivos. Este luto manifesta-se como um processo social, podendo criar uma ideologia política de irredentismo, focada no direito de recuperar aquilo que foi tomado pelos inimigos, mas também no esforço de negar as perdas sofridas (VOLKAN 2006, p. 1203).

Quando a identidade de um grande grupo é ameaçada, este passa por um processo de regressão, que muitas vezes envolve cerrar fileiras em torno de um líder, como aconteceu nos Estados Unidos após os ataques de 11 de setembro de 2001 (VOLKAN, 2006, p. 1204-1205). Além disso, a clivagem entre o “nós” e o “eles” torna-se ainda mais pronunciada, conforme o “outro” passa a ser alvo de constante desumanização. Este processo, segundo Volkan, acontece especialmente quando o líder é incapaz de diferenciar o perigo real do fantasiado e, falando especificamente dos EUA, aponta que esta “falha” teria levado a uma incapacidade do governo de abrandar a ansiedade generalizada da população. Tanto a al-Qaeda quanto os Estados Unidos, aponta, dividiram o mundo em duas categorias distintas (“nós” e “eles”), o que seria um claro sinal de regressão em ambos os grupos, levando a uma reação emocional e a um desejo de “infligir ao inimigo o que foi por ele infligido” (p. 1207). Humilhar, ferir e matar pessoas em nome da identidade do grupo, assim, torna-se aceitável para ambos os lados.

Sobre este processo de regressão da sociedade estadunidense pós-11 de setembro, vale a pena pontuar a partir da leitura de Noam Chomsky (2003, p. 119) que

“terrorismo” foi o termo utilizado pelo Estado para se referir à violência que o “outro” teria produzido contra os EUA, e nunca o contrário, mesmo quando o país se engajou em uma campanha de terrorismo internacional vendida como “Guerra ao Terror”. Internamente, defende Eric Hobsbawm (2019, p. 136), o governo e a imprensa dos EUA se empenharam em dar publicidade máxima às ações terroristas, gerando um clima de medo que permitiu ao Estado alcançar seus próprios objetivos ao aprovar uma legislação mais dura e repressiva para impor obediência à população, tornando-a mais submissa a sua própria autoridade (CHOMSKY, 2003, p. 121).

Finalmente, podemos conectar a ideia de uma regressão social estadunidense pós-11 de setembro à descrição de Clóvis Gruner (2023, p. 333) sobre o ambiente político do país:

À medida que George W. Bush mobilizava aliados e afetos em sua “guerra ao terror”, recorrendo inclusive à excepcionalidade do Patriot Act, que colocava em xeque as instituições democráticas do país, os espaços para quaisquer discursos dissidentes foram drasticamente reduzidos.

Com exceção de algumas publicações alternativas e nichos de esquerda, continua o autor, a maior parte do *mainstream* editorial curvou-se ao discurso oficial e ao patriotismo forçado (p. 334-335), cúmplices do processo obsessivo e perigoso de reparação da identidade nacional.

Vale a pena questionarmos, antes de prosseguir com a análise, por que o terrorismo, enquanto fenômeno político, se destaca tanto como grande causador de traumas e rupturas na identidade de um grande grupo? O que faz com que respostas aos chamados “atentados” terroristas sejam tão extremadas? Uma possível explicação está na relação de ação e reação, uma vez que todo terrorista é, antes de mais nada, um aterrorizado, que alega estar reagindo em legítima defesa a um terrorismo anterior, pior do que o seu próprio (GONDAR, 2016, p. 132-133). Assim, mesmo que frequentemente utilizado como se fosse autoevidente, o terrorismo enquanto conceito é no máximo uma *definição de conveniência*, que varia de acordo com o referencial, mantendo apenas uma constante: o terrorismo está sempre do outro lado (p. 130-131).

No que diz respeito à definição do terror para a psicanálise, Gondar (2016, p. 133) o classifica como um afeto específico, distinto do medo e da angústia. Para Freud, o medo se daria diante de um perigo definido, um objeto preciso, enquanto que a angústia se refere a um perigo ainda indeterminado, para o qual precisamos nos preparar. O terror, em contraposição, é definido por ele como “o nome que damos ao estado em que

alguém fica, quando entrou em perigo sem estar preparado para ele” (Gondar, p. 133). No campo da psicanálise, segundo Gondar (p. 134), foi Ferenczi quem se preocupou em explorar o terror em maior minúcia, investigando sua origem, seus modos de expressão e suas consequências para a subjetividade. Para ele, então, o terror seria uma comoção psíquica, um estado de choque e paralisia total que envolve o aspecto sensorial, motor e intelectual, causado por um aniquilamento subjetivo, um sentimento de destruição do sentimento de *self*.

Mais importante do que isso para o contexto aqui analisado é a noção de que o terror aniquila também toda a capacidade de um indivíduo agir, pensar e reagir, destruindo sua própria possibilidade de defender-se diante do outro (Gondar, 2016, p. 134). Nesse sentido, o aspecto psicológico é justamente um dos mais sensíveis dentre as consequências do terror, que busca sobretudo semear o pânico e a insegurança na população. Para além do ato violento em si, o terrorismo implica um significado muito maior do que suas partes integrantes, atacando o próprio tecido social do grupo atingido ao demonstrar a debilidade dos governos e da estrutura social vigente (Morales, 2012, p. 77-78).

Nesse sentido, acreditamos que a leitura de Jacques Derrida seja essencial para compreender o impacto dos atentados na sociedade estadunidense. O filósofo inicia sua argumentação afirmando que os ataques de 11 de Setembro não foram exatamente sem precedentes, uma vez que já havia registros de atentados anteriores, inclusive contra o próprio WTC. O que explica o gigantesco impacto do 11/09 sobre a sociedade estadunidense, para ele, não é apenas a disparidade de poder ou a ousadia do ataque, mas sim o fato de que ele foi capaz de desestabilizar profundamente todo o sistema de poder hegemônico construído pelos EUA após o fim da Guerra Fria (Borradori, 2003, p. 92-93). Goste-se ou não, argumenta Derrida, a precária estabilidade da “ordem mundial” foi construída sobre a solidez e o *crédito* (econômico, técnico, militar, midiático) da hegemonia estadunidense. Mais do que isso: mantinha-se sobre um poderio lógico discursivo que sustentava uma retórica diplomática e jurídica, um sistema de direito internacional mantido pela força dos EUA, mesmo que eles próprios o violassem constantemente. Portanto, atacar e desestabilizar os Estados Unidos significou desestabilizar tal ordem mundial, mas também, e de *forma ainda mais radical*, “o sistema de interpretação, a axiomática, a lógica, a retórica, os conceitos e avaliações que devem permitir que se *compreenda* e explique justamente algo como ‘o 11 de Setembro’” (BORRADORI, 2003, p. 92-93).

Logo, para Derrida, o que foi atacado no dia 11 de setembro de 2001 não foi apenas um grupo de pessoas e locais específicos, e nem elementos mais amplos e abstratos como o sistema político e econômico de uma sociedade que se considerava intocável, mas principalmente o aparato conceitual, semântico e até hermenêutico que permitiria perceber, interpretar, descrever e nomear o “11 de Setembro”, essencial para que se pudesse neutralizar o traumatismo e reconciliar-se com ele a partir de um processo de luto (BORRADORI, 2003, p. 94). O que permanece infinito do 11/09, para Derrida, é um “horizonte de desconhecimento”, advindo do fato de nem sequer sabermos o que ele é. O que impede a cura e o luto, então, é uma espécie de condição autoimune, que não permite à sociedade estadunidense identificar a origem do ataque e acreditar que o pior já havia passado, levando-a a um estado perene de temor pelo futuro (BORRADORI, 2003, p. 97). Podemos adicionar, com base nas discussões apresentadas anteriormente, que tal incapacidade advém também das próprias políticas da administração George W. Bush, em um misto de incapacidade de identificar a raiz do problema e um desejo político de impor um controle autoritário sobre a população dos EUA, além de avançar políticas externas que violaram o direito internacional, como a invasão do Iraque em março de 2003.

