

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA CULTURAL**

Juan Filipi Garcês

**ENTRE LIBERALISMO, ANARQUISMO E SOCIALISMO: AS  
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS PRESENTES NA TRILOGIA  
*BATMAN: THE DARK KNIGHT***

Dissertação submetida ao programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História Cultural. Área de concentração: Sociedade, Política e Cultura no Mundo Contemporâneo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

Florianópolis  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Garcês, Juan Filipi

Entre liberalismo, anarquismo e socialismo : as representações sociais presentes na trilogia Batman: The Dark Knight / Juan Filipi Garcês ; orientador, Alexandre Busko Valim, 2017. 149 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. História. 2. História. 3. Cinema . 4. Representações sociais. I. Valim, Alexandre Busko. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Juan Filipi Garces

**ENTRE LIBERALISMO, ANARQUISMO E SOCIALISMO:  
AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS PRESENTES NA  
TRILOGIA *BATMAN: THE DARK KNIGHT***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestrado” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós- Graduação em História

Local, 5 de abril de 2015.

---

Prof. Cristina Scheibe Wolf, Dr.<sup>a</sup>.  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> Alexandre Busko Valim, Dr.  
Orientador  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Paula Halperin,  
Dr.<sup>a</sup> State University of  
New York

---

Prof. Rafael Rosa Hagemeyer, Dr.  
Universidade do Estado de Santa Catarina



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais, Saulo Mauri Garcês e Eronete Elisa Garcês, pois não teria chegado até aqui sem o apoio deles. Agradeço pelo voto de confiança durante toda minha vida e por toda ajuda fornecida. Nem em duas vidas poderia pagar toda a dívida que tenho com vocês.

Ao Prof. Dr. Alexandre Busko Valim pela orientação, pela amizade e pelas críticas quando necessárias. Esse trabalho não poderia ser concluído sem a sua erudição e observações. Agradeço também aos professores doutores Adriano Duarte, Marcio Roberto Voigt e Waldir José Rampinelli pelas contribuições e aproveitamento para agradecer ao Rodrigo Bonaldo, Rafael Rosa Hagemeyer e a Paula Halperin por participarem da minha banca e estarem dispostos a lançar contribuições importantes para a pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos também à Daniela Sobierai, Alice Ribeiro Dionizio, Patrik Izoton e Luan Felix Pimentel por aceitarem e acolherem de boa vontade esse manezinho em Chapecó-SC. Obrigado pelas conversas, pelas sugestões, pelos lanches, pelas bebidas e pelos debates políticos. A relação de vocês um com os outros me ensinaram o valor do companheirismo e da amizade, questões muito caras para mim. Obrigado por tudo.

Algumas amizades antigas sempre prevalecem, e foi o caso do Icles Rodrigues, Rodrigo Prates de Andrade, Tio Chico (apelidado também de Vinícius Fedel) e Thiago Henrique Elias. A nossa nerdice foi muito importante para tirar o peso e as cobranças da dissertação, sem contar que fomos a melhor equipe de DCUO (DC Universe Online) que existiu. Nossas partidas, mais do que simples diversão, tiveram um papel fundamental para a minha formação humana e acadêmica. Agradeço de coração.

Meus agradecimentos a toda equipe do programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina pela disponibilidade em tirar qualquer dúvida e sempre estarem dispostos a ajudar quando solicitados. Agradeço também a todos os colegas que ingressaram o mestrado junto comigo: Andressa Marzani, Carrinho (André Vinícius Inácio Penna Mello), Lídia Schneider Bristot, Lucas Mores, Renan Ritzmann de Oliveira, Cecília de Oliveira Ewbank, Maíra Kaminski de Fonseca Raisal Barbosa Wentlemn Sagredo, Bruno Azambuja Araújo, Natan Alves David, Angela Sabrine Salvador, Natália Cristine Costa, Josiely Koerich, Isaac Facchini Bandinelli,

Priscila Nathani Pessoa de Lima e Cássila Cavaler Pessôa de Mello.  
Obrigado pelas contribuições.

Agradeço ao Gessony Pawlick Jr., Deborah Flores dos Santos, José Bruno Klock, Johannes Casagrande, Lucas Fernandes Silochi e Gabriela Mafra pelas conversas sobre literatura e cinema ao longo desses 11 anos. Com certeza nossos debates acalourados influenciaram e muito para a definição do meu objeto de pesquisa e pela decisão de realizar uma pequena contribuição na área de História Social do Cinema.

Por fim, minha trajetória não estaria completa sem a minha companheira, Elisete Elvira Dessbesel. Durante a minha caminhada acadêmica, existem confissões que só ela sabe, e recebi conselhos que somente ela com toda sua erudição e amadurecimento poderia proferir. Além disso, ela foi meu porto seguro em muitos momentos e meu ombro amigo sempre quando necessário, além de ser uma pessoa carinhosa. Seus valores e sua personalidade me ensinam algo novo todos os dias, e estou feliz por ela seguir essa estrada junto comigo, em alguns casos me guiando para o melhor caminho. Espero ser a pessoa que você sempre foi para mim. Amo você incondicionalmente.

## RESUMO

Este trabalho visa analisar como as personagens da trilogia *Batman: The Dark Knight* foram associadas a determinadas alegorias e representações sociais. Nossa análise pretende investigar a veiculação dessas representações por intermédio da narrativa, produção e recepção dos filmes, e para isso, utilizamos a História Social do Cinema como campo norteador. A veiculação dessas representações sociais não foram algo isolado, tornando-se necessário observar o contexto social e político em que os filmes e as críticas estavam inseridas. No primeiro capítulo discutimos o conceito de representação social e de alegoria, e como elas podem contribuir para a História Social do Cinema. Como observamos, esses estudos perpassam por diversos campos de conhecimentos, desde a História até a Psicologia e Sociologia. No segundo capítulo, falamos sobre a História Social do Cinema e como a História do Tempo Presente auxiliou na nossa análise. Junto com os estudos da narrativa, produção e recepção do filme, também observamos como que a indústria cinematográfica age para veicular e divulgar seus produtos e a importância do gênero cinematográfico para a narrativa. No entanto, o estudo das Representações Sociais e da História Social do Cinema não poderiam ser realizados sem uma análise da conjuntura política e econômica no período do lançamento do filme. Por isso, realizamos no terceiro capítulo um debate sobre as questões de política externa do Brasil e dos Estados Unidos, a crise de 2008 e a importância do Estado para salvar os países da falência e o debate acerca do Occupy Wall Street. Após realizar todas essas discussões, faremos a análise das fontes no quarto capítulo. Podemos observar ao longo da investigação que a personagem Batman foi associada como uma defesa de um viés liberal de governo, enquanto os seus antagonistas foram comparados com visões deturpadas da esquerda política e do Oriente - Ra's Al Ghul como alguém do Oriente (em nenhum momento o filme problematiza que Oriente seria esse), o Coringa com uma visão deturpada do anarquismo e o Bane como um socialista autoritário. Também analisamos as atuações de outros personagens, pois eles ajudam a construir essas representações sociais ao longo da narrativa. Realizamos aqui um debate com a narrativa, produção e recepção do filme, observando de que maneira essas representações sociais foram veiculadas.

Palavras-chaves: *Batman, Alegoria, Representações Sociais.*





## RESUMEN

Este trabajo visa analizar como los personajes de la trilogía *Batman: The Dark Knight* fueron asociados a determinadas alegorías y representaciones sociales. Nuestro análisis pretende investigar la vinculación de esas representaciones por intermedio de la narrativa, producción y recepción de las películas, y para eso, utilizamos la Historia Social del Cine como campo de investigación. La vinculación de esas representaciones sociales no fue algo aislado, tornándose necesario observar el contexto social y político en que las películas estaban inseridas. En el primer capítulo, discutimos el concepto de representación social y de alegoría, y como ellas pueden contribuir para la Historia Social del Cine. Como observamos, estos estudios recorren diversos campos del conocimiento, desde la Historia hasta la Psicología y la Sociología. En el segundo capítulo, hablamos sobre la Historia Social del Cine y como la Historia del tiempo presente auxilia en nuestro análisis. Juntamente con los estudios de la narrativa, producción y recepción de la película, también observamos como la industria cinematográfica actúa para vehicular y divulgar sus productos y la importancia del género cinematográfico para la narrativa. No obstante, el estudio de las Representaciones Sociales y de la Historia Social del Cine no pondrían ser realizados sin un análisis de la coyuntura política y económica en el periodo de la película. Por eso, realizamos en el tercer capítulo un debate sobre las cuestiones de política externa del Brasil y de los Estados Unidos, de la crisis de 2009 y sobre la importancia del Estado para salvar los países de la falencia y el debate acerca del Occupy Wall Street. Después de realizar todas esas discusiones, haremos el análisis de las fuentes en el cuarto capítulo. Podemos observar que al correr de la investigación que el personaje Batman fue asociado como una defensa de una línea liberal del gobierno, en cuanto sus antagonistas fueran comparados con visiones deturpadas de la política de los partidos de izquierda y del Oriente – Ra's Al Ghul como alguien del Oriente (en ninguno momento la película problematiza que Oriente seria ese), El Guasón con una visión deturpada del anarquismo y el Bane como un socialista autoritario. También analizamos las actuaciones de otros personajes, pues ellos ayudan a construir esas representaciones sociales al recurrir de la narrativa. Realizamos acá un debate con la narrativa, la producción y la recepción de la película, observando de qué manera esas representaciones sociales fueran vehiculadas.

Palabras Clave: *Batman, Alegoría, Representaciones Sociales.*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Cena do filme em que aparece o trem que liga a parte de Arkham (representada no filme como a parte mais precária de Gotham City) às empresas Wayne. O enquadramento da imagem apresenta inicialmente um plano fechado, depois a câmera vai se afastando e revela toda cidade por meio de um plano aberto. Esta cena surge após Thomas Wayne explicar para o jovem Bruce que a cidade estava sofrendo e que o trem foi construído com o intuito de trazer um transporte público para os cidadãos mais pobres. Esta cena fortalece a imagem do empresário filantrópico, pois ao interligar um bairro pobre com a maior empresa da cidade o filme mostra de maneira visual que Thomas Wayne, apesar de sua riqueza, pensa no bem comum da cidade. .... 98

Figura 2 - Primeira foto utilizada para divulgar o *Batmóvel* que aparece em *Batman Begins* (2005). Os filmes utilizam diferentes elementos para divulgar seus filmes, que vão desde amostras de cenários, até por meio de entrevistas. No caso do batmóvel, o veículo foi utilizado como meio de promover o filme, bem como para reafirmar que o filme estaria pautado na realidade. O *Batmóvel* também foi um dos elementos que consolidou o filme dentro do gênero ação. Na mesma matéria de divulgação do carro, também foi apresentado que o objeto estaria reservado para as cenas de perseguições e tiroteios, elementos presentes em um filme de ação. ....106

Figura 3 - Imagem promocional para divulgar o personagem Harvey Dent. Com ela, podemos perceber o objetivo da produção do filme em, ao menos no primeiro momento, criar a imagem de Harvey Dent como a representação do ideal de justiça, que ao longo do filme seria corrompido pelo anarquismo do Coringa. Inicialmente não foi revelado o papel do personagem ao longo do filme, mas a imagem mostra que Harvey Dent apresentaria um papel ligado com a política estadunidense, nesse caso, representado na cidade de Gotham City. E para fortalecer o elemento –realll de Gotham City, considerado algo tão caro para Christopher Nolan, logo abaixo do seu nome aparece a seguinte frase:

*Pago pelos amigos de Harvey Dent.* Com isso, essa imagem promocional se torna também parte do filme, um elemento externo que fortalece a narrativa..... 117

Figura 4 - Um dos cartazes promocionais do filme, mostrando os três personagens cuja representações sociais são mais expressivas. Assim como na imagem anterior, ela também não apresenta elementos reveladores sobre a narrativa do filme, mas o cartaz mostra que ambos os personagens apresentariam funções importantes para a construção da história. Ao mostrar os três personagens, o cartaz eleva a importância deles perante os demais. Torna-se emblemático também o posicionamento de cada um na imagem: Batman no centro, enquanto os dois aparecem nas duas extremidades, apresentando o Home-Morcego como o herói do filme ..... 118