Nesse sentido, a partir da leitura de Chris Lorenz, Gruner (2023, p. 332-333) identifica a dimensão catastrófica do 11 de setembro, que contribui para fazer dele uma “história quente”, um “passado que não passa”, um evento capaz de mudar o curso das coisas por meio de sua força e violência. Um *major event*, sentido como singular e imprevisível, que permanece como uma ferida “infinita” (p. 338-339). Para Derrida, o próprio fato de usarmos algo tão simplista quanto uma data, uma mera marcação no calendário, explicita o quanto o 11 de Setembro escapa a qualquer compreensão verdadeira. Não possuímos qualquer conceito ou significado disponível para nomeá-lo além de como uma “coisa” que aconteceu, um “evento” que permanece fora do alcance de uma língua que admite sua impotência e se reduz a reproduzir mecanicamente uma data, admitindo não saber do que está falando (BORRADORI, 2003, p. 86).

Além de uma tragédia pessoal e nacional, o atentado ao WTC, residindo na intersecção entre medos individuais e terror coletivo, representa também uma ruptura na “ordem do tempo”, o colapso da civilização e do mundo como se conhecia até então (GRUNER, 2023, p. 341). Mesmo em todo o seu horror, o 11 de setembro ainda deixou no ar a tensão de que o pior ainda estava por vir. Um evento verdadeiramente traumático, destaca Derrida, não é aquele marcado apenas pela memória (mesmo que

inconsciente) do que aconteceu, nem só pelo terror do passado, mas pelo terror diante do *futuro*, do que ameaça acontecer, e que “*será pior do que qualquer coisa que já aconteceu*” (BORRADORI, 2003, p. 96-97). O trauma deixa uma enorme ferida aberta justamente porque sua temporalidade não vem do presente nem do passado, mas de um devir inapresentável, que impede o luto por meio de uma ameaça de que o pior ainda está por vir.

A obsessão e o fascínio com as imagens do terror, além disso, se relacionam com a teoria psicanalítica de Ferenczi. Este, segundo Gondar (2016, p. 134), propôs que a paralisia completa do indivíduo aterrorizado traz duas grandes consequências: a primeira é que, durante este estado, “se aceita sem resistência toda impressão mecânica e psíquica”; já a segunda é que esta vivência não consegue inscrever-se no psiquismo, não restando nenhuma representação do trauma que provocou a comoção psíquica, restando ao indivíduo repeti-lo compulsivamente, buscando elaborá-lo e liquidá-lo. De maneira semelhante, Derrida fala sobre a *necessidade* de repetir o evento por meio das imagens televisionadas, buscando se proteger do terror ao neutralizar e distanciar o traumatismo por meio da repetição (BORRADORI, 2003, p. 87).

Em sua investigação sobre o luto coletivo, Carla Penna (2015, p. 18-19) fala sobre o emprego de “objetos de vínculo” associados à perda, como fotografias ou pequenos objetos pertencentes ao morto, que tendem a congelar o processo de luto. Podemos extrapolar aqui que as imagens dos aviões atingindo as Torres Gêmeas e, em seguida, de seu desmoronamento, repetidas incessantemente pela mídia nos dias, semanas e meses após o 11 de setembro, podem ter exercido tal papel de “objetos de vínculo”, aos quais os membros do grande grupo traumatizado ficaram individual e coletivamente ligados, incapazes de iniciar um processo de luto. O inconsciente social manifesta-se, assim, de maneira particularmente contundente em grandes grupos traumatizados, “onde o luto de traumas coletivos não pode ser conduzido, dando origem a ciclos de repetição de conflitos e ódios ancestrais, que permanecem enquistados em estado bruto no inconsciente de membros de sistemas sociais afetados por traumas massivos” (PENNA, 2015, p. 19).

O CINEMA E A PARTILHA DO SENSÍVEL

No que diz respeito à conexão entre o pensamento social, de maneira mais ampla, e o cinema, Philippe Dubois (2009, p. 179-181) observou o que chamou de um “efeito cinema” na arte contemporânea internacional, fenômeno que remonta ao início dos anos 1990. O que é mais interessante para este artigo é sua conclusão de que o cinema é “decididamente, e por excelência, o *imaginário das imagens* que assombra nossos espíritos, que ocupa a memória visual contemporânea, para o melhor ou o pior, queiramos isso ou não” (p. 203-204). A imagem fílmica, que representa para ele uma espécie de *carne fantasma* sempre presente, é o pano de fundo “obrigatório” mesmo da nossa relação com a imagem e, portanto, com o mundo, levando a um pensamento visual que é profundamente cinematográfico mesmo em nosso inconsciente.

Nesse sentido, é relevante retomarmos brevemente os principais pontos do pensamento de Jacques Rancière sobre o que chama de regime estético da arte e sua ligação com a política. Para ele, a ficção desempenha um papel fundamental de mediação entre o que se quer dizer e o que é dito ou compreendido. Obras ficcionais são, nessa lógica, “figuras capazes de significar o mundo” (KAMINSKI, 2013, p. 69), a partir de um processo de seleção e organização dos signos partilhados por um dado grupo social. Portanto, como seres humanos, mantemos uma relação de interdependência com os códigos e verdades que criamos, uma vez que sem eles não há como pensar o mundo (p. 73).

Isso se dá, defende Kaminski (2013, p. 73), porque a ficção não busca fazer afirmações verdadeiras sobre o mundo e tampouco nos pede para *acreditar*, em um sentido filosófico, mas sim *imaginar*, no sentido artístico. Quando se conta uma história, mesmo uma que pretende ensinar uma lição, o objetivo primário é gerar uma experiência imaginativa. Ou seja, por meio de suas invenções, a arte nos ensina a notar melhor a vida. Isso se dá porque o ser humano compreende o mundo sempre de maneira parcial, a partir de códigos culturais e aparatos de linguagem que “filtram” o real, ao qual não temos acesso direto, mas atribuímos sentidos culturalmente (p. 87-88). Ou ainda, em uma leitura mais psicanalítica, as configurações artísticas podem ser consideradas em grande medida como elaborações de um passado traumático, inscrições mnemônicas que transpõem o vivido para o âmbito da apresentação na tentativa de elaborar o passado (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 159).

Para Rancière, o pensamento do regime estético é aquele que torna as ideias comuns e dá à comunidade política suas formas de comunidade sensível, unindo os indivíduos em vínculos vivos. Indissociáveis, o estético e o político são maneiras de

organizar o sensível, de dar a entender, de dar a ver, tornando o mundo histórico e social visível para si mesmo, ainda que sob a linguagem cifrada das imagens (KAMINSKI, 2013, p. 76). Para o autor, por fim, a interpenetração entre razão dos fatos e razão das histórias seria própria de uma época em que qualquer um pode ser entendido como cooperando com a tarefa de “fazer história” (p. 89-90). Ainda que aqueles que escrevam a história e produzam ficções sejam destacados por ele como “seres falantes”, todos os demais são também agentes históricos, pois partilham da mesma experiência sensível (p. 80-81). Não se trata, portanto, de defender a potência política de um produto ficcional pelo que ele contém de conteúdo militante ou partidário, e sim por sua eficácia ao remodelar os modos de ver, sentir e pensar, por seu “arranjo de signos” (p. 89-90).

Em consonância com isso, em seu livro de 2009 intitulado *A tela do cinema como prótese de percepção*, a filósofa estadunidense Susan Buck-Morss defende que vários aspectos da vida moderna precisam passar pelo “filtro” do cinema para serem compreendidos. Para ela, por exemplo, a guerra contemporânea não pode simplesmente ser compreendida como experiência crua, ela “precisa do órgão protético da tela do cinema para ser ‘vista’” (BUCK-MORSS, 2009, p. 19). O que conhecemos como guerra, assim, não pode ser desvinculado de sua representação cinemática, pois “certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela. Certos fenômenos só podem existir dentro das dimensões da percepção cinemática” (p.19).

Para a autora, assim, a chave para entender a dependência de certos fenômenos (guerra, cidade, protestos) em relação à tela como prótese de cognição é que estes são fenômenos de multidão, de “massa” (BUCK-MORSS, 2009, p. 20-21). Com o filósofo russo Valery Podoroga, Buck-Morss argumenta que a massa só pode habitar esse espaço simulado - o indefinido da tela -, onde o corpo existe como um lugar nenhum. Foi assim que, contra uma resistência inicial de audiências ainda não acostumadas com a linguagem do cinema, Eisenstein foi capaz de tornar visíveis realidades abstratas como o capital, a opressão de classe e, mais importante, a massa como agente coletivo de eventos históricos. Tanto na União Soviética, onde realçou a participação em uma mesma luta histórica, como nos Estados Unidos, onde tornou-se uma instituição-chave para promover a ideologia do *melting pot*, a prótese cinemática deu forma ao imaginário político (p. 22-23).

Levando em conta que discussões acerca do poder do cinema sobre a psique humana e a política estão há muito imbricadas na teoria do cinema, não é surpresa que a relação entre tais estudos e a psicanálise seja antiga. Podemos observar com Robert Stam

(2003, p. 182) que os anos 1970 foram marcados por uma certa substituição da semiologia de orientação linguística por uma na qual a psicanálise tornava-se a principal matriz conceitual do cinema. Tal encontro deslocou a atenção da linguagem e da estrutura cinematográficas para os “efeitos subjetivos” produzidos pelo dispositivo cinematográfico. Ainda que estudos de cinema de orientação psicanalítica já existissem, atribuindo ao cinema uma capacidade de cristalizar em tela sonhos, mitos e temores comuns à população, foi a partir de meados dos anos 1970 que o debate semiótico passou a apresentar uma considerável inflexão psicanalítica, centrada em conceitos como escopofilia, voyeurismo, fetichismo, imaginário e simbólico (STAM, 2003, p. 182-183).

Assim, na fase psicanalítica da semiótica, o foco de pesquisa deslocou-se intensamente da relação entre a imagem fílmica e a realidade para o próprio dispositivo cinematográfico (STAM, 2003, p. 184). Ressaltando a dimensão metapsicológica do cinema, tal corrente passou a enxergar o espectador como um sujeito desejante - ao mesmo tempo objeto e cúmplice -, do qual a instituição cinematográfica depende. De particular interesse para os teóricos psicanalíticos era a dimensão psíquica da “impressão de realidade” causada pelo meio cinematográfico e, por consequência, o imenso poder que o cinema teria sobre os sentimentos humanos. Assim, a capacidade de persuasão do “dispositivo” foi analisada como resultado da junção de diversos fatores, como a situação cinematográfica de imobilidade e escuridão, e os mecanismos enunciativos da imagem, como a câmera, as projeções ópticas e a perspectiva monocular, capazes de induzir o sujeito a projetar-se na representação (STAM, 2003, p. 185).

Stam (2003, p. 187-188) explica que autores como Christian Metz enxergaram no cinema uma impressão de realidade mais forte do que a do teatro, justamente porque as figuras fantasmagóricas na tela convidam-nos a investir nelas nossas próprias fantasias e projeções. Nessa leitura, o espectador cinematográfico se identifica, antes de mais nada, com o seu próprio ato de olhar, consigo mesmo como um puro ato de percepção, como uma espécie de sujeito transcendental. Essa “identificação primária”, portanto, se dá não com os acontecimentos ou personagens do enredo, mas com o próprio ato de percepção que torna essas identificações secundárias possíveis, conferindo ao espectador uma ilusão de “sujeito que tudo percebe”. À existência material das imagens fílmicas Metz atribuiu o sentimento de um “pequeno milagre”, que rompe temporariamente a solidão por meio de um compartilhamento de fantasias que nos permitem receber do mundo exterior imagens que via de regra são interiores, vendo-as inscritas em tela e descobrindo algo de quase realizável nelas (STAM, 2003, p. 188-189).

No entanto, o próprio Christian Metz e outros autores posteriormente destacaram que, embora leve a um estado *próximo* ao do sonho, o filme mantém-se como um objeto real, não permitindo que tomemos nossas fantasias literalmente como percepções e, por consequência, impedindo nossos desejos inconscientes de tomarem um caminho completamente regressivo (STAM, 2003, p. 189-190). Ainda assim, esses paralelos ajudam a explicar o grau quase alucinatório de impressão de realidade que o cinema é capaz de produzir. A análise do próprio Metz é bastante útil, nesse sentido, ao explorar o dilema do prazer gerado por filmes que à primeira vista podem parecer distópicos, ameaçadores e até mesmo repulsivos. O autor aborda principalmente os filmes-catástrofe, mas podemos extrapolar sua tese para filmes que tratam de eventos traumáticos, uma vez que também se utilizam de nossas inseguranças mais elementares. Para Metz, embora tais filmes possam parecer superficialmente desagradáveis, acabam, em última instância, tornando-se tranquilizadores. Materializando nossos medos de forma palpável na tela, em imagens e sons que também são reconhecidos e sentidos por outros espectadores, nos lembram que não estamos sozinhos e que não estamos loucos ao sentir esse tipo de ansiedade (STAM, 2003, p. 189-190).

Brevemente, é importante apontar que tais teorias do dispositivo e do cinema dominante dos anos 1970 foram criticadas nas décadas seguintes por serem monolíticas e excessivamente paranoicas, deixando de reconhecer utilizações progressistas do dispositivo e a textualidade subversiva (STAM, 2003, p. 339). Apontando para o espaço social da mídia como mais politicamente ambivalente do que simplesmente regressivo e alienante, Stam problematiza o próprio uso do termo “dispositivo”, que remete a uma irresistível e monstruosa máquina cinematográfica que não permitiria ao espectador subterfúgios para escapá-la. O autor destaca que nem mesmo os filmes hollywoodianos mais *mainstream* são monoliticamente reacionários, uma vez que mesmo pesquisas de mercado e testes de audiência representam uma tentativa de negociar com os diferentes desejos de uma comunidade. Além disso, não se pode ignorar que o filme não constitui um texto unitário - e tampouco possui um produtor e espectadores unitários -, mas sim uma heteroglossia conflituosa que incorpora diversas vozes dissonantes (STAM, 2003, p. 341). Os textos que resultam desse processo de orquestração das diferentes vozes que compõem um texto, assim, são marcados por discordâncias, apresentando uma certa proporção de mensagens resistentes, ou que, pelo menos, tornam possíveis leituras resistentes.

Ancorado em outros autores, Stam (2003, p. 339) defende que, para explicar a atração do público pelo cinema, não se deve atentar apenas a um “efeito ideológico” manipulador, mas também ao substrato de fantasia utópica por meio do qual o meio configura-se como uma satisfação projetada daquilo que é desejado e encontra-se ausente no *status quo*. O autor faz aqui uma interessante referência a “heróis” imperialistas, como Indiana Jones e Rambo, que foram frequentemente compreendidos por diferentes públicos não como opressores, mas sim como libertadores de povos assujeitados. Aqui, podemos fazer uma conexão com *Batman Begins* e suas projeções utópicas de uma filantrópica e humanitária família Wayne, representada no presente da narrativa por seu herdeiro bilionário, Bruce, que valentemente sacrifica sua própria identidade para salvar Gotham da corrupção sistêmica e de uma ameaça terrorista.