Figura 5 - - Um dos cartazes do filme. Batman aparece no centro da imagem em cima de um carro da polícia. Ao longo da cena, a cidade aparece destruída, assim como as demais viaturas. A imagem apresenta o resultado de uma possível batalha de Bane contra o Batman e os policiais. O cartaz apresenta de maneira indireta a redenção do Batman, que no final do segundo filme foi responsabilizado pela morte de Harvey Dent. Ele também fortalece o papel do herói como o responsável por manter a cidade livre do que a narrativa interpretou como autoritarismo e corrupção. Batman e os policiais supostamente estariam trabalhando juntos, ou seja, a alegoria do liberalismo e da segurança e justiça unindo forças para impedir um mal maior ..... 122

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>1 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E ALEGORIA: UMA INTERSECÇÃO NECESSÁRIA</b> .....	<b>25</b>
1.1 APONTAMENTOS SOBRE ALEGORIA .....	27
1.2 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E SUAS RELAÇÕES COM A PSICOLOGIA E A SOCIOLOGIA.....	32
1.3 REPRESENTAÇÃO SOCIAL NA HISTORIOGRAFIA: CIRO FLAMARION CARDOSO E ROGER CHARTIER .....	36
<b>2 APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA NO TEMPO PRESENTE: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL</b> .....	<b>43</b>
2.1 HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA .....	45
2.2 ANALISANDO A RECEPÇÃO COM O AUXÍLIO DA HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE.....	48
2.3 APONTAMENTOS SOBRE AS ESTRATÉGIAS DE HOLLYWOOD ACERCA DO MERCADO MUNDIAL .....	53
2.4 NARRATIVA CLÁSSICA HOLLYWOODIANA .....	57
2.5 A IMPORTÂNCIA DO GÊNERO CINEMATOGRAFICO EM HOLLYWOOD.....	60
<b>3 CONJUNTURA HISTÓRICA E POLÍTICA DO SÉCULO XXI: A RELAÇÃO ENTRE BRASIL E ESTADOS UNIDOS DIANTE DA POLÍTICA GLOBAL</b> .....	<b>63</b>
3.1 ALGUNS APONTAMENTOS EM RELAÇÃO À POLÍTICA EXTERNA DO BRASIL E DOS ESTADOS UNIDOS.....	65
3.2 CRISE DE 2008 E A IMPORTÂNCIA DA PRESENÇA DO ESTADO.....	75
3.3 DEBATES ACERCA DO OCCUPY WALL STREET.....	81
<b>4 ENTRE LIBERALISMO, ANARQUISMO E SOCIALISMO: ANÁLISE DOS FILMES</b> .....	<b>87</b>
4.1 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A PERSONAGEM. ....	89
4.2 ANÁLISES DOS FILMES .....	93
4.2.1 Batman Begins.....	93
4.2.2 The Dark Knight... ..	109
4.2.2 The Dark Knight Rises.....	121

**CONSIDERAÇÕES FINAIS .....135**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....139**

## INTRODUÇÃO

Trabalhar com a personagem Batman no cinema obriga o historiador a trilhar por diferentes áreas de conhecimento, entre elas, a linguística, a geografia, a história, comunicação social o cinema. Os trabalhos sobre o tema são diversos, apresentando muitas vertentes teóricas e metodológicas, algumas condizentes com o saber histórico, enquanto outras se encontram em um horizonte distante.

Outra questão que necessita ser discutida é o contexto temporal e espacial em que suas histórias estão inseridas. Batman foi criado em 1939 por Bob Kane, aparecendo primeiramente nas Histórias em Quadrinhos. Com o passar do tempo, foi veiculado também em diferentes mídias, como o cinema e os jogos eletrônicos. Ou seja, suas histórias perpassam diferentes contextos históricos, sendo influenciados por eles de acordo com as questões políticas e sociais que estavam em debate. Sendo assim, é importante inserir o objeto de análise no contexto de sua época, mas julgamos fundamental entender como a personagem foi construída e em quais aspectos seu universo foi modificado, já que suas histórias possuem elementos que foram influenciados ou até mesmo copiados de obras anteriores.

Por isso, deixamos claro que os nossos objetos de estudo serão os três filmes da trilogia Batman dirigidos e roteirizados por Christopher Nolan: *Batman Begins* (2005)<sup>1</sup>, *Batman: The Dark Knight* (2008)<sup>2</sup> e *Batman: The Dark Knight Rises* (2012)<sup>3</sup>. No entanto, vale ressaltar que esses filmes foram influenciados pelo contexto histórico, social e político em que os criadores e a crítica cinematográfica estavam inseridos, como também por outras histórias em quadrinhos que fazem parte do universo do herói. Essas escolhas não podem ser dissociadas do recorte temporal e espacial, já que elas buscam fazer sentido tanto para a narrativa quanto para a ideia que o autor quer passar.

Essas escolhas também podem ser usadas pelo mercado para vender determinado produto, lembrando que a indústria cinematográfica, principalmente Hollywood, está inserida numa lógica

---

<sup>1</sup>NOLAN, Christopher; ROVEN, Charles, THOMAS, Emma. *Batman Begins*. [Filme-vídeo] Warner Bros, 2005. Produção de Charles Roven, Emma Thomas e Christopher Nolan, direção de Christopher Nolan. Manaus, 2005, disco blu-ray, 152 min. color. son.

<sup>2</sup>NOLAN, Christopher; ROVEN, Charles, THOMAS, Emma. *Batman: The Dark Knight (Batman: O Cavaleiro das Trevas)* [Filme-vídeo] Warner Bros, 2008. Produção de Charles Roven, Emma Thomas e Christopher Nolan, direção de Christopher Nolan. Manaus, 2008, disco blu-ray, 152 min. color. son.

<sup>3</sup>NOLAN, Christopher; ROVEN, Charles, THOMAS, Emma. *Batman: The Dark Knight Rises (Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge)* [Filme-vídeo] Warner Bros, 2008. Produção de Charles Roven, Emma Thomas e Christopher Nolan, direção de Christopher Nolan. Manaus, 2008, disco blu-ray, 152 min. color. son.

de mercado capitalista. Junto com o filme, ela lança e cria produtos para a venda e divulgação. As histórias em quadrinhos acompanham essa lógica. A *Warner Bros. Pictures* aproveitou o sucesso do filme para lançar as *Grafic Novels*, muitas delas antigas e esgotadas, que o diretor utilizou como inspiração para a criação deste universo do Batman. Posto isso, torna-se importante observar, ainda que de forma resumida, em que contexto esses quadrinhos estão inseridos e porque esses foram utilizados pela produção e não outros – vale ressaltar que não faremos uma análise deles, pois tornaria a pesquisa muito extensa.

Na nossa busca por pesquisas na área, procuramos as monografias, dissertações e teses brasileiras cujo foco estivesse relacionado à personagem Batman. Sobre os filmes em questão, encontramos somente uma, mas houve muitas publicações sobre o —Homem Morcego! nas HQ's. Pela necessidade de entender a maneira pela qual seu universo foi consolidado pela mídia e pela crítica, esse levantamento é fundamental para entender como as diversas áreas de conhecimento trataram dessas fontes.

A monografia de Nícolas Mastrocola Garcia, intitulada *Vôos do Morcego: Batman, indústria cultural e política brasileira*<sup>4</sup>, têm elementos que podem contribuir para a nossa pesquisa, embora sua proposta siga por outro viés. Em muitos momentos, o autor cita que, ao analisar a personagem Batman, viu-se na obrigação de trabalhar também com os outros personagens do filme, já que eles definem toda trama e o próprio posicionamento do herói. No entanto, ele explora a influência da personagem Batman na política brasileira no ano de 2013 apenas pelo segundo filme.

A justificativa do autor para analisar o segundo filme é que este teve uma bilheteria maior, sendo assim, alcançou mais o público de modo geral. Isso é verdade, de certa maneira, mas, por questões metodológicas, seguiremos outro caminho. Faremos um diálogo conjunto entre narrativa, produção e recepção dos três filmes, inserido cada um em seu respectivo contexto histórico e político. Por essas questões, nos diferenciamos do autor em relação à análise fílmica em si. Em sua monografia, o pesquisador se preocupa em analisar os personagens somente em caráter textual, ou seja, na história do filme. O processo de produção, a recepção e a veiculação do filme não foram trabalhados - por opção do autor, não por descuido. Para entendermos as representações sociais que os personagens desempenharam, torna-se

---

<sup>4</sup>GARCIA, N. M. *Vôos do morcego: Batman, indústria cultural e a política brasileira*. 2014. 103f. Monografia em História – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.



fundamental analisar a produção cinematográfica como um todo, bem como o contexto histórico, social e político em que a obra está inserida.

Na monografia intitulada *A Televisão em O Cavaleiro das Trevas*<sup>5</sup>, do Kauê Pereira Menezes, observa-se uma grande admiração pela personagem. A sua introdução já abre com os dizeres de louvor ao Batman, afirmando que essa HQ consolidou o Batman durão, sombrio, obcecado e tornando-se um dos grandes marcos no surgimento de uma nova era para os comics (2009 p. 08). Problematizaremos esse caráter do personagem na nossa dissertação, desenvolvendo uma descrição da construção do personagem de uma maneira ampla e inserindo dentro do seu contexto social, político e econômico.

A monografia é clara em sua análise: tratar como a televisão foi apresentada no trabalho do Frank Miller. Para isso, o autor utiliza metodologias baseadas na cartografia, na desconstrução – algo que o autor coloca como essencial – e a narratologia, enfatizando que o seu trabalho é uma análise subjetiva. Para problematizar o papel dos meios midiáticos e como estes podem ser utilizados para defender determinados interesses da classe dominante, o autor utiliza autores como Noam Chomsky, Otavio Ianni e Edward S. Herman.

Entendemos a importância de investigar a construção da narrativa do quadrinho, e a contextualização do surgimento das HQ's neste trabalho é bem estruturada. Ele também problematiza a evolução dos quadrinhos. Enquanto nos anos 1950 e 1960 as histórias em quadrinhos eram divididas em características binárias – bem e mal, certo e errado, lei e crime –, nos anos 1980 os heróis são construídos de formas mais humanizadas, com qualidades e defeitos<sup>6</sup>. Para fortalecer esse pensamento, o autor afirma:

O Batman de Frank Miller não apenas deixa de ser um mecanismo de reforço das estruturas de poder, mas rebela-se contra elas. Enquanto o velho Batman considera os inimigos de Gotham City e dos Estados Unidos seus próprios adversários e o presidente (e demais figuras de

---

<sup>5</sup>MENEZES, K. P. *A televisão em O Cavaleiro das Trevas*. 2009. 78f. Monografia em Comunicação Social – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

<sup>6</sup>Aqui torna-se necessário trazer o conceito de humanização ideológica, proposta por Slavoj Zizek. Embora ele trate do cinema hollywoodiano, a discussão pode muito bem ser adotada aqui. O autor afirma que é muito recorrente o –nosso lado! apresentar sentimentos e características humanas – erramos porque somos humanos – enquanto o –lado inimigo! é apresentado como máquina mortíferas unidimensionais, que são mal simplesmente por serem mal, e por isso não tem o direito da redenção. De acordo com Zizek, essa –visão honesta do nosso lado está longe de apresentar um ponto de vista equilibrado. Ela apresenta a afirmação oculta da nossa supremacia.

autoridade), representantes máximos da verdade, da justiça e do —sonho americano!, em *O Cavaleiro das Trevas*, ele torna-se um renegado federal. Vê-se obrigado, inclusive, a enfrentar a polícia de Gotham e, na figura do superman – que age sob ordens diretas do presidente Reagan –, o próprio governo americano (MENEZES, 2009, p. 16).

A monografia levanta questões interessantes e, embora com pouco desenvolvimento, apresenta o contexto histórico e político que permeia a criação do quadrinho. A recepção da obra pela crítica e pelo público não aparece com grande ênfase no texto, já que o autor deixou claro que não levantaria essa questão. No entanto, ela se torna fundamental para o nosso trabalho. Para uma análise histórica de qualquer produção cultural e artística, é importante fazer um diálogo com a emissão, produção e recepção. Somente assim entenderemos de uma maneira mais ampla como se dá as veiculações de determinadas representações.

Nessas questões, a monografia de Everton Mello Rocha – *Representações da Guerra Fria nas História em Quadrinhos (Batman: O Cavaleiro das Trevas)*<sup>7</sup> – apresenta algumas questões. Ao analisar esse quadrinho, preocupa-se em problematizar o contexto histórico em que o autor Frank Miller está inserido. Também contextualiza o surgimento das histórias em quadrinhos nos Estados Unidos e o desenvolvimento e a evolução do Batman ao longo da história até a criação da HQ *Batman: The Dark Knight Returns*, em 1986.