Assim, ainda que os fortes efeitos do cinema tenham sido continuamente reconhecidos e estudados, teóricos dos anos 1980 e 1990 criticaram a visão de que eles seriam automáticos ou irresistíveis, inseparáveis do desejo, da experiência e do conhecimento de espectadores historicamente situados e atravessados por uma série de relações de poder constituídas fora do texto (STAM, p. 255-256). O espectador passou a ser visto então como mais ativo e crítico no preenchimento de lacunas deixadas pelos filmes, e a espectralidade como o momento no qual os discursos do leitor encontram os do texto. Nessa leitura, por fim, os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico contínuo que denota o desejo cinematográfico como algo não apenas intrapsíquico, mas também cultural, social, ideológico e histórico (STAM, 2003, p. 256-257).

A HOLLYWOOD PÓS-11/09 E O RESSURGIMENTO DO SUPER-HERÓI VIGILANTE

Pensando nesse constante diálogo entre espectadores e realizadores, é possível identificar no cinema hollywoodiano pós-11 de setembro uma sociedade estadunidense presa na ambiguidade de não conseguir esquecer os atentados e tampouco propriamente retratá-los. Em seu amplo estudo *“Mirroring Terror”: The Impact of 9/11 on Hollywood Cinema*, Thomas Riegler (2014, p. 105) defende que a sétima arte refletiu várias das principais manifestações de ansiedades sociopolíticas ligadas ao 11/09, além da reafirmação de vários pilares ideológicos da sociedade estadunidense. Tal descrição se conecta à leitura de Volkan (2006, p. 1206) sobre como o trauma tende a reforçar o

apego de um grande grupo à sua identidade coletiva, por meio de um processo de reativação de seus costumes culturais. Há uma tentativa de “repintar” os desenhos que compõem a singularidade da identidade do grupo, realçando e urdindo símbolos nacionais específicos em uma busca por aliviar sua ansiedade comum e demonstrar que a identidade ainda sobrevive. Tal representação, continua Riegler, não se deu majoritariamente de maneira explícita, mas indireta, principalmente por meio de construções alegóricas.

Sendo assim, preponderou no cinema hollywoodiano pós-11 de setembro uma inicial relutância a representar o trauma coletivo em tela. No período que se seguiu imediatamente aos atentados, segundo Riegler (2014, p. 106), o mantra executivo era evitar filmes de destruição em massa. Quarenta e cinco projetos com essa temática foram cancelados, modificados por completo ou postergados, com alguns comentaristas chegando a levantar a hipótese de que Hollywood teria sua parcela de culpa pelos atentados, uma vez que seus filmes teriam prefigurado ou até mesmo “inspirado” os terroristas. Podemos especular que a rejeição inicial de retratações cinematográficas dos atentados tenha se dado por conta da própria profusão e repetição exaustiva das imagens do 11/09, criando um certo rechaço à ideia de sua repetição no cinema - pelo menos de maneira explícita.

Diante dessa pressão e questionamentos, a indústria hollywoodiana se propôs a entregar ao público uma forma de entretenimento “mais gentil”, que este não quis comprar (RIEGLER, 2014, p. 106). Nos meses que se seguiram ao 11 de setembro, filmes de ação como *Duro de Matar* (1988) e *True Lies* (1994) foram alugados três vezes mais do que anteriormente, como se o público buscasse na ficção uma espécie de remédio para o que percebia como a agonizante ineficácia do combate ao “terror”. A sensação geral de insegurança e ansiedade também impulsionou temas patrióticos e bélicos, com Hollywood “entrando na marcha militar” logo após a invasão do Afeganistão em 7 de outubro de 2001 (RIEGLER, 2014, p. 106). Sem abordar a temática do terrorismo de maneira frontal, filmes de guerra como *Falcão Negro em Perigo* (2001), *Atrás das Linhas Inimigas* (2001) e *Fomos Heróis* (2002) dominaram as bilheterias estadunidenses da época. Falando sobre intervenções fracassadas dos EUA na Somália e nos Balcãs, os filmes poderiam ter sido interpretados como mensagens de advertência antes do 11 de setembro, mas acabaram sendo recepcionados como pró-intervencionistas após a declaração da “Guerra ao Terror” pelo governo George W. Bush.

A mais controversa invasão do Iraque em 2003, por sua vez, levou a uma certa diminuição da onda de filmes com temática militar, tornando o “pacto” de propaganda patriótica entre Hollywood e Washington muito mais ambivalente (RIEGLER, p. 106-107). Isso não significou, por outro lado, o surgimento de um número significativo de filmes abertamente críticos à “Guerra ao Terror”. Cientes da existência de ameaças ao tecido social para além do terror, como pandemias e desastres naturais, os filmes mais céticos abordaram as ações do governo dos Estados Unidos e suas consequências de forma mais propositalmente dúbia, como se não estivessem dispostos a arriscar serem acusados de deslealdade.

Mas, então, qual teria sido a tendência predominante na indústria hollywoodiana pós-11 de setembro? Em grande parte, defende Riegler (2014, p. 108-109), foi uma de escapismo. Franquias como a trilogia *O Senhor dos Anéis* (2001-2003), *Harry Potter* (2001-2011) e *As Crônicas de Nárnia* (2005-2010) tornaram-se extremamente populares após o 11/09, retratando embates monumentais entre as forças da luz e da escuridão. Fazendo referência a *O Senhor dos Anéis*, um crítico da época, Lev Grossman, especulou que a fascinação pela obra teria se dado em contraste à luta obscura e difusa da chamada “Guerra ao Terror”. O mundo de Tolkien tinha a capacidade de dar aos estadunidenses a guerra em que gostariam de estar lutando: contra um inimigo visível, que luta em campo aberto, e que lhes permite identificar um personagem como mal, porque ele “parece mal” (p. 107). Revisitar o passado também provou-se uma prática popular, com filmes que focaram nas Cruzadas, na Antiguidade Clássica e nos mitos fundadores da história dos Estados Unidos, dialogando com o presente de maneira indireta.

Prevaleceu em Hollywood, portanto, um consenso de que os eventos do 11 de setembro não deveriam ser revividos, mas vingados (RIEGLER, p. 110-111). Evitando uma abordagem direta, mesmo os filmes mais relacionados aos atentados mantiveram uma distância consciente, buscando evitar controvérsias. Sendo assim, uma das principais narrativas a emergir do período foi o mito do super-herói - símbolo de uma sociedade em regressão, poderíamos dizer -, como se o trauma dos atentados tivesse feito ressurgir na sociedade estadunidense uma renovada crença na necessidade de indivíduos solitários e todo-poderosos que estariam à altura do desafio. Comentando sobre o gênero em 2013, Joe Queenan argumentou: “filmes de super-herói são feitos para uma sociedade que basicamente desistiu. A polícia não pode nos proteger, o governo não pode nos proteger (...) então vamos entregar a situação nas mãos dos vigilantes” (RIEGLER, p. 107). A

trilogia *Batman* de Christopher Nolan (2005-2012) foi pioneira nesse sentido, ao estabelecer um realinhamento do subgênero: antes mais leve e colorido, ele tornou-se sombrio, desesperançoso e pseudo-realista (RIEGLER, p. 107). O olhar cultural pessimista do início dos anos 2000 se refletiu, assim, no retorno à centralidade da figura dos vigilantes, vingadores solitários engajados em furiosas campanhas de violência (RIEGLER, p. 109).

No entanto, referências ao 11 de setembro em filmes de super-herói foram bastante difusas. Tal fenômeno representa, segundo Riegler (2014, p. 107-108), uma vontade geral por parte dos realizadores de ativar as poderosas reações produzidas pelo contexto em que estavam inseridos, sem adentrar assuntos complexos e disputas políticas que poderiam afastar o público. Apesar disso, há uma grande mudança geral na construção dos personagens centrais de tais filmes, capturando o pessimismo da mentalidade pós-11/09: os heróis sofrem revezes e derrotas humilhantes, são falhos, traumatizados e ambivalentes, mas continuam se levantando novamente para “fazer o que é necessário”. A melancolia generalizada, em suma, criou super-heróis sombrios que, se não chegam a ser tentados pelo mal, conhecem intimamente suas profundezas, forçados a adentrá-las e atormentados pela necessidade de combater inimigos que estão além de qualquer limite da compaixão ou da razão (RIEGLER, p. 116).

BATMAN BEGINS (2005): TERROR, TRAUMA E RECONSTRUÇÃO

Muitos autores e correntes diferentes ofereceram reflexões sobre a figura do herói e sua relação com a sociedade que o produziu. No escopo desse artigo, é útil explorar brevemente a tese de Bakhtin sobre o quanto o herói tem de externo a uma obra, constituindo-se como representação de uma consciência (SEREZA, 2015, p. 25). Repelindo outras interpretações e lógicas pré-figurativas e mitológicas do conceito de herói, Bakhtin demonstrou que este está em consonância com uma categoria muito mais situada no tempo e no espaço: o autor - ou, no caso do cinema, os autores. Da mesma forma, sua contraparte, o monstro, nos permite enxergar o que é considerado desviante, complementando a imagem oferecida pelo herói do que é socialmente permitido. Juntos, expõem uma visão de mundo particular, vinculada ao contexto histórico ao qual pertencem. Nesse sentido, é extremamente significativo que o personagem central de *Batman Begins* oscile entre um e outro e, frequentemente, seja ambos.

A delicada composição do Batman herói/monstro na trilogia que o reintroduziu aos anos 2000 é constituída por uma série de fatores de diferentes origens e repertórios sociais e culturais. Alguns, como o trauma da perda de seus pais e a criminalidade fora de controle da cidade de Gotham, são inerentes à caracterização do personagem. Outras, como a enorme ansiedade quanto a ataques de grande escala e uma perpetuação do medo e do trauma, advêm do contexto de produção, em um diálogo entre realizadores e público. É assim que *Batman Begins* parte do imaginário pessimista de uma Gotham baseada na Nova York dos anos 1990 (violenta, corrupta, decadente) e lhe acrescenta um grande vilão dos anos 2000: Ra's al Ghul. Ele próprio marcado pelo trauma, Ra's enxerga os vícios de Gotham e conclui que a única solução é destruí-la por completo, aniquilando sua população civil. Em contraposição, Bruce Wayne/Batman enxerga os mesmos problemas, mas é capaz de distinguir entre os corruptos e criminosos e a população civil, buscando salvá-la por meio da erradicação dos primeiros.

Ao introduzir uma espécie de mal absoluto em Ra's al Ghul, os realizadores criam a contraposição perfeita para seu Batman, preso entre as figurações do terrorista que assumiu um papel paterno ao (supostamente) ajudá-lo a combater seus medos; e seu próprio pai, Thomas Wayne, que teria sacrificado a própria vida por um ideal liberal de salvação de Gotham por meio da filantropia. Ao contrário do que poderia parecer, vamos defender que a Liga das Sombras e Ra's al Ghul representam uma reencenação do 11 de setembro que encontra um herói à altura no Batman apenas em uma leitura mais superficial. Em uma segunda camada, *Batman Begins* retrata também reações diametralmente opostas à perda e ao trauma. Interpelando diretamente os espectadores que assistiam ao filme apenas quatro anos após o 11/09, os realizadores apresentam caminhos para lidar com o trauma que operam como tese, antítese e síntese: o primeiro, representado por Thomas Wayne, de uma idealizada compreensão, senso de empatia e superação do trauma por meio da resiliência; o segundo, encarnado por Ra's al Ghul, de extrema truculência e insensibilidade, que apenas perpetua o ciclo de violência. Entre essas duas opções, por fim, orbita um desorientado Bruce Wayne, que busca superar seus próprios traumas, mas também utilizar o medo como ferramenta para salvar Gotham. Vamos explorar essas três figurações bastante distintas a seguir.

Antes de mais nada, vale a pena considerar que, lidando com um personagem de história tão rica no audiovisual quanto o Batman, e que tinha aparecido pela última vez nas telonas apenas dez anos antes, talvez não fosse estritamente necessário explorar sua história de origem de maneira tão minuciosa e detalhada quanto o roteiro de *Batman*

Begins faz. Acreditamos que o foco do filme na origem do personagem não se dê apenas por um potencial apelo comercial de reintroduzi-lo a uma audiência que porventura não o conhecesse. Na verdade, o mote do medo como ponto originário do trauma de Bruce e de toda sua trajetória posterior serve muito mais a um propósito de estabelecer um diálogo direto com o público.

O filme tem início, assim, com uma composição entre a simbologia do personagem e seu trauma de infância, encadeando uma sequência de acontecimentos que aos poucos adentram sua traumatizada psique. Enquanto a cena de abertura em si retrata milhares de morcegos em revoada formando o símbolo do Batman sobre um céu alaranjado, o filme logo corta para um Bruce Wayne criança acidentalmente deparando-se com um sistema de cavernas dentro da propriedade. Logo se dá então a primeira lição do filme: mesmo em um espaço superprotegido e cercado como o da Mansão Wayne, ainda há espaço para o perigo da escuridão subterrânea.

Figura 1. a escuridão que reside sob a Residência Wayne.



Fonte: *Batman Begins* (2005) - 00:01:23.

Somos inicialmente levados a acreditar, então, que o trauma de Bruce se desenrolará logo a seguir, mas o filme corta novamente. Já adulto, o protagonista acorda em uma prisão, com gritos ao fundo que se misturam com seus sonhos, como representação persistente do trauma. A narrativa passa então a contar a história de seu trauma de maneira embaralhada, saltando temporalmente entre três momentos principais: sua experiência traumática enquanto criança; sua primeira volta a Gotham como jovem adulto, buscando vingança pelo assassinato de seus pais; e, por fim, anos mais tarde, após ter partido de Gotham em busca de um propósito e eventualmente encontrado a Liga das Sombras. Acreditamos que essa estrutura narrativa não-linear tenha o claro propósito de mostrar que o trauma originário de Bruce não está

firmemente localizado em seu passado, mas persiste, acompanhando-o em toda a sua jornada. A prisão mental na qual se encontra, metaforicamente representada pela prisão física e por sua tendência à autopunição, emana do trauma.

Embora o mote da orfandade de Bruce Wayne seja recorrente na construção de sua personagem em diferentes mídias, o enfoque de *Batman Begins* não reside na figura materna, que aparece de maneira muito secundária, mas na figura paterna. Quando, poucos minutos após a sequência de abertura, a narrativa se desloca novamente para a cena inicial na caverna, descobrimos que aquele episódio não representa o grande trauma de Bruce, pois ele ainda tem seu pai para protegê-lo. E sua primeira aparição em tela é decididamente heroica: sempre altivo, calmo e seguro, Thomas Wayne simbolicamente desce ao poço onde seu filho se encontra sustentado por uma corda, o tranquiliza, resgata e, mais tarde, dispensa chamar uma ambulância, pois ele próprio cuidará de seu braço quebrado.