Por trabalhar com representação, o autor utiliza pesquisadores como Stuart Hall, Bronislaw Bazcko e Roger Chartier. O autor também não trabalhou com a recepção da obra pelo público, já que não era necessária para a problemática e para as perguntas que levantou. Esse trabalho foi importante para guiar os procedimentos de análise da nossa pesquisa.

As representações não são estáticas, elas variam de acordo com experiências e informações que o representante adquire dependendo do lugar social em que está inserido. A obra pode ter o objetivo de veicular uma determinada ideia, mas a crítica ou os meios de notícias podem receber de uma maneira diferente, já que ambas podem estar situadas em contextos sociais diferentes. Por isso, no nosso trabalho, um diálogo

---

<sup>7</sup>ROCHA, E. M. *Representações da Guerra Fria na história em quadrinhos Batman – O Cavaleiro das trevas*. 2010. 73f. Monografia em História – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

do conjunto da obra com sua recepção é fundamental para entendermos como o processo de representação veicula na sociedade.

Trabalhando com *Batman: A Piada Mortal (Batman: The Killing Joe)*, *Batman: Ano Um (Batman: Year One)*, *Batman: As Dez Noites da Besta (Batman: Ten Night of the Beast)* e *Batman: A Morte na Família (Batman: The Death in the Family)*, a dissertação do Thiago Monteiro Bernardo intitulada *Sob o manto do morcego: o imaginário da ameaça nos EUA da Era Reagan*<sup>8</sup> por meio do universo ficcional do Batman apresenta essas questões de forma mais completa. Divididas em 4 capítulos, o autor faz um panorama geral da política externa e interna dos Estados Unidos na Era Reagan e analisa como as histórias em quadrinhos representaram esse período. Por fazer um bom diálogo com o contexto político na qual as obras estão inseridas, esse trabalho contribui para a nossa pesquisa, pois duas das HQ's analisadas em seu trabalho foram as principais influências de Nolan para a criação da trilogia *The Dark Knight*.

Dos três trabalhos que analisaram a personagem Batman, este é, sem dúvida, o mais completo. O contexto histórico está bem desenvolvido e a sua análise dos quadrinhos está atenta com as características multidisciplinar que esta fonte apresenta.

Outra dissertação que merece destaque é *A representação do espaço nas histórias em quadrinhos do gênero super-herói: a metrópole nas aventuras de Batman*<sup>9</sup>, de Maria Angela Gomez Rama. A proposta da autora visa analisar como a cidade de Gotham City foi representada nas histórias do Batman, e como essas representações foram criadas com bases nas grandes metrópoles capitalistas, em especial nas metrópoles estadunidenses. De acordo com Rama, as representações figurativas (reproduções) de cidades —reais, por mais próximas que sejam uma das outras, não estão isentas de intenções e visões de mundo que caracterizam uma determinada sociedade (2006, p. 18).

A autora também dialoga bem com o conceito de representação, utilizando como autor principal o Henri Lefebvre. Ela divide, tomando como base a teoria do autor, as representações em dois conceitos: espaços de representação e representação do espaço. O primeiro corresponde ao espaço vivido pelo autor, ou seja, —elas não são

---

<sup>8</sup>BERNARDO, T. M. *Sob o manto do morcego: uma análise do imaginário da ameaça dos EUA da era Reagan através do universo ficcional do Batman*. 2009. 189f. Dissertação em História Comparada – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

<sup>9</sup>RAMA, M. A. G. *A representação do espaço nas histórias em quadrinhos do gênero super-herói: a metrópole nas aventuras de Batman*. 2006. 129f. Dissertação em Geografia Humana –Universidade de São Paulo, São Paulo.

produtivos, se não são obras simbólicas, frequentemente únicas, por vezes determinando uma direção estética (GOMEZ, 2006, p. 24).

As representações do espaço dizem respeito a representação dos espaços dominantes na sociedade. *As representações do espaço, isto é, o espaço concebido: aquele que dos sábios, dos planejadores, dos urbanistas, dos tecnocratas, 'recortadores' e 'agenciadores', de certos artistas próximos da cientificidade* (LEFEBVRE, 1986 apud GOMEZ, 2006, p. 25).

Esse debate sobre a representação da cidade de Gotham é muito salutar para entender o universo do herói, visto que é perceptível elementos da cidade de New York em Gotham City, não somente na estrutura da cidade, mas dos próprios movimentos e questões sociais presentes na mesma – *Occupy Wall Street*<sup>10</sup>, por exemplo. Ou seja, todos os elementos de uma produção artística contribuem para a veiculação de determinadas representações.

Por isso utilizaremos o primeiro capítulo para discutir o conceito de representação, bem como o de alegoria. O primeiro por ser o nosso principal objeto de análise, e o segundo por estar diretamente conectado com o anterior. Ficou claro ao longo da pesquisa que essas categorias apresentam uma discussão que envolve diversas áreas de conhecimentos, e não poderíamos negligenciar esses estudos. Além disso, explicaremos o motivo da preferência pelo conceito de representação social, categoria desenvolvida primeiramente na psicologia e há mais de 30 anos na história.

Essas representações não seriam possíveis sem uma análise do contexto social, político e econômico que as envolvem, principalmente se tratando do cinema. É fundamental entender os mecanismos que as propagam, como que elas são criadas, como são recebidas e qual o significado hegemônico prevalece de uma determinada representação ou alegoria. Por isso, julgamos necessário enquadrar nosso viés teórico na História Social do Cinema.

Compreendemos que o cinema é um meio de produção que incorpora discursos sociais e políticos, tornando-se necessário analisar as fontes cinematográficas como um todo – qual gênero pertence? Qual mercado o legitima? Em meio a isso, outras questões também precisam ser levantadas: como foi a recepção do filme? O que comentaram sobre

---

<sup>10</sup>Movimento social e político que se iniciou como uma resposta à desigualdade social, política e econômica. De acordo com Túlio Barbosa, esse movimento foi organizado por trabalhadores com o objetivo de ocupar espaços de estratégias que possibilitassem o debate em relação à exploração do setor financeiro e empresarial dos Estados Unidos. No capítulo 3 desenvolveremos melhor essas questões. Cf. BARBOSA, Túlio. *Occupy Wall Street (OWS): a oposição dos trabalhadores a globalização*. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/estadoepoder/7sneq/docs/082.pdf>> Acesso em 03 out. 2016

ele? Como se deu a sua produção? Dedicaremos o segundo capítulo para debater os conteúdos que envolvem essa pergunta.

As mídias são de suma importância para os estudos de recepção, bem como para entender como a figura do Batman foi associada, tanto pela narrativa quanto pela produção e recepção dos filmes - da democracia e do liberalismo, enquanto os vilões eram associados com visões deturpada da esquerda, bem como com o terrorismo. Por isso é importante expor e problematizar as notícias vinculadas sobre o filme, as críticas cinematográficas e os meios de produção que estão presentes no filme.

Nossas fontes para recepção estão localizadas na internet. No século XXI esse espaço se tornou um campo fundamental para o historiador, abrindo novas possibilidades para o ofício do pesquisador. Essa ferramenta também facilitou o acesso aos filmes. Não precisamos necessariamente de uma mídia física para assistir ao filme, visto que existem infinitas possibilidades para fazê-lo: netflix, baixar em sites especializados, torrents, etc. No entanto, ao mesmo tempo que essas fontes trouxeram facilidades, também apresentou nossos problemas a serem discutidos: como limitar suas fontes? Como definir o seu recorte temporal em meio a tantas opções de fontes? Por se tratar de uma fonte com um recorte temporal recente, a história do tempo presente é um importante guia metodológico para a análise das fontes.

As questões teóricas apresentadas sobre a História Social do cinema e a história do tempo presente serão analisadas no segundo capítulo. Mas seria inconcebível entender o objeto de estudo sem estudar as questões políticas que o cerca. Em meio a isso, discutiremos no terceiro capítulo o contexto histórico e político que perpassa os anos de 2005 até 2012 para entender em que situação os filmes estavam inseridos. Esse recorte envolve a Guerra do Iraque; crise econômica e financeira, alavancada em 2007/2008; e o *Occupy Wall Street*, em 2012.

Ao realizá-lo, é possível fazer uma ligação entre os dois primeiros capítulos e entender os meios que contribuíram para que determinadas representações fossem veiculadas. Por que o Coringa (Joker)<sup>11</sup> foi associado ao anarquismo? E por que o Bane<sup>12</sup> foi associado ao socialismo? Nesse capítulo não entraremos diretamente nessas

---

<sup>11</sup>Vilão fictício do Batman, criado por Jerry Robinson, Bill Finger e Bob Kane. Sua primeira aparição foi na HQ *Batman 1*, de 1940. A personagem foi inspirada no filme mudo *O Homem que Ri (1928)*, dirigido por Paul Leni. Cf. HUNT, Matt. *How the Joker Works*. Disponível em: <<http://entertainment.howstuffworks.com/arts/comic-books/joker.htm>>. Acesso em 03 out. 2016.

<sup>12</sup>Vilão fictício do Batman, criado por Chuck Dixon, Doug Moench e Graham Nolan. Sua primeira aparição foi na HQ *Batman: Vengeance of Bane (1993)*. Cf. S. A. *Bane*. Disponível em: <<http://pt-br.batman.wikia.com/wiki/Bane>>. Acesso em 03 out. 2016

questões, mas é o alicerce principal para o quarto e último capítulo, na qual elas serão discutidas com maior profundidade.

O quarto capítulo será o mais extenso, pois envolve a análise do filme, das críticas, das notícias, da produção e a maneira como essas representações foram veiculadas. Enquanto os dois primeiros capítulos apresentam discussões teóricas e o terceiro uma discussão contextual, no quarto mostraremos seus elementos na análise das fontes. Acreditamos que essa divisão ilustra com mais clareza os procedimentos que nos guiaram e influenciaram

Sabemos que as representações podem variar de acordo com o meio em que estão inseridos. No caso dos filmes, tanto a recepção, produção e narrativas convergiram na reprodução de determinadas representações: Ra's Al Ghul<sup>13</sup> como uma visão genérica do Oriente; Coringa como uma visão deturpada do anarquismo e Bane como uma alegoria de uma suposta invasão socialista; enquanto o Batman se apresenta entre eles como uma defesa da ideologia liberal, principalmente pelas suas ações ao longo da história. Em conjunto com essas análises, também desenvolveremos as demais personagens nessa relação, pois eles também são elementos fundamentais para o desenvolvimento da narrativa.

Aqui os aspectos teóricos que foram discutidos anteriormente estarão em diálogo com a análise. Dessa forma, faremos uma ponte entre todos os capítulos, pois a estrutura do trabalho depende da conexão entre eles. Do mesmo modo, essa divisão de capítulos no que tange a organização do trabalho, em um primeiro momento, contribui para o entendimento deste, bem como apresenta uma melhor ilustração dos procedimentos teóricos e metodológicos que guiaram nossas premissas.

Diante disso, é imprescindível que o primeiro capítulo desenvolva um debate acerca das representações sociais, bem como sobre o conceito de alegoria. No primeiro capítulo faremos um debate com os autores que trabalharam com esse conceito, com o intuito de ilustrar os procedimentos fundamentais que envolveram nossa problemática.

Para finalizar, vale ressaltar que as discussões apresentadas em cada capítulo não estão desconectadas entre si. Optamos por organizar o trabalho deste modo apresentada por acreditarmos que os elementos serão expostos de uma maneira clara e objetiva. Dessa forma, optamos

<sup>13</sup>Vilão Fictício do Batman, criado por Dennis O'Neil e Neal Addams. Sua primeira aparição foi na HQ *Batman* nº 232 (1971). Cf. S. A. *Ra's Al Ghul*. Disponível em: <[http://pt-br.batman.wikia.com/wiki/Ra%27s\\_Al\\_Ghul](http://pt-br.batman.wikia.com/wiki/Ra%27s_Al_Ghul)> Acesso em 03 out 2016.

por desenvolver a análise das fontes somente no último capítulo, mas gostaríamos de destacar que realizamos as discussões teóricas e a metodológicas do trabalho com base no nosso objeto de estudo, bem como na problemática levantada, a saber: como se desenvolveu o processo de representações sociais das personagens da trilogia *Batman: The Dark Knight* por meio da narrativa, produção e recepção do mesmo.





## 1 REPRESENTAÇÃO SOCIAL E ALEGORIA: UMA INTERSECÇÃO NECESSÁRIA

Podemos considerar as representações sociais como um conjunto de explicações que um determinado indivíduo ou grupo cria para tornar familiar aquilo que até então era desconhecido, podendo gerar classificações para novos acontecimentos e ideias, que muitas vezes se assimilam a fenômenos que estão em circulação no meio social. Sendo assim, as representações são construídas a partir de uma percepção do social, assumindo posicionamentos e apresentando características próprias que permitem o estudo de reproduções de pensamentos e ideias comuns pertencentes a um determinado grupo de indivíduos (MORAES; SOUZA; PINTO; ESTEVAM; MUNHOZ, 2014, p. 18).