Figura 2. Thomas Wayne desce ao poço para resgatar Bruce.

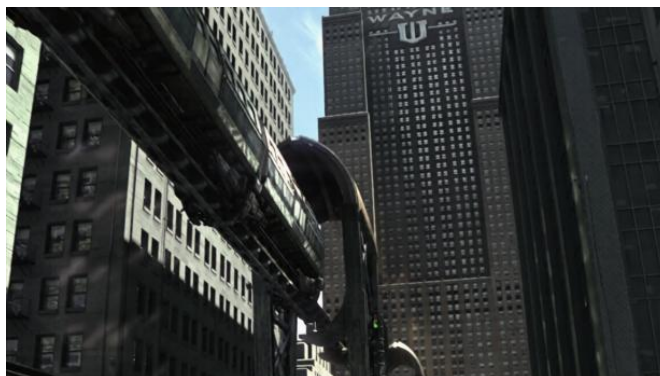


Fonte: *Batman Begins* (2005) - 00:09:54.

Não é nenhum exagero dizer que o roteiro de *Batman Begins* idealiza Thomas Wayne de maneira quase hagiográfica. Ele não é apenas nobre de linhagem e riqueza, mas também de caráter, uma vez que o texto mais à frente faz questão de enfatizar que o sistema de cavernas e túneis da Mansão Wayne fora construído pelo tataravô de Bruce para transportar escravizados libertos durante a Guerra Civil. A idealização de Thomas - e dos Wayne de maneira geral -, como “bons bilionários”, ganha uma representação material na linha de trem que este construiu, segundo Alfred, para proporcionar um transporte eficiente e barato à população de Gotham. O mordomo, que cumpre no filme um papel de guardião do legado da família, conta a Bruce que durante a grave crise

econômica que chama de Depressão, Thomas teria quase levado as empresas Wayne à falência tentando combater a pobreza.

Figura 3. o sistema de transporte ferroviário que interconecta Gotham, com a Torre Wayne ao centro.



Fonte: *Batman Begins* (2005) – 00:11:49

A benevolência e dedicação completa da família Wayne à população de Gotham ganham no filme uma representação humana em Thomas e material na linha de metrô, que evoca um imaginário utópico de elevação de cidades por meio da tecnologia. O que é mais chamativo nessa sequência, no entanto, é que além de construí-la para a população mais pobre, o próprio Thomas utiliza o metrô com sua família, sem nenhum aparato de segurança à sua volta. Explicando a Bruce que a cidade foi boa com sua família, mas muitas pessoas passam por dificuldades, Thomas anda por Gotham com sua esposa e filho como alguém que sabe que não tem nada a temer, pois age pelo bem de seus cidadãos.

De fato, sua característica definidora, que cria uma ausência impossível de preencher na psique de Bruce, é que ele nada teme. Mesmo sob a mira de uma arma, Thomas tenta acalmar sua família e o próprio assaltante. O esforço do filme para retratá-lo como um homem completamente desprovido de medo é tal que acaba criando uma grande inverossimilhança em sua reação brusca ao se colocar à frente de sua esposa e acabar levando ambos a serem baleados. Ainda assim, mesmo caído no chão e prestes a morrer, suas últimas palavras a Bruce são: não tenha medo. Mais do que uma personagem, sua figura ecoa durante todo o restante do filme como um ideal. Mesmo diante do medo, da destruição e da morte, a imagem que fica gravada na mente do seu filho é a do homem que nada teme, conforme o roteiro mais tarde repete diversas vezes seu ensinamento de que caímos para aprendermos a nos levantar.

O mais interessante é que Thomas parece também antecipar a figura paterna nefasta que tentará preencher sua ausência na vida de Bruce. Na já citada cena em que cai na caverna, o menino conta ao pai sobre seu medo de morcegos, e este lhe responde que as criaturas também têm medo dele. Quando Bruce pergunta se mesmo as criaturas assustadoras teriam medo, Thomas responde: *especialmente* estas são as que sentem medo. Metaforicamente, Thomas refere-se a Ra's al Ghul, que aparece pela primeira vez a Bruce em sua cela, ambiente escuro e claustrofóbico semelhante ao da caverna. Ra's apresenta-se como Ducard e promete dar um propósito à vida de Bruce, ajudando-o a confrontar seu ódio e seu medo em busca da verdade. Construído praticamente como um espelho sombrio de Thomas, Ra's al Ghul também parece à primeira vista uma figura desprovida de medo, mas logo descobrimos que sua proposta solução é o expurgo completo por meio da vingança e do assassinato. Aparecendo logo ao início do filme (antes mesmo de Thomas, na montagem), oferece a Bruce a possibilidade de tornar-se um ideal, uma lenda. Assim, abrem-se dois caminhos diante do protagonista: enquanto Thomas é o ser humano ideal, sempre repleto de iluminação e desprovido de medo por sua sublimação, Ra's al Ghul habita nas sombras, desprovido de medo por ter aberto mão de sua humanidade em busca de controle, ordem e vingança.

Nesse sentido, embora haja algumas semelhanças entre Bruce e Ra's, há também claras diferenças desde o princípio. O enredo inclui uma série de montagens de treinamento que enfatizam o papel de Ra's como um mentor, mas também destacam que o caminho que propõe é completamente diferente do oferecido pelos Wayne, que parece habitar o inconsciente de Bruce mesmo que ele ainda não o tenha propriamente encontrado. É assim que, por exemplo, em uma cena na qual lutam com espadas sobre o instável terreno de um lago congelado que aos poucos desmorona, Ra's al Ghul ataca diretamente a memória de Thomas Wayne ao culpá-lo por sua própria morte e pela da esposa. Momentos depois, Ra's literalmente derruba Bruce em um mundo de frio e solidão quando quebra o gelo debaixo de seus pés, atirando-o para as profundezas da água congelada.

Na sequência de diálogo que se segue, Ra's al Ghul verbaliza o processo ao qual está tentando levar o próprio Bruce, contando sobre como perdeu sua esposa e acabou consumido pelo ódio e pelo luto. O que Ra's propõe a Bruce é que transforme sua raiva em ação pura, em total intolerância à criminalidade e àqueles que acusa de abusarem da compreensão da sociedade. Seu caminho é um de direta contraposição a tudo o que Thomas representa, uma rejeição completa da figura paterna que levaria à perda da

humanidade e, como o próprio Bruce afirma mais à frente, à eliminação completa do que o distingue daqueles que buscam combater.

No entanto, mesmo antes de descobrir que o verdadeiro plano da Liga das Sombras é a destruição completa de Gotham, Bruce faz uma firme escolha moral ao recusar-se a matar um homem acusado de assassinato, em uma espécie de ritual de iniciação ao grupo. Embora claramente tenha enorme afeição por Ra's e deseje se sentir pertencente a um grupo, a mensagem do filme é que a empatia e a bondade de Bruce, inerentes a seu ser, se sobressaem. O protagonista faz então sua principal escolha ao recusar a vingança e manter sua esperança de um futuro melhor para Gotham. Embora haja aqui um coerente uso da recusa de matar como um elemento central do cânone do personagem, o que parece salvar Bruce de ser totalmente consumido pela raiva, mais do que qualquer escolha consciente, é a imagem de seu pai e do legado de sua família, que habitam seu inconsciente.

Depois de um longo hiato, entre a recusa de Bruce de juntar-se à Liga das Sombras e a primeira aparição da toxina do medo (que se dá por volta de uma hora e dez minutos de filme), Ra's al Ghul retorna para concretizar seu plano nefasto. É importante pontuar brevemente que sua execução só é possível a partir do roubo de um protótipo de arma produzido pelas indústrias Wayne, capaz de vaporizar à distância todo o suprimento de água de um inimigo. Constituinte evidente crime de guerra, a própria existência do protótipo pode ser interpretada como uma crítica alegórica às ações do governo dos EUA durante a “Guerra ao Terror”, que se voltam contra seus próprios cidadãos. No escopo desse artigo, no entanto, pode ser vista também como o completo desmoronamento moral das Empresas Wayne sem a liderança de Thomas.

Tudo isso nos leva a um dos pontos de análise mais importantes quanto a *Batman Begins*. Lançado apenas quatro anos após os atentados de 11 de setembro de 2001, o filme representa uma série de negociações entre seus produtores e o público receptor, que discutimos anteriormente. Evidentemente, o filme escrito por Nolan e Goyer quer traçar paralelos e fazer comentários sobre o terrorismo e a chamada “Guerra ao Terror”, tópicos que certamente ressoariam com o público que foi aos cinemas em 2005. Contudo, os realizadores também demonstram receio de fazê-lo de maneira muito direta, em conformidade com o comportamento do cinema hollywoodiano à época. Assim, embora o filme acesse uma série de elementos que dizem respeito diretamente ao tema do medo e do trauma gerados pela ameaça terrorista, também evita paralelos óbvios demais com grupos reais, como a Al Qaeda ou o Talibã.

O resultado dessa série de negociações é a Liga das Sombras de *Batman Begins*. Embora o grupo demonstre completo desprezo pela condição de inocência da população civil, enxergando-a como um alvo legítimo, tem motivações políticas vagas, como o combate à criminalidade e à corrupção. Ao mesmo tempo, embora mantenha o nome original árabe do personagem dos quadrinhos, o roteiro caracteriza “Ra’s al Ghul” como uma espécie de título e escala um ator branco para o papel. Ademais, quanto à própria localização da sede da Liga das Sombras, houve uma escolha muito consciente por uma região montanhosa e fria, praticamente oposta ao imaginário de desertos de areia que o público provavelmente associaria a grupos radicais islâmicos.

Além disso, há um visível esforço por parte dos criadores de retratar a Liga das Sombras como um grupo deslocado de seu contexto histórico. No principal confronto verbal entre Ra’s al Ghul e Bruce, ao final do filme, o primeiro tem um longo monólogo no qual caracteriza o grupo como uma barreira à corrupção humana nos últimos milênios, alegando que teriam saqueado Roma, causado a peste bubônica e incendiado Londres. Se tais referências parecem demasiado expositivas e deslocadas da trama, é porque têm um caráter muito mais de diálogo direto com o público, buscando dar um caráter antigo e universal à Liga das Sombras, representante de uma reação extremada frente à criminalidade, à corrupção e à impunidade, que evita qualquer conexão política específica com os Estados Unidos. A fala de Ra’s al Ghul é tão direta e expositiva em busca de articular suas motivações justamente porque elas são tão incongruentes com suas ações. Embora apele a célebres exemplos anteriores de colapsos civilizacionais e a uma ideia mal formulada de um ataque econômico a Gotham, seu plano corrente é extremamente evocativo das táticas associadas ao terrorismo moderno.

O plano da Liga das Sombras é bastante elaborado, consistindo em libertar os prisioneiros mais perigosos de Gotham nas ruas de uma empobrecida ilha da cidade chamada *Narrows*, atraindo toda a polícia para a região, e apenas então liberando a toxina do medo sobre a área (figura 4). Imagetivamente, a sequência é bastante sombria e caótica, com a fumaça da toxina emulando uma série de ataques à bomba. No entanto, em vez de atentados simbólicos e amplificados com o objetivo manifesto de gerar terror, há uma literal disseminação do medo por meio de um ataque químico. E esse parece ser o ponto central da retratação da Liga das Sombras e de seu plano, uma vez que este só se concretiza quando a população de Gotham, intoxicada pelo medo, passa a enxergar em outrem seus piores medos, reagindo com desespero e violência. Ou seja, o sucesso do ataque depende do fechamento do ciclo do terror, com a própria população de Gotham

“se despedaçando através do medo” (*tear itself apart through fear*) e do “pânico em massa” (*mass panic*). Assim, sob o efeito da toxina, os habitantes de Gotham passam a enxergar o próprio Batman como um demônio (Figura 5) e o cercam, tentando agarrá-lo, enquanto Ra’s al Ghul segue livre para concretizar a etapa final de seu plano.

Figura 4. toxina do medo sobre os *Narrows*.

Figura 5 como a população atingida pela toxina enxerga o Batman.



Fonte: *Batman Begins* (2005) – 01:49:00 e 01:53:18.

As ações do Batman para impedir a liberação da toxina sobre toda Gotham também são dignas de uma breve análise. Ainda que o filme afinal apele a uma resolução baseada na ação, com o Batman conseguindo superar Ra’s al Ghul em um combate físico, acreditamos que o elemento que de fato o leve a triunfar esteja articulado no roteiro muito antes, de maneira metafórica. Embora Bruce Wayne tenha muito em comum com Ra’s al Ghul, tanto no que diz respeito a sua história pregressa quanto às suas motivações, há também claras indicações de um caráter essencialmente bom em Bruce, que lhe permite romper um ciclo de trauma, violência e vingança. Aprendendo uma série de lições morais durante a trama, Bruce Wayne aos poucos se concretiza em uma figura que mistura o pragmatismo e força de vontade de Ra’s al Ghul sem sua inclemência; e a fonte inesgotável de empatia de seu pai sem seu idealismo ingênuo.

Embora seja também enormemente marcado pelo trauma e pela perda, Bruce é muito mais caracterizado por um ódio e repúdio de si mesmo do que por um ódio social propriamente dito, como Ra’s. Em uma sequência-chave de *flashbacks* logo ao início do filme, descobrimos que seu grande trauma não é apenas a morte de seus pais, mas a enorme culpa que carrega por se ver como responsável, uma vez que foi o seu medo de morcegos que fez a família deixar a ópera a que assistiam, levando ao assassinato de seus pais. Na segunda linha do tempo, antes de partir em sua jornada para o Tibete, Bruce verbaliza sua incapacidade de lidar com o trauma, dizendo a Alfred que a Mansão Wayne não seria sua casa e que pretendia derrubá-la “tijolo por tijolo”. O ponto-chave

desse enredo é que Bruce está absolutamente decidido a se vingar do assassino de seus pais, e só não o faz porque uma capanga de Falcone consegue matá-lo antes, enquanto Bruce assiste impassível. Ainda assim, a percepção de que estava prestes a agir da mesma forma que o maior mafioso de Gotham parece desestimular sua sede por vingança. Em uma montagem significativa que indica um primeiro passo na superação do trauma e em direção à sua jornada heroica, Bruce atira ao rio a arma que pretendia utilizar, enquanto vemos *flashes* rápidos do assassino de seus pais e dele próprio quando criança, indicando que começa a se desviar do caminho da vingança pura e simples.

No entanto, é notável que o contexto de produção de *Batman Begins* pressione seu enredo na direção de uma retratação menos idealizada do personagem, que busca ser mais fidedigna à “realidade”, e por isso mesmo muito mais grave e sombria. Assim, em sua primeira confrontação com Falcone, o mafioso aponta a presença de políticos, policiais e juizes em seu bar, dizendo que não hesitaria em matar Bruce na frente deles. O chefe da máfia o assusta por não temer qualquer forma de punição, enquanto aterroriza a todos em Gotham por meio de chantagens e ameaças. Suas palavras parecem levar Bruce à compreensão de que precisa tornar-se mais do que um homem para superar seu próprio medo e voltá-lo contra seus adversários. Em um ato simbólico de supressão de si, antes de partir de Gotham, entrega seu casaco a um morador de rua e atira sua carteira ao fogo, liquidando sua própria identidade.