Em outras palavras, quando afirmamos que o desconhecido se torna familiar, devemos ter em mente que o conhecimento não é algo estagnado, mas sim mutável. Ele ocorre em um sistema de trocas que envolvem fatores linguísticos, socioculturais e históricos dos sujeitos. Nessa construção existe uma troca entre indivíduo e o coletivo, pois o objeto de estudo não é portador apenas de uma determinada ideologia e (ou) crença. Em decorrência disso, é imprescindível que os estudos das representações sociais se apresentem como uma categoria puramente transdisciplinar<sup>14</sup>, envolvendo áreas do conhecimento como a Psicologia, Sociologia e História, cada uma delas definindo o conceito conforme suas perguntas e problemas – não significando que elas são discordantes entre si.

Acreditamos que um bom estudo sobre representações pode auxiliar também na análise cinematográfica, visto que o próprio ato de veicular um filme constrói diversas representações por diferentes

---

<sup>14</sup>O conceito de transdisciplinaridade nas representações sociais foi utilizada por Ciro Flamarion Cardoso (2000, p. 11). A transdisciplinaridade é um enfoque pluralista do conhecimento que tem como objetivo, através da articulação entre as inúmeras faces de compreensão do mundo, alcançar a unificação do saber. Assim, unem-se as mais variadas disciplinas para que se torne possível um exercício mais amplo da cognição humana. Cf: SANTANA, Ana Lúcia. *Transdisciplinariedade*. Disponível em <<<http://www.infoescola.com/educacao/transdisciplinaridade/>>>. Acesso em 7 set. 2016. Optamos por manter esse termo, no entanto, importante frisar que as relações entre as disciplinas podem se dar por meio da interdisciplinaridade e da multidisciplinaridade. A primeira têm o objetivo de repassar as disciplinas de maneira correlata, criando uma união que pode gerar novas descobertas. A segunda é classificada como um conjunto de disciplinas estudadas de maneira não-linear, ou seja, permite a criação de conhecimentos diferenciados. Cf: S. A. *Equipe multidisciplinar e interdisciplinar: qual a diferença*. Disponível em <<http://www.portaleducacao.com.br/administracao/artigos/50347/equipe-multidisciplinar-e-interdisciplinar-qual-a-diferenca>>. Acesso em 03 out. 2016.

caminhos: por meio de decisões tomadas pelos diretores, roteiristas e produtores; na escolha dos atores e das atrizes para papéis característicos de sua personalidade e aparência física; e pelo público, que recebe essas representações e as assimila, modifica e (ou) as reinterpreta.

Citando Giovanni Levi (1999, p. 180 *apud* VALIM, 2006, p. 196), Valim afirma que as representações no cinema podem ser examinadas não somente no âmbito individual, como também no nível de difusão que permite que se tornem representações sociais. O autor incorpora Ciro Flamarion Cardoso e Serge Moscovici para explicar esse conceito, afirmando que representar algo *– não é somente duplicá-lo, repeti-lo, reproduzi-lo, é também reconstitui-lo, retocá-lo, mudar-lhe a constituição num sentido que seja funcional a determinados grupos e seus interesses*” (VALIM, 2006, p. 197).

Sendo assim, um dos objetivos deste capítulo é apontar os principais elementos que caracterizam as representações sociais e apresentar alguns autores que contribuíram para esse campo de estudo.

Defendemos aqui a necessidade de um diálogo transdisciplinar para entendermos melhor o seu mecanismo de funcionamento, no entanto, sem deixar o horizonte do saber historiográfico da nossa pesquisa. Por isso, utilizaremos autores como Serge Moscovici (1979; 2007), Denise Jodelet (2001), Ciro Flamarion Cardoso (2000) e Roger Chartier (1990).

Também trataremos de outro conceito importante que envolve os materiais da representação social: a alegoria. Ela é denominada como uma figura de linguagem que significa, literalmente, —dizer o outro, desenvolvendo uma representação concreta de uma ideia abstrata, podendo se expressar na linguagem verbal, na pintura, escultura e no cinema.

Nesses aspectos, seguiremos os apontamentos propostos por Flávio R. Kothe (1986) e Ismail Xavier (2005), bem como os de Karl Marx (2013) e Slavoj Žižek (2011) para discutir a relação entre alegoria e fetiche – elemento fundamental para o entendimento da questão. Assim como as representações sociais, os estudos de alegoria no cinema apresentam uma característica transdisciplinar, já que os estudos cinematográficos aproveitam muitos conceitos da literatura, inserindo-os no seu objeto de análise. Por isso, utilizamos dois autores para dissertar acerca do conceito, o primeiro da área literária e o segundo da área do cinema.

Analisar o conceito de alegoria complementa os estudos das representações sociais, visto que ambos estão conectados. Não se constrói uma representação sem uma imagem alegórica de um objeto,

assim como o desenvolvimento de uma alegoria cria a possibilidade do surgimento de diversas representações, por isso ambos os conceitos devem ser analisados em conjunto.

Para isso, o capítulo será dividido em três partes: no primeiro momento, levantaremos algumas questões sobre o conceito de alegoria. Na segunda parte, argumentaremos sobre o estudo das representações sociais e seu caráter transdisciplinar. Por fim, discutiremos o conceito de representações sociais na historiografia, mas precisamente na discussão de Ciro Flamarion Cardoso (2000) sobre Roger Chartier.

## 1.1 APONTAMENTOS SOBRE ALEGORIA

Podemos dizer que a alegoria é uma figura de linguagem, que significa, no sentido literal, —dizer o outro. Por outro lado, a própria realidade pode se constituir como uma alegoria, já que ela é capaz de ser representada por diversos meios, desde a linguagem verbal, a pintura, a escultura e o audiovisual. De acordo com Ismail Xavier (2005, p.345), ela pode ser entendida como *um tipo de enunciação na qual diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para dizer outra coisa*. Mas, ainda segundo o autor, essa definição torna-se bastante genérica, visto que a cadeia *intenção– enunciação– interpretação*, em muitos momentos, não é clara.

Flávio Kothe (1986, p.6) afirma que, em um primeiro momento, a alegoria era vista como uma representação concreta de uma ideia abstrata, ou seja, era utilizada para identificar e tornar visível alguma expressão da realidade social. No entanto, o mesmo autor alerta que essa concepção pode trazer interpretações equivocadas, como a noção de que a *ideia* é somente algo abstrato, completamente vazio e sem concretude. O campo e os elementos que a definem são bastante complexos e, de forma alguma, unânimes.

Apesar disso, podemos afirmar que não é possível entender os mecanismos da representação alegórica se não tivermos uma ideia concebida do que seja esse objeto alegórico. Por isso é importante entender porque determinada alegoria foi entendida de uma maneira e não de outra. Além disso, porque e como ela foi difundida? Alguém a formulou? Quem a legitimou? É possível distinguir aquilo que é alegoria daquilo que não é? Essas perguntas são difíceis de responder e nem temos essa pretensão, tamanha as ramificações que cada questionamento constrói, mas elas nos possibilitam, ao menos, iniciar a discussão a partir dos significados e dos conceitos que a envolve.

Citando o próprio exemplo de Flávio Kothe (1986, p. 9), na oração *Aquiles é um leão*, sabemos que isso não pode ser interpretado em seu sentido literal, ou seja, aqui o Aquiles não é apenas Aquiles, bem como o leão não é apenas o leão. Nesse exemplo, o primeiro adquire a identidade do segundo ao mesmo tempo em que ambos perdem seu significado original – nem Aquiles é somente o ser humano, nem o leão é somente um animal. Aqui se cria uma nova identidade, tanto para um quanto para outro. Portanto, surge o elemento da metáfora.

Quando afirmamos que *Aquiles é um leão*, estamos dizendo que Aquiles é corajoso, feroz, destemido, etc. Aqui não houve somente uma troca de sentidos – o leão perdendo a categoria de animal e sendo substituída por adjetivos. Ocorre também a antropomorfização do animal, ou seja, projetam-se no animal as *qualidades peculiares do mundo humano ou dentro de uma perspectiva humana – a realza, a bravura, a ferocidade, etc.* (KOTHE, 1986, p. 10)

Junto com a visão metafórica, também podemos entrar na discussão de fábulas, considerada também como uma *alegoria desenvolvida*. A fábula desenvolve uma fantasia, mas esta incorpora elementos do mundo real, ou seja, uma representação concreta de uma ideia (abstrata ou não) – uma alegoria. Por mais ficcional que uma obra possa ser, ela é uma parte da realidade, pois é influenciada pela realidade social em que está inserida. Sendo assim, mesmo os elementos mais fantasiosos são formas de expressões do mundo real e seu significado alegórico não faria sentido caso não tivéssemos elementos que a definem como alegoria de algo.

Observamos isso em outro exemplo levantado por Kothe (1986, p. 329-31): a luta entre São Jorge e o Dragão apresenta uma alegoria bem fundamentada do bem contra o mal. Dentro do imaginário católico, quando São Jorge é apresentado na figura de uma santidade e no alto de um cavalo branco, aquilo representa o bem, pois, dentro da concepção católica, o *santo* é visto como *bom*. Em contrapartida, o Dragão, um animal mitológico, composto por diversos elementos alegóricos– *corpo de réptil, asas de águia, a língua de serpente e provido de lança chamas* (KOTHE, 1986, p. 29) –, que aparece rastejando enquanto a lança de São Jorge caminha em sua direção, representaria o inimigo, o *mal*<sup>15</sup>.

<sup>15</sup>Citamos o exemplo de São Jorge e Aquiles apenas como caráter ilustrativo do funcionamento de uma alegoria. O processo que envolve as duas mitologias é complexo, mas não desenvolveremos aqui por não condizer com a nossa problemática nem com nosso objeto de estudo. De acordo com Kothe (1986, p. 30), a alegoria de São Jorge e Dragão aparecem na *Filosofia da História*, de Hegel; na *Dialética do iluminismo*, de Horkheimer e Adorno; em *Ricardo III*, de William Shakespeare, no *Anjo azul*, de Heinrich Mann, e *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Nesse sentido, ao criarmos uma história, a narrativa é construída a partir de elementos de fácil visualização para o público, ou seja, as personagens precisam ter características de elementos ligados aos valores mais caros a esse público, de um repertório de referências já consolidado. Temos elementos pré-concebidos do que seria um vilão, ou um herói – importante ressaltar que isso varia de acordo com o contexto social e temporal. De acordo com Flávio Kothe (1986, p. 14)

De um modo mais estrito, a obra [de arte], como todo fenômeno cultural, é expressão do econômico: a resultante que aflora sob a pressão da constelação das forças que atuam na produção, permitindo uma sociedade manter-se, reproduzir-se e expandir ou regredir. Por mais ficcional e fantasiosa que pareça e seja uma obra, ela é uma parte da realidade, da qual não escapa. Fora da realidade, a fantasia não tem sentido. Não dá para simplesmente contrapor a ficção à realidade; mas também não se pode confundir –realidade com aquela aparência que nos salta os olhos. A fantasia é bem mais restrita, bem mais —pé no chão do que se costuma imaginar.

Em decorrência dessas características, Kothe (1986, p. 15) afirma que as estruturas narrativas das fábulas são muitas vezes (mas não sempre) utilizadas para legitimar interesses, principalmente das classes mais altas, sendo poucas aquelas que buscam construir elementos alegóricos que defendam uma mudança radical. A alegoria é vista pelo autor como um estratégico instrumento ideológico, usando como suporte o fetichismo: *Quanto mais fechado o grupo e autoritária a sociedade, tanto maior sua fetichização: seu valor de uso passa a ser basicamente seu valor de troca* (1986, p. 21). Embora o autor não tenha citado o que fundamentou sua ideia, possivelmente nesse caso é incorporado o conceito do fetichismo da mercadoria, de Karl Marx.

De acordo com o pensador, as mercadorias são uma junção de valor de uso e valor de troca. O primeiro define a utilidade de um objeto, enquanto o segundo é o seu aspecto quantitativo no qual os valores de uso de um tipo são trocados por valores de uso de um outro tipo. Um valor de uso só possui valor a partir do momento em que nele é objetivado ou materializado trabalho humano abstrato, e a quantidade de trabalho contida na mercadoria – o seu tempo de produção – é proporcional à quantidade do seu valor de troca.

Em outros termos, para Karl Marx (2013, p. 118-119) um valor de uso só se torna mercadoria a partir do momento que este é mediado por trabalho humano. Uma coisa pode se tornar valor de uso sem necessariamente ser valor. Isso acontece quando esse objeto é útil sem a necessidade de ser mediada por tempo de trabalho: terra, ar, campos naturais, etc. Sendo assim, a mercadoria só se torna valor de troca se em seu valor de uso contiver trabalho produzido.

No entanto, chega um momento em que a mercadoria ganha status autônomo, independente da vontade humana. Karl Marx afirma que, dentro do sistema capitalista, a produção excede à necessidade humana, ou seja, produz-se mais do que necessita. Sendo assim, o caráter social do trabalho é ocultado e a própria mercadoria se torna o objeto de desejo, ou seja, o seu valor de uso se torna o seu valor de troca. Karl Marx define essa relação como *fetichismo da mercadoria*, onde o seu significado fica claro no seguinte trecho:

[...] a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relações uma com as outras e com os homens. Assim, se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos a mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias (MARX, 2013, p. 147-148).

Se expandirmos o conceito de fetiche levantado por Karl Marx para além das mercadorias, podemos encontrar também elementos que a sustentam nas relações alegóricas. De acordo com Flávio Kothe, *a fetichização da alegoria representa o caráter “eterno” da “ideia” que*

*ela representa. Com outras palavras: o valor de uso desse valor de troca passa a ser o seu caráter de passaporte* (1986, p. 21).

Além de Flávio Kothe, Slavoj Žižek também utiliza o conceito de fetiche guiado pela discussão de Marx, porém expandindo-a. Primeiramente, é preciso diferenciar o que Slavoj Žižek considera como dois processos antagônicos: sintoma e fetiche. O primeiro, nas palavras do autor, *é a exceção que perturba a superfície da falsa aparência*, enquanto o segundo *é a personificação da mentira que nos permite sustentar a verdade insuportável* (ŽIŽEK, 2011, p. 62). Falando de outra forma, enquanto no sintoma reprimimos algo insuportável, mesmo tendo ciência que este algo de fato existiu ou aconteceu, no fetiche o aceitamos mesmo que seja algo de cunho negativo, mas, ainda assim, agarramo-nos a um fetiche que o personifica, tornando-o suportável.

Dessa maneira, o fetiche se torna um papel construtivo que permite lidar com a dura realidade social, ou seja, permite a construção de uma figura alegórica para aliviar o efeito sintomático. O exemplo de Slavoj Žižek (2011, p. 63) acerca do que ele denomina —budismo ocidental|| ilustra essa questão:

[...] ele [budismo ocidental] nos permite participar integralmente do jogo frenético capitalista e, ao mesmo tempo, manter a percepção de que não estamos realmente nele, ficar cientes de que o espetáculo não tem valor, pois o que realmente importa é a paz do Eu interior, à qual sabemos que podemos nos recolher...Numa especificação maior, podemos notar que o fetiche pode funcionar em sentidos opostos: de um lado, seu papel pode permanecer inconsciente; de outro, o fetiche pode ser visto como o que realmente importa, como no caso do budista ocidental que não percebe que a —verdade| de sua existência está nas mesmas relações sociais que ele tende a desprezar por considerá-las um mero jogo.

Sendo assim, o conteúdo *bom* oculta o conteúdo *mal*. De acordo com o pensamento posto acima, o budista ocidental se prende aos preceitos próprios da religião para negar a sua participação do modo de vida capitalista. Nesse sentido, bens materiais são colocados com menor importância, valorizando o lado espiritual e interior. Sendo assim, o próprio budismo ocidental é visto como alegoria (na forma de fetiche)

de uma luta anticapitalista. Com isso, é perceptível observar que a fundamentação a afirmação anterior, proposta por Kothe, prova que os conceitos de alegoria e fetiche estão relacionados.

No entanto, devemos ter ciência de que esses elementos de assimilação podem obter diferentes significados de acordo com as diferentes recepções. Dessa maneira, a alegoria nunca é uma linguagem direta, já que ela transita por diferentes pensamentos e contextos. Além disso, de acordo com Ismail Xavier (2005, p. 342), quando as alegorias podem ser explícitas ou inconscientes, ou seja, determinado grupo pode construí-la com o propósito de veicular determinada ideia, ou por meio de interpretações construídas a partir de leituras de um receptor, mesmo sem uma clara intenção de propagação alegórica do divulgador.

Por isso, acreditamos que os conceitos de alegoria e de representação social caminham juntos e um não pode ser entendida sem a outra. As representações sociais dependem da alegoria, pois somente por meio delas que se torna possível que um grupo ou indivíduo crie determinada representação sobre algo. Da mesma maneira, a representação pode possibilitar a criação de diferentes tipos de alegorias. Mas o que são representações sociais?

## **1.2 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E SUAS RELAÇÕES COM A PSICOLOGIA E A SOCIOLOGIA**

Diversas áreas do conhecimento perpassam pela teoria das representações sociais, desde a sociologia e psicologia até a história. Esta é uma categoria que envolve um estudo transdisciplinar, já que as representações são construídas de acordo com o contexto social do indivíduo ou de um determinado grupo. Para entender o processo de representação, é preciso relacionar os fatores individuais e coletivos que contribuem para sua veiculação.

Podemos considerar o sociólogo Émile Durkheim como um dos precursores da teoria das representações, elaborando-a com base no estudo da religião, da magia e do pensamento místico. Denominando-a de representações coletivas, defendia que a vida social era a condição de todo pensamento organizado, ou seja, a criação de uma representação só era possível com a inclusão da variável no permanente e do individual no social.

Essa concepção era fundamentada na ideia de que as categorias que constroem as representações individuais são diferentes das que regem as representações coletivas, baseada na visão de que a psicologia



era responsável pelo indivíduo, enquanto a sociologia pelo social. De acordo com Émile Durkheim, *um homem que não pensara por meio de conceitos não seria um homem, posto que não seria um ser social, reduzido somente a percepções individuais, seria indiscriminado e animal* (DURKHEIN, 1912, p. 626 apud MOSCOVICI, 1979, p. 28).

As representações individuais, de acordo com o pensamento de Durkheim, seriam fenômenos puramente psíquicos, irredutíveis às atividades cerebrais, enquanto as representações coletivas estariam atreladas ao pensamento social como um todo (MOSCOVICI, 1979, p. 16). Nesse caso, torna-se necessário dialogar com uma interpretação mais recente sobre o conceito.

Embora essas diversas redes de pensamentos estejam inseridas no social, não podemos considerá-las como estáticas, ou seja, as relações entre sociedade e indivíduo são elementos interdependentes e contraditórios, sujeitos à pluralidade nas formas de organização do pensamento. A formulação de uma determinada representação vai depender de muitos fatores, desde o elemento divulgador até o receptor dessas representações.

Nesse ponto, o psicólogo Serge Moscovici nos apresenta uma categoria melhor fundamentada: as representações sociais. Baseado nos preceitos da Psicologia Social, o autor tentou inserir seus estudos em uma metodologia científica com base na sua crítica aos pressupostos positivistas e funcionalistas que não utilizavam em suas pesquisas outras formas de abordagens (ALEXANDRE, 2004, p. 124). Embora tenha se inspirado nas reflexões de Émile Durkheim, Serge Moscovici discorda do seu conceito, defendendo uma relação – ora harmoniosa, ora conflituosa – entre indivíduo e sociedade. O indivíduo só existe no meio social, assim como toda sociedade é resultado de uma interação de milhares de indivíduos.

As representações sociais têm como pressuposto articular o social e o individual como um processo dinâmico, compreendendo assim a formação do pensamento social, pois elas são sempre determinadas pelo interesse dos grupos que as forjam. De acordo com Marcos Alexandre (2004, p. 130), *as lutas de representações têm tanta importância quanto as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção do mundo social, os seus valores, os seus domínios*.

De acordo com Serge Moscovici, as representações sociais se desenvolvem por meio de um duplo mecanismo: objetivação e ancoragem. A objetivação seria o momento em que o abstrato se torna concreto, ou seja, é o procedimento que busca trazer algo inexistente

para um determinado grupo, tornando-o conhecido. De acordo com o autor, o processo ocorre por meio de três fases distintas: 1) seleção e contextualização, o momento em que os indivíduos ou grupos sociais se apropriam de uma ideia por meio de elementos culturais e experienciais que ele já possui; 2) formação de um núcleo figurativo, quando o grupo recorre a informações e dados que já possui para entender o desconhecido; e 3) naturalização dos elementos do núcleo figurativo, ou seja, o momento em que o desconhecido se torna conhecido, surgindo assim um conceito que passa a ser considerado como elemento da própria realidade (MORAES; SOUZA; PINTO; ESTEVAM; MUNHOZ, 2014, p. 18 APUD MOSCOVICI, 2003, p. 62).

A ancoragem é o processo pelo qual a ideia é exposta para o indivíduo e para a sociedade. Nesse momento, torna-se uma imagem e atribui sentido e significado. Sendo assim esse mecanismo é o processo na qual ocorre a familiarização do desconhecido, sendo capaz de influenciar outras pessoas e de se tornar verdadeira para um grupo específico, permitindo a capacidade de imaginá-lo, classificá-lo e representá-lo.

Para entender melhor essa questão, podemos seguir o exemplo da Denise Jodelet (2001), quando analisou as representações sociais criadas pela mídia sobre a AIDS. No início de 1980, não existiam boas referências médicas sobre o assunto e a falta dessa referência contribuiu para uma qualificação social da doença. Antes estudiosos divulgarem qualquer conhecimento sobre o assunto, as pessoas elaboravam teorias com base nos dados que dispunham naquele momento: relativo aos portadores de drogas, hemofílicos, homossexuais, receptores de transfusões, bem como ao sangue e ao esperma (JODELET, 2001, p. 20).

Por muito tempo se interpretou – pela cunha de uma visão religiosa – a AIDS como uma doença punitiva relacionada a perversão e a liberdade sexual. A doença era considerada um castigo para as —condutas degeneradas!, ou seja, para as irresponsabilidades sexuais, que, de acordo com esse raciocínio, seria um *flagelo do qual são poupados os bons cristãos que nem sonham em se comportarem mal* (MARKOVA E WILKIE, 1987 apud JODELET, 2001, p. 20). Diante disso, criaram-se muitas características pejorativas para quem não se enquadrava no exemplo dos —bons cristãos!.

Nesse exemplo observamos o procedimento de criação de uma representação social por meio da objetivação e da ancoragem: 1) seleção e contextualização – os mecanismos de transmissão da AIDS não eram totalmente conhecidos, fazendo as pessoas recorrerem a elementos

culturais e sociais para contextualizar o objeto: conceitos religiosos, portadores de drogas, homossexuais, etc.; 2) formação de um núcleo figurativo – recorrendo a esses elementos culturais, eles tentam entender por quais meios a AIDS é contraída; e 3) a naturalização do elemento figurativo – momento em que o desconhecido se torna conhecido; em outras palavras, a AIDS passa a ser relacionado em alguns meios como uma doença contraída por pervertidos que não seguem os preceitos da moral cristã.

A partir disso é dado um significado da doença para a sociedade. Para os bons cristãos, não há necessidade de se prevenir contra ela, pois era uma forma de punição para quem não seguisse tais preceitos. Michael Pollack, citando um caso brasileiro, afirma que a Confederação Nacional dos Bispos se posicionou contrária às campanhas nacionais contra os preservativos, justamente com o argumento de que a AIDS seria a consequência da *decadência moral, castigo de Deus ou vingança da natureza* (1998 apud JODELET, 2001, p. 20). Ou seja, aqui temos o processo de ancoragem da representação social.

Com isso, podemos considerar as representações sociais, nas palavras de Denise Jodelet (2001, p. 20), como:

Uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Igualmente designada como saber de senso comum, ou ainda saber ingênuo, natural, esta forma de conhecimento é diferenciada, entre outras, do conhecimento científico. Entretanto, é tida como um objeto de estudo tão legítimo quanto este, devido à sua importância na vida social e à elucidação possibilitadora dos processos cognitivos e das interações sociais.

Sabendo dessas premissas, algumas questões podem ser elaboradas para o nosso trabalho: como as representações sociais podem contribuir para o saber historiográfico? Como essa categoria se torna útil para a História? Embora afirmemos o caráter da transdisciplinaridade das representações sociais, é fundamental discutir sua metodologia no saber historiográfico. Também devemos lembrar que o conceito de representações também foi trabalhado por historiadores. No próximo subcapítulo, desenvolveremos essas questões.

### 1.3 REPRESENTAÇÃO SOCIAL NA HISTORIOGRAFIA: CIRO FLAMARION CARDOSO E ROGER CHARTIER

O interesse pelos estudos de representação na área historiográfica ganhou força principalmente com o surgimento da Nova História Cultural. De acordo com Ciro Flamarion Cardoso (2000, p. 11), essa categoria tende a seguir na contramão de Karl Marx e dos *Annales*<sup>16</sup>, considerando a realidade como uma construção cultural, sendo constitutivas na realidade somente as representações que se cria desse mundo social. Essa vertente também segue em uma corrente contrária à História Social.

O principal pesquisador que trabalha com representações com base nessa perspectiva historiográfica é Roger Chartier, focando-se principalmente na história da leitura. De acordo com o autor, as representações são imagens construídas por sujeitos que interpretam e conferem sentido à realidade, como fica claro no seguinte trecho:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou de justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de

---

<sup>16</sup>Movimento historiográfico surgido na França em 1929. A principal proposta era combater uma história positivista, pautada nos grandes heróis e dos grandes acontecimentos, possibilitando novas abordagens de análises e fontes. O núcleo central do grupo é formado por diversos historiadores de diferentes gerações, a saber de alguns exemplos: 1ª geração: Lucien Febvre e Marc Bloch; 2ª geração: Fernando Braudel e 3ª geração: Jacques Le Goff e Pierre Nova. (BURKE, 1997, p. 11)

competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. (CHARTIER, 1990, p.17).

De acordo com Ciro Flamarion Cardoso, se tratando de cultura e representações, a postura de Roger Chartier parte de quatro elementos:

1) da crítica da noção de mentalidades, tal como usada na historiografia francesa, a partir das opiniões próximas a de Foucault; 2) da crítica do enfoque geertziano; 3) da aceitação de algumas premissas de Pierre Bourdieu; 4) da fidelidade, apesar de tudo, à história encarada como ciência social (uma das premissas tradicionais dos *Annales*), por meio do que se volta contra os representantes mais radicais da —virada linguística, como Hayden White (2000, p. 12).

Com relação ao primeiro ponto, a noção de mentalidades criticada por Roger Chartier está baseada na ideia de que os objetos estudados por essa categoria apareciam como elementos universais válidos por si mesmo, quando na verdade são elementos construídos por meio dos discursos – são considerados mutáveis, longe de qualquer universalidade e objetividade.

A crítica à Clifford Geertz, no segundo ponto apontado por Cardoso, deve-se ao fato de considerar que as formas simbólicas estão organizadas em um sistema, ou seja, *supõe que elas sejam coerentes e interdependentes, o que, por sua vez, postula que o universo simbólico de uma sociedade seja unificado e igualmente compartilhado por seus membros* (CARDOSO, 2000, p. 13). De acordo com essa premissa, Clifford Geertz tende a ocultar as diferentes apropriações ou formas culturais.

Ao se mostrar contrário ao posicionamento de Clifford Geertz, as ideias de Roger Chartier se aproximaram bastante das ideias do sociólogo Pierre Bourdieu. Tentando uma reinterpretação da explicação marxista da vida social em razão de uma incorporação da *lógica específica dos bens culturais* (CARDOSO, 2000, p. 14), interessava para o autor os meios e as modalidades de apropriação dos objetos culturais. Para entender esses mecanismos, Bourdieu toma como guia o conceito de *habitus*. De acordo com Roger Chartier, Bourdieu utiliza a noção de *habitus* para compreender *o processo pelo qual os indivíduos interiorizam as estruturas do mundo social, transformando-as em*

*esquemas de qualificação que orientam seus comportamentos, suas condutas, suas escolhas e seus gostos* (BOURDIEU; CHARTIER, 2012, p. 57). Em uma definição do próprio Bourdieu:

A noção de *habitus*, tal como é encontrada em Aristóteles ou São Tomas – ou, além deles, em pessoas tão diferentes como Husserl, Mauss, Durkheim ou Weber –, acaba exprimindo algo muito importante: os —sujeitos‖ sociais não são espíritos instantâneos. Ou, dito por outras palavras, para compreender o que alguém vai fazer, não basta conhecer o estímulo; existe, no nível central um sistema de disposições, ou seja, coisas que existem em estado virtual e vão manifestar-se em relação a uma situação. Eis o processo, em grandes traços. Trata-se de um debate extremamente complicado, mas a noção de *habitus* tem várias propriedades. Ela é importante para lembrar os agentes que têm uma história, que são o produto de uma história individual, de uma educação associada a determinado meio, além de serem o produto de uma história coletiva, e que em particular as categorias de pensamento, as categorias do juízo, os esquemas de percepção, os sistemas de valores, etc. são o produto da incorporação de estruturas sociais (BOURDIEU; CHARTIER, 2012, p. 58).

Como o sentido de *habitus* é determinado pelo mundo social, considera-se que o termo pareça bastante adequado para o marxismo, no entanto, também apresenta aspectos psicológicos – já que Pierre Bourdieu o considera como uma predisposição, propensão e inclinação – a aspectos sociológicos – os indivíduos fazem parte de classes específicas e estão estruturalmente posicionados. Em decorrência disso, o termo *habitus* foi bem aceito por historiadores da cultura, principalmente por Roger Chartier. Ciro Flamarion Cardoso, citando o pensamento de Peter Burke, explica essa questão da seguinte maneira:

Ao desejar escapar do anacronismo psicológico que consistiria em achar que as pessoas do passado pensavam e sentiam exatamente como nós, surge o perigo de ir ao extremo oposto, transformando as épocas passadas em algo tão

pouco familiar que se torne ininteligível. O dilema nasce de que, se os historiadores explicassem as diferenças do comportamento social, em diversos períodos, por diferenças nas atitudes e convenções, arriscar-se-iam à superficialidade. Entretanto, se explicarem por rígidas estruturas específicas do modo de ser social, acabarão por negar qualquer liberdade ou flexibilidade de ação e escolha aos autores sociais de outras épocas. A afirmação da existência de um *habitus* passível de atribuição a um dado social, conceito proposto por Bourdieu, significando a propensão do grupo em questão a selecionar respostas no interior de um repertório cultural específico, de acordo com as exigências de um dado campo ou de uma dada conjuntura, teria a vantagem de permitir que os historiadores reconhecessem a liberdade individual nas escolhas, apropriações, estratégias de ação, etc., no interior de certos limites socialmente estabelecidos (BURKE, 1991, p. 17-18 *apud* CARDOSO, 2000, p. 15).

Essa definição nos leva ao próximo ponto elencado anteriormente por Ciro Flamarion Cardoso. Por considerar a história uma ciência social, Roger Chartier nega também os pressupostos da —virada linguística, ou seja, rejeita a visão de que as práticas sociais estão baseadas nos princípios que organizam os discursos. Podemos entender os pressupostos da virada linguística na dissertação de Fábio Nigro (2008, p. 32), na qual entende que, *a relação entre mundo e linguagem não pode ser explicada “logicamente” porque o mundo é linguagem*. Ainda para o autor, a linguagem tem um papel constitutivo no mundo, mas não é objeto do mundo, sendo assim, a distinção entre —realidade e —representação não caberia nesse sentido.

Quando Ciro Flamarion Cardoso levanta essa questão, o seu alvo central é Hayden White, considerado um dos adeptos da virada linguística:

Enquanto Hayden White e outros afirmam certamente que a construção dos interesses se dá nos discursos e pelos discursos, considera Chartier que, embora isso seja verdade, tal construção é, por sua vez, determinada e limitada pelos recursos diferenciais — materiais, de linguagem,

conceituais, etc – de que dispõe os agentes. As construções discursivas remetem —às posições e às propriedades sociais objetivas – exteriores ao discurso, que caracterizam os diferentes grupos, comunidades ou classes que constituem o mundo social. (CARDOSO, 2000, p. 16 *apud* Chartier, 1994, p. 106)

A premissa de Hayden White à qual Ciro Flamarion Cardoso se refere é influenciada pela corrente pós-estruturalista, na qual, de acordo com Gabrielle Spiegel (1999, p. 4), encara a linguagem como a construção do mundo, que cria a realidade ao invés de imitá-la. De acordo com essa visão, a realidade passa a existir apenas quando ela é expressa pela linguagem. É a partir desse conceito que Roger Chartier critica os pressupostos da virada cultural. Para o estudioso, prática e discurso são elementos diferentes, a primeira não é simplesmente reduzida à segunda. Na visão de Roger Chartier, existem fatores culturais, sociais, políticos e econômicos que determinam as construções discursivas, ou seja, propriedades externas ao discurso e a narrativa caracterizam os diferentes grupos que organizam o mundo social.

Roger Chartier coloca a História na categoria de ciência, negando a redução dos adeptos da virada linguística por considerá-la apenas uma forma de discurso. No entanto, também se posiciona contrário a uma História que defenda a separação entre estruturas objetivas e representações subjetivas. Para suprir esse hiato, Roger Chartier incorpora o conceito de representações coletivas, proposto por Émile Durkheim, Pierre Bourdieu e Marcel Mauss. A partir da História Cultural, o autor defende que seria possível estudar tanto os regimentos que organizam as estruturas sociais, bem como as relações simbólicas que cada classe, grupo ou sociedade constrói por meio do discurso.

Podemos perceber por meio disso que a História apresenta uma discussão rica acerca das representações, então porque o historiador deveria se guiar por autores de outras áreas para discutir o conceito? É importante ressaltar que tanto Serge Moscovici quanto Roger Chartier levantaram perguntas com base no campo de conhecimento que se interessavam em legitimar. Serge Moscovici estava mais preocupado com o campo da psicologia social e a importância de trabalhar aspectos sociais e psicológicos de forma integrada. Já Roger Chartier estava tentando legitimar o campo da História Cultural, focado principalmente na história da leitura. Embora criticasse os procedimentos marxistas, dos *Annales* e estudos mais voltados para o social, também manteve uma



postura contrária aos procedimentos da —virada linguistical, considerando assim a História como parte de uma Ciência Social.

No entanto, acreditamos que o conceito de Roger Chartier também pode apresentar contribuições para a História Social. Concordamos com Ciro quando ele afirma que, da mesma forma que as premissas da virada linguísticas se tornam reducionistas por considerar que a realidade só se expressa a partir da linguagem, para Chartier o mundo social só faz sentido se este estiver dentro das práticas culturais — nas suas relações simbólicas; no entanto, acreditamos ser possível o nosso trabalho aproveitar de suas contribuições.

Os dois autores converjam em muitos pontos, acreditamos que tanto Serge Moscovici quanto Chartier demonstram uma importância relevante com as questões que tangem a História Social, como os procedimentos de análise que recorrem aos fatores sociais, políticos e econômicos que envolvem o objeto de estudo.

Além disso, acreditamos que os autores apresentam questões salubres para uma História Social do Cinema — assunto do próximo capítulo. Não consideramos o cinema apenas uma prática cultural. O elemento narrativo é importante no processo, mas existem fatores sociais que são interdependentes da prática cinematográfica. Acreditamos que a História Social possa fazer um estudo mais completo nessa questão. Discordamos da premissa de que a ela é reducionista por considerar apenas as estruturas objetivas. Ela é um excelente caminho para entender como o cinema dialoga em conjunto com os fatores sociais, políticos, culturais e econômicos que envolvem um filme.



## 2 APONTAMENTOS PARA UMA HISTÓRIA DO CINEMA NO TEMPO PRESENTE: UMA ABORDAGEM POSSÍVEL

Pode-se dizer que o campo da História Social apresenta uma variedade de assuntos. O surgimento da revista *Annales* apresentou contribuições importantes para essa vertente, pois ela se opôs a uma historiografia factualista – centrada nas ideias dos grandes homens, em grandes batalhas e em estratégias diplomáticas. A revista se propunha a desenvolver uma história problema pautada na interdisciplinaridade, esta que serviria para a formulação de novas problemáticas, métodos e abordagens de pesquisa histórica, *que estaria inscrita na vaguidão oportuna da palavra “social”* (CASTRO, 1997, p. 55).

Anteriormente às décadas de 1960 e 1970, a História Social era esquematizada por meio de três assertivas: histórias das classes pobres e inferiores, de seus movimentos sociais; em referência à diversidade de atividades humanas de difícil classificação, exceto em termos como uso, costume e vida cotidiana; e quando o social era empregado em conjunto com o econômico (HOBSBAWM, 1998, p.83-84; CASTRO, 1997, p. 56-57). Muito influenciada pela historiografia marxista, essa modalidade defendia uma conjunção dos aspectos econômicos e sociais, dando maior importância à história dos modos de produção em detrimento da história dos grandes homens ou mesmo da história dos grandes estados.

De acordo com Reinhart Koselleck (2011, p. 97), são objetos da História Social:

as investigações das formações das sociedades ou as estruturas constitucionais, assim como a relação entre grupo, camadas e classes; ela investiga as circunstâncias das quais ocorreram determinados eventos, focalizando as estruturas históricas de médio e longo prazos, bem como suas alterações. A história social pode ainda investigar teoremas econômicos, por força das quais se pode questionar os eventos singulares e os desenvolvimentos políticos dos fatos.

Sendo assim, a História Social não pode negligenciar outras áreas historiográficas, como a história econômica, história política ou a história das ideias. O historiador que almeja realizar um bom trabalho nessa perspectiva deve ter em mente que o econômico, político e cultural fazem parte de um mesmo processo social, e somente por meio dessa intersecção podemos entender nosso objeto de estudo. Da mesma

maneira, não podemos desconsiderar estudos de outros campos das ciências humanas, como as Relações Internacionais, Literatura, Sociologia, etc.

Essa interdisciplinaridade se torna mais evidente quando nosso objeto de estudo envolve o cinema e o tempo presente, metodologia que trouxe novas perguntas, fontes e problemáticas para o campo da História Social. Com o surgimento de uma metodologia não focada somente em um passado distante, mas em acontecimentos que o próprio historiador atua como testemunha, o ofício do historiador não precisa necessariamente estar pautado na *longa duração* para ser considerado social, como acreditava a abordagem da História Social francesa, influenciada pelos *Annales*, na década de 1940 e 1950. A afirmação de que a história social deveria estar necessariamente atrelada a uma história de longa duração já foi questionada nas décadas de 1960, principalmente pela História Social Inglesa. Hebe Castro afirma que:

Ao se formular como problema o comportamento humano, no estudo das migrações, da mobilidade social, das estratégias de preservação de fortuna ou status, das greves ou do protesto popular, o tempo da experiência e do vivido (as conjunturas, na perspectiva francesa) se impunha aos pesquisadores. Esta postura levava o historiador a privilegiar durações mais curtas, e relação às abordagens econômicas, demográficas ou das mentalidades, sem que estas deixassem de compor-lhe um campo de referência (CASTRO, 1997, p. 58).

Em meio às observações postas acima, é importante levar em consideração que a história do tempo presente tem mecanismos bem fundamentados para uma pesquisa que trate o econômico, o político e o cultural como parte de um mesmo processo social. Sendo assim, este capítulo tem como proposta dissertar sobre os procedimentos teóricos e metodológicos que guiaram a pesquisa, tendo como campo norteador a História Social. Tomando como ponto de referência as nossas fontes – a trilogia *Batman: The Dark Knight* –, discutiremos os mecanismos utilizados pela História Social do Cinema, o que a história do tempo presente tem a contribuir para esse campo, a relação de Hollywood com o mercado mundial, como foi desenvolvida a narrativa clássica hollywoodiana e a importância do gênero no cinema de hollywood.

Dessa forma, defendemos a possibilidade de um diálogo salutar entre as duas áreas, uma História Social no tempo presente.

## 2.1 HISTÓRIA SOCIAL DO CINEMA

Para trabalhar com o cinema por meio da História Social, é preciso prestar atenção na recepção, mediação e a emissão do filme de forma integrada. Por isso, um bom trabalho de história do cinema deve fazer um diálogo interdependente com a História, Teoria Cinematográfica e Crítica de Filmes, visto que o pesquisador, mesmo que não queira se converter em um crítico de cinema, não pode desconsiderar a especificidades técnica da linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos, correndo o risco de prejudicar a análise se assim o fizer<sup>17</sup> (NAPOLITANO, 2011, p. 237-238).

Buscaremos fazer alguns apontamentos sobre essas questões, tendo sempre como foco nosso objeto de análise. Como os filmes escolhidos para este trabalho são de caráter ficcional, nosso enfoque teórico será baseado nas questões que envolvem essas características. É importante que a análise historiográfica não se limite apenas aos filmes documentários e menospreze os filmes de ficção, pois ambos podem ser interpretados como parte de um processo social que transmite determinadas mensagens e modelos.

De acordo com Marc Ferro (1992), podemos compreender a relação entre História e Cinema por meio de três prismas: o cinema como agente da História, o da leitura cinematográfica da História e o da leitura histórica do cinema. O primeiro diz respeito à influência social dos filmes. Destacando como eles podem ser utilizados como propaganda política, Marc Ferro explica que diversos governantes tentaram se apropriar do cinema para atingir determinados objetivos. O autor afirma que essa relação se situa a partir do momento que os dirigentes de uma sociedade tomaram consciência da função que o cinema poderia desempenhar e, nesse caso, independe a ideologia, pois

---

<sup>17</sup>Apesar de concordarmos com essa afirmação de Napolitano, o texto citado apresenta um problema de acordo com nossa concepção: o autor dá pouca importância aos estudos de recepção. Napolitano divide a relação entre história e cinema de três formas: cinema na História – cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica –, história no cinema – cinema abordado como produtor de –discurso histórico e como intérprete do passado – e a História do cinema – preocupa-se com o estudo dos –avanços técnicos, da linguagem cinematográfica e condições sociais de produção e recepção (2011, p. 240-241) O próprio autor afirma no texto que não dará ênfase ao terceiro, que ao nosso julgamento, é fundamental para o historiador. Não se pode trabalhar com cinema sem ter em mente o processo de recepção.

tanto o Ocidente quanto o Oriente se utilizaram desse mecanismo (FERRO, 1992, p. 14).

No entanto, embora representantes maiores tentassem tornar o cinema submisso aos seus ideais, muitos cineastas lutaram para que este permanecesse autônomo, e cada um deles, *conscientemente ou não, a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões*. (FERRO, 1992, p. 14). Por isso é importante entender o cinema como um campo de disputa pertencente a um processo social. Tratar o Cinema como um agente da história obriga o historiador a considerar todos os mecanismos que estão interligados na produção de um filme, mas esse processo não se reduz apenas aos artesãos da obra. De acordo com o autor:

Essa interpretação do cinema se exerce por meio de um certo número de ação que tornam o filme eficaz, operatório. Sem dúvida, essa capacidade está ligada [...] à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, o recepciona. Persiste o fato de que além do ajustamento de dificuldades não cinematográficas (condições de produção, formas de comercialização, seleção de gênero, referência a significados culturais, etc.) o cinema dispõe de certo número de modos de expressão que não são uma simples transcrição da escrita literária, mas que têm, sim, sua especificidade (FERRO, 1992, p. 15-16).

Esse ponto nos leva ao segundo prisma levantado por Marc Ferro, a leitura histórica do cinema. Ela está relacionada ao fator externo da produção do filme. De acordo com o autor, ela poderia permitir atingir zonas não visíveis do passado, revelando censuras e lapsos de uma sociedade e de uma criação artística (FERRO, 1992, p.19). Esse apontamento de Ferro coloca a importância de não analisar somente o filme em questão, mas também os fatores internos e externos a sua produção, pois eles podem trazer questões que não aparecem nas filmagens.

Já o terceiro prisma, a leitura cinematográfica da história, de acordo com o autor, colocaria o problema do passado ao historiador. Ele ressalta a importância de colocar os filmes em seus respectivos contextos históricos e políticos para não se tornar uma leitura anacrônica do objeto. Por isso os estudos de recepção se tornam fundamentais, já

que as notícias que circularam sobre um filme são importantes para entender em que lugar ele está inserido.

Concordamos que o historiador deve apresentar um estudo interdependente sobre essas três questões. Mesmo sendo apresentado em uma conjuntura totalmente diferente – Guerra Fria –, acreditamos que esses levantamentos colocados por Ferro contribuem ainda hoje para a história do cinema. No entanto, em decorrência das novas possibilidades de fontes que o nosso século trouxe, torna-se necessário realizar um diálogo de acordo com o nosso contexto.

Compartilhando da opinião de Alexandre Busko Valim (2005), entendemos que o cinema, mais do que uma prática social, é também um gerador de práticas sociais, ou seja, *–além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou apresenta modelos*”. Vale ressaltar que a filmagem *é contemporânea à cena filmada e produtora do vestígio de uma relação real entre duas presenças, a dos acontecimentos ou testemunhos filmados assim como daqueles que as filmam*. (LAGNY, 2011, p. 26).

Essas afirmações colocam algumas perguntas que são imprescindíveis para o historiador que deseja se aventurar pelo estudo de um filme: Quem o produziu? O que comentaram sobre ele? Quais os conflitos internos e externos à obra ele pode ter gerado? Qual o seu público alvo? Como realizar um estudo que trate a narrativa, produção, e recepção de forma integrada?

Citando Pierre Solin, Alexandre Busko Valim explica que uma análise/interpretação de filme que tenha como função um estudo social, deve conter 5 elementos:

- 1) o sistema de representações sociais e ficcionais;
- 2) os tipos de lutas e desafios que os roteiros descrevem, os grupos sociais implicados na ação do filme, em que a ênfase pode recair em indivíduos, grupos organizados, até em ideias abstratas;
- 3) o modo como os filmes representam a organização, as hierarquias e as relações sociais;
- 4) como o filme enfatiza ou oculta elementos da sociedade e de seus conflitos por meio de inclusões, exclusões e ênfases;
- 5) o que os filmes pretendem obter do espectador diante de situações, grupos de situações, grupos ou relações sociais – identificação, simpatia, emoção, desprezo etc. (Sorlin, 1985 *apud* Valim, 2006)

Realizar um estudo com todos esses pontos apresentados torna-se uma proposta bastante ousada, visto que a complexidade dos apontamentos colocados pelo autor é imensa. No entanto, podemos ter resultados bastante positivos sobre essa questão com o advento das fontes digitais. Isso não significa que elas necessariamente vão suprir todos os elementos de análise apontados por Solin, porém, é inegável que essa plataforma, se usada da maneira certa, pode-se mostrar muito salutar.

De acordo com Fábio Chang de Almeida (2011) metodologia de muitos historiadores ainda está pautada no —papell, como se essa fosse a única maneira legítima de análise. Entendemos a importância delas, mas julgamos necessário dissertar sobre as novas possibilidades de fontes utilizadas pelos historiadores, já que a plataforma virtual é utilizada pela produção cinematográfica como merchandising para a divulgação de trailer e outras formas de publicidade, por críticos para divulgar suas opiniões sobre a obra, por sites de vendas para divulgar brinquedos, jogos eletrônicos, etc.

As teorias e metodologias que circulam a história social do cinema podem sofrer acréscimos e alterações dependendo do contexto temporal e social em que se encontra o objeto. Tendo como guia o nosso objeto de estudo, levantaremos algumas questões sobre os estudos de recepção e quais os suportes que História do Tempo Presente e a internet forneceu para os estudos de audiovisuais.

## **2.2 ANALISANDO A RECEPÇÃO COM O AUXÍLIO DA HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE E DAS FONTES DIGITAIS**

Seria negligência de nossa parte não tratar sobre a História do Tempo Presente e como ela pode contribuir para os estudos de recepção, visto que nosso objeto de análise está localizado no presente. Porém, é importante salientar que este tópico não tem como propósito final discutir sobre todos os caminhos e todas as fontes disponíveis dentro da História do Tempo Presente, pois cada pesquisa apresenta uma série de especificidades. Sendo assim, os elementos serão discutidos com base no nosso objeto de análise, tornando-se fundamental esclarecer que a História do Tempo Presente envolve muito mais do que será exposto aqui.

Um dos problemas levantados pela História do Tempo Presente é a proximidade do historiador com o evento analisado. Segundo Jean-Pierre Rioux (1999, p. 41), muitos acreditavam que a história do tempo presente estava mais análoga ao ofício dos jornalistas do que com as



ciências historiográficas, estas mais atreladas ao passado. Isso foi consolidado principalmente quando a profissionalização dos historiadores exigiu da disciplina um rigor científico para legitimá-la como tal. Construiu-se então a ideia de que, para interpretar os fatos, é preciso de documentos que estejam arquivados, ou seja, precisava-se esperar vários anos para que algo se tornasse passado e aparecesse nos documentos (SANTOS, 2009, p. 9). Logo, de acordo com esse raciocínio, dentro do tempo presente não seria possível uma análise de causa e consequência, já que o futuro ainda estaria incerto.

No entanto, essa visão desconsidera a pluralidade de metodologias e teorias apresentadas pelo historiador. O que define essas questões são os objetos de análise e as perguntas levantadas a este. Tanto um jornalista quanto o historiador têm procedimentos próprios para trabalhar com esse recorte temporal, sem precisar desqualificar um ou outro. Como apontou Serge Bernstein e Pierre Milza (1999, p. 127), o bom jornalista *esforça-se em reconstruir e explicar ao seu leitor a trama dos eventos cotidianos que os assaltam e faz o trabalho útil de informação*; enquanto o historiador *tenta restituir a evolução na duração que permite compreender porque processo chegou-se a situação presente*.

O tempo presente assim como outros campos da História, também exige do historiador um diálogo transdisciplinar com a Sociologia, o Jornalismo, as Relações Internacionais, Psicologia e etc. O historiador muitas vezes pega emprestados conceitos de determinadas áreas para entender e problematizar melhor o seu objeto de estudo. Esse fato poderia ser usado por muitos para deslegitimar essa abordagem com a acusação equivocada de que a História seria apenas uma disciplina auxiliar. No entanto, de acordo com Jean Mac Cole Tavares Santos (2009, p. 8), a História do Tempo Presente é, antes de tudo, História, mesmo que trabalhe com um passado recente na qual o historiador atua como testemunho direto, presenciando o calor dos acontecimentos.

Seria um equívoco afirmar que a História do Tempo Presente não tem os seus desvios e particularidades, mas todas abordagens historiográficas apresentam as suas:

É verdade que o historiador do presente leva consigo toda a carga que acumulou de sua época para a discussão com as fontes. É verdade também que a história construída não está imune de sua personalidade, ideologia ou interesses diversos. Mas de alguma forma, o historiador do passado distante

também não está imune a tais desvios (SANTOS, 2009, p. 11).

A História do Tempo Presente trouxe contribuições importantes para a historiografia e uma abordagem diferenciada por proporcionar uma nova gama de fontes. Essa diversidade se apresenta como uma realidade dentro dessa temática. As fotografias e os filmes, por exemplo, podem sugerir perguntas importantes para a História: Para quem a imagem é destinada? Que opção política orientou a produção fotográfica ou cinematográfica? A que interesses busca atender a produção das imagens? Para respondê-las, é importante verificar a recepção da obra artísticas em questão.

Os estudos sobre a recepção de filmes surgiram de forma tardia, se compararmos com o grande interesse pelos elementos teóricos e narrativos que envolviam as obras. Foi a partir dos anos 1970 – com contribuições de abordagens psicanalíticas, discursivas, pragmáticas, socioculturais e sociológicas – que o espectador começou a ocupar um papel importante nos debates teóricos (BAMBA, 2013, p. 9). Seguindo o pensamento de Janet Staiger:

Creio que os fatores contextuais, mais do que textuais, explicam as experiências que o espectador terá ao assistir filmes e televisão, bem como a os meios pelas quais estas experiências são postas em circulação em seus cotidianos. Estes fatores contextuais são formações sociais e constroem identidades próprias em relação as suas condições históricas. Eles envolvem conhecimentos intertextuais (incluindo normas de como interpretar dados dos sentidos que movimentam as imagens e os sons), psicologias pessoais, e dinâmicas sociológicas. O trabalho de um historiador acerca da recepção é motivado por eventos de interpretação e experiências afetivas. (STAIGER, 2000, p. 1).

Com essa percepção, observamos que os estudos de recepção em cinema não são apenas uma leitura de críticas isoladamente, mas considerá-las como parte de um contexto social amplo que envolve – mais do que os fatores individuais – fatores históricos, econômicos, políticos e culturais; e cada caso deve ser analisado de acordo com as intersecções históricas que as envolvem. Partindo dessa perspectiva, Janet Staiger defende que os indivíduos apresentam múltiplas

identidades que se cruzam para produzir grupos de respostas que podem estar ligados a uma dinâmica mais ampla de classe, raça e etnia, geração, gênero e identidades sexuais (STAIGER, 2000, p. 2). Acreditamos que os estudos de recepção podem nos fornecer respostas que estão além da narrativa e da produção do filme. Também pode nos auxiliar nas possíveis diferenças políticas e ideológica entre ambas.

É importante ressaltar que os estudos de recepção não são um campo homogêneo, podendo apresentar diferentes maneiras de execução. A abordagem pode diferenciar de acordo com o enfoque de análise: o estudo de recepção será de um filme, de uma mostra de cinema ou de um festival? Dependendo do recorte temporal da fonte, a metodologia também poderá apresentar mudanças.

No nosso trabalho, a análise de recepção será apreendida pela crítica cinematográfica e por sites de notícias que divulgaram o filme. De acordo com Mahomed Bamba (2013, p. 11), docente de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, *a crítica, especializada ou não, vem sendo apreendida como prática de recepção, cujos “vestígios” discursivos parecem tão importantes quanto os filmes sobre os quais ela escreve.*

No entanto, as críticas cinematográficas e os sites de notícias, assim como outras formas de análise, correspondem a uma parcela do público, não o total<sup>18</sup>, mas acreditamos que eles podem ser de grande contribuição por conter elementos que possibilitam analisar não somente a opinião de determinado crítico ou portal de notícia sobre a obra, mas verificar os cartazes e os trailers que foram divulgados, os elementos de propaganda utilizados para promover o filme, etc. Sendo assim, a internet será uma ferramenta importante para a nossa análise.

De acordo com Fábio Chang de Almeida (2011 p.19-20), Doutor em História pela UFRGS, as fontes digitais estão divididas em fontes primárias e fontes não primárias. Os documentos digitais primários podem ser os *digitalizados*, documentos que existem em outro suporte, mas foram transferidos para o meio digital (pôster de filmes que sofreram digitalização, por exemplo); e os *exclusivos*, aqueles que não existem em outro suporte além do digital (sites de internet).

---

<sup>18</sup>De acordo com a nossa visão, nenhum estudo de recepção apresenta uma análise total do público. Em sua dissertação, Rodolfo Stancki (2011) analisa a recepção dos filmes de horror no período de 2009 e 2011 por intermédio um questionário que buscava identificar a relação de cada um com o gênero. As perguntas foram distribuídas para membros que possuíam conta/perfil no site *Boca do inferno*, maiores de 18 anos e com mais de 100 postagens no Twitter. Dos 190 selecionados, somente 85 responderam. Essa é outra maneira de se analisar a recepção de um filme por meio do público, mas também apresenta suas limitações, visto que 85 pessoas que possuem uma conta em um determinado site não representam o público total.

As fontes digitais não primárias seriam qualquer documento que de alguma forma foi disponibilizada para consulta digitalmente ou para download, mas que não se configura como um objeto de estudo propriamente dito, e sim como suporte para a pesquisa. Podemos citar os livros, teses e dissertações, papers, artigos em formato digital, etc.

Como aponta o autor, o uso da internet ainda é subestimado, pois a tradição acadêmica sempre baseou suas metodologias por meio de um suporte documental específico – o papel – que continham os —documentos oficiais: atos governamentais, institucionais, etc. A necessidade de variar as fontes historiográficas ganhou força com o nascimento da revista *Annales*, em 1929, mas ainda hoje o meio acadêmico cria certa resistência, consciente ou não, contra as fontes digitais. Mas para quem trabalha com o cinema no século XXI, seria descuido ignorá-las.

Essas novas possibilidades de fontes podem nos guiar com os estudos de recepção e representações dos filmes, como também dos meios utilizados para divulgação. A produção cinematográfica hollywoodiana não depende somente de um único tipo de mídia para vender suas obras. Graças ao desenvolvimento e a disseminação de novas tecnologias, o lucro de um filme não conta apenas com seu lançamento nas telas do cinema, mas com vendas de artigos e produtos culturais como DVD's, brinquedos, camisetas, histórias em quadrinhos, etc.

O número de sites de entretenimento especializados em escrever críticas cinematográficas é imenso, trazendo uma gama de fontes para o pesquisador. O site *Omelete*<sup>19</sup>, juntamente com o *Cinema em Cena*<sup>20</sup> e o *Delfos*<sup>21</sup>, apresentam uma variedade de críticas cinematográficas. Os sites de notícias tradicionais, como *O Globo*<sup>22</sup>, *Folha de São Paulo*<sup>23</sup>, *Estadão*<sup>24</sup>, *Carta Capital*<sup>25</sup> e *Veja*<sup>26</sup> também apresentam opiniões sobre alguns filmes e divulgam produtos relacionados ao mesmo. Em relação aos sites estrangeiros, temos o *Rotten Tomatoes*<sup>27</sup>, somente para citar um exemplo. Sendo assim, a

<sup>19</sup>Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/>>. Acesso em 03 out. 2016

<sup>20</sup>Disponível em: <<http://cinemaemcena.com.br/>>. Acesso em 03 out. 2016

<sup>21</sup>Disponível em: <<http://delfos.net.br/capa/index.php>>. Acesso em 03 out. 2016

<sup>22</sup>Disponível em: <<http://www.globo.com/>>. Acesso em 03 out. 2016

<sup>23</sup>Disponível em: <<http://www.folha.uol.com.br/>>. Acesso em 03 out. 2016

<sup>24</sup>Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/>>. Acesso em 03 out. 2016

<sup>25</sup>Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/>>. Acesso em 03 out. 2016

<sup>26</sup>Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/>>. Acesso em 03 out. 2016

<sup>27</sup>Disponível em: <<http://rottentomatoes.com/>>. Acesso em 03 out. 2016

internet facilitou a análise de recepção, principalmente pela grande variedade conteúdo disponível sobre cinema<sup>28</sup>.

No entanto, é necessário ter cautela quanto a isso. Ao mesmo tempo em que a possibilidade de análise cresce em decorrência do número vasto de fontes, também pode desvirtuar a pesquisa pelo mesmo motivo. É preciso ter um recorte temporal bem esclarecido, uma fonte bem delimitada. Entretanto, não achamos que esses pontos desencorajam o procedimento. Todas as fontes apresentam problemas e limitações, e as fontes digitais não seriam exceções. Quanto mais historiadores se dispuserem a analisá-la, mais poderemos aperfeiçoá-las e contribuir para a pesquisa histórica.

A História do Tempo Presente proporcionou ao historiador ferramentas fundamentais para a utilização das fontes digitais, bem como para aprofundar os estudos de recepção. O tópico seguinte, por ser um tema que está diretamente relacionado com as questões postas aqui, visa analisar como a indústria de Hollywood se comporta no mercado mundial nos dias atuais e quais os mecanismos que ela utiliza para obter lucro e divulgar seus produtos relacionados com os filmes.

### **2.3 APONTAMENTOS SOBRE AS ESTRATÉGIAS DE HOLLYWOOD ACERCA DO MERCADO MUNDIAL**

Hollywood obtém o controle dos produtos que frequentemente acompanham os filmes e, de certa maneira, isso acaba influenciando o material que é produzido e distribuído. Também atuam diretamente na cultura e na política mundial, visto que suas produções, mesmo de que maneira indireta, contribuem para fortalecer determinados modelos a serem seguidos e incentivados. Em meio a isso, pretendemos discutir a relação de Hollywood com o mercado e a influência de suas produções em escala mundial.

Considera-se que Hollywood se consolidou como uma indústria cinematográfica de grande proporção entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Os filmes estadunidenses eram lançados em escala mundial, inclusive divulgando para diversos países detalhes da vida e da cultura dos Estados Unidos. Sendo assim, essas circunstâncias históricas beneficiaram Hollywood e auxiliaram no fortalecimento de uma

---

<sup>28</sup>Importante ressaltar que a escolha do site não teve uma seleção específica, apenas procuramos sobre comentários e críticas sobre os filmes analisados. O nosso intuito é analisar a recepção dos filmes por meio das críticas cinematográficas, e não por meio de um site em específico. O único cuidado que tomamos foi em não pegar sites completamente desconhecidos para o leitor e que obtivesse fácil acesso para o público em geral.

indústria cinematográfica que lucrasse e divulgasse seus filmes em âmbito global.

No entanto, aproximadamente desde a década de 1950, quando grandes corporações passaram a controlar as indústrias cinematográficas, Hollywood não depende mais de uma única mídia para obter seus lucros. Mas foi nos anos 1980, influenciado por fatores como a privatização, desregulamentação, desenvolvimento tecnológico e a abertura de mercados internacionais, que os filmes de Hollywood se unificaram cada vez mais (WASKO, 2007, p. 19). A desregulamentação e privatização das operações de mídias expandiram fortemente as programações de rádio