Assim, mesmo que no fim das contas não abrace integralmente a ideologia da Liga das Sombras, Bruce a subverte para combater (o que enxerga como) o mal a seu jeito, buscando “voltar o medo contra aqueles que se voltam contra os amedrontados” (*To turn fear against those who turn on the fearful*). Para conseguir voltar o terror contra os próprios criminosos e os corruptos e mostrar à população de Gotham que a cidade não pertence a eles, a conclusão é que Bruce antes precisa conquistar seus próprios medos. A simbologia dos morcegos opera então como uma representação física de seu maior trauma, que utiliza contra seus inimigos.

Bruce então transforma o medo em uma arma - o Batman -, que utiliza contra aqueles que ele próprio julga alvos legítimos: os corruptos. É assim que justifica suas ações, buscando se tornar um símbolo poderoso, incorruptível, duradouro, que será capaz de tirar a população da cidade de sua suposta apatia. Para isso, precisa descer novamente às cavernas, refazendo o caminho de seu pai, até conseguir se manter imóvel em meio a uma revoada de morcegos. Tendo expurgado seu maior medo (mas ainda não seu trauma), pode compartilhar sua angústia com seus inimigos. Portanto, o Batman

sempre os ataca de posições altas e escondidas, utilizando-se do medo e da escuridão como escudos. Em um dado momento, inclusive, não se furta de se utilizar da tortura e da coerção, ao ameaçar derrubar um policial corrupto do topo de um prédio para extrair informações sobre o paradeiro da toxina do medo.

Para que a jornada de Bruce em direção à sublimação do trauma se complete, contudo, há ainda uma manifestação bastante concreta do terror que precisa ser superada: a Liga das Sombras de Ra's al Ghul. Na principal sequência de confronto verbal entre os personagens, Bruce Wayne é forçado a primeiro renegar e depois internalizar a imagem de seu pai para que a figura do Batman possa finalmente emergir em sua forma final, desprovida de medo. Na sequência, Ra's atea fogo à mansão Wayne, destruindo o edifício que representava o legado de sua família e, principalmente, de Thomas. É assim que, em sua hora de maior desespero, Alfred repete a frase de seu pai - "Por que caímos, senhor Wayne?" - e a trilha sonora sobe em um tom melodramático enquanto Bruce olha para cima procurando por uma inspiração. Embora destruída como edifício, a imagem de seu pai persiste enquanto ideal.

Figura 6. Bruce olha para cima buscando a inspiração de Thomas.



Fonte: *Batman Begins* (2005) – 01:46:35

A principal implicação ao final do filme é que, para manter seu pai como um símbolo de inspiração, Bruce também precisa superar a parte dele que associa à culpa. Ultrapassando seu idealismo excessivo, pode tornar-se algo maior do que Thomas Wayne jamais foi: um verdadeiro símbolo de esperança para Gotham. É assim que, no clímax, apropria-se de algumas das lições de Ra's al Ghul para tornar-se uma espécie de síntese entre os dois homens. Enquanto Ra's tenta aproveitar-se de sua fraqueza ao utilizar o sistema de trem construído por seu pai para disseminar a toxina do medo para toda Gotham a partir da Torre Wayne, Bruce precisa sacrificar o sonho de Thomas para

salvar a cidade. Acionando uma série de bombas que havia posicionado na estrutura dos trilhos, ele derruba o vagão de trem em que Ra's al Ghul estava, levando à sua morte. Ao final, sua imagem, com a capa esticada emulando um morcego, sobrepõe-se à Torre Wayne (que simbolicamente permanece de pé) solidificando seu legado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além da vitória do herói no clímax, é notável o esforço dos realizadores de *Batman Begins* para inserir um tom de superação e reconstrução ao final do filme. Encontrando nos escombros da Mansão Wayne o estetoscópio queimado de seu pai, Bruce fala sobre reconstruir o prédio. A alusão final parece ser a de que não há cura completa para o trauma, apenas tentativas de reconstrução após o terror. Assim, uma das últimas cenas que vemos é Bruce fechando o acesso à caverna que tanto o aterrorizou em sua infância (Figura 7). No entanto, ao deixar uma única tábua não colocada, emula o sentimento de esperança de um único raio de luz penetrando a escuridão da caverna. Bruce Wayne nunca se recuperará por completo de seu trauma, mas o Batman é o símbolo que permite a Gotham ter esperança após a quase destruição. Na cidade fictícia historicamente inspirada em Nova York, pelo menos, o herói foi capaz de conter a total disseminação do medo ao impedir o atentado que visava sua principal torre.

Figura 7. O fechamento do acesso à caverna mantém uma brecha de luz.



Fonte: *Batman Begins* (2005) – 02:00:56

REFERÊNCIAS

BATMAN Begins. Direção: Christopher Nolan. Produção: Warner Bros. Estados Unidos: Warner Bros, 2005. 1 DVD (140 min.).

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2009.

CHOMSKY, Noam; CASALEGNO, Federico. Mídia, terrorismo e (des) informação. **Revista Famecos**, v. 22, 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3242>. Acesso em 15 mar. 2026.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea [2006]. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 179-216.

GONDAR, Jô. Terror, terrorismo e reconhecimento. **Cadernos de psicanálise (Rio de Janeiro)**, v. 38, n. 35, p. 129-141, 2016. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952016000200008. Acesso em 15 mar. 2026.

GRUNER, Clóvis. Terror, memória e trauma em *À sombra das torres ausentes*, de Art Spiegelman. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, vol. 36, n.1, 2023. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/69465>. Acesso em 15 mar. 2026.

HABERMAS, Jürgen; DERRIDA, Jacques; BORRADORI, Giovanna. **Philosophy in a time of terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, A.; KAMINSKI, R. (orgs). **História e arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013, p.65-93. Disponível em: <https://www.academia.edu/12234156/REFLEX%C3%95ES SOBRE A PESQUISA HIST%C3%93RICA A FIC%C3%87%C3%83O E AS ARTES>. Acesso em 15 mar. 2026.

MORALES, Tania Gabriela Rodríguez. “El terrorismo y nuevas formas de terrorismo”. **Espacios públicos**, v. 15, n. 33, p. 72-95, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/676/67622579005.pdf>. Acesso em 15 mar. 2026.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. História e audiovisual: formação e percursos de um grupo de pesquisa. **Antúteses**, v. 12, n. 23, p. 563-578, 2019. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antuteses/article/view/37045>. Acesso em 15 mar. 2026.

PENNA, Carla. Investigações psicanalíticas sobre o luto coletivo. **Cadernos de psicanálise (Rio de Janeiro)**, v. 37, n. 33, p. 9-30, 2015. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952015000200001. Acesso em 15 mar. 2026.

RIEGLER, Thomas. “Mirroring Terror”: The Impact of 9/11 on Hollywood Cinema. **Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies**, v. 5, n. 2, p. 103-119, 2014. Disponível em: <https://imaginationjournal.ca/index.php/imaginations/en/article/view/27348/20089>. Acesso em 15 mar. 2026.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Toda política é política das imagens. In: KAMINSKI; HONESKO; SEREZA (orgs). **Artes & Violências**. São Paulo: Intermeios, 2020.

VOLKAN, Vamik D. Psicodinâmica da violência de grandes grupos e da violência de massas. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 11, p. 1199-1210, 2006. Disponível em: <https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/ens-22620>. Acesso em 15 mar. 2026.



Recebido em: 08/04/2026
Parecer dado em: 19/05/2026

ix.pro.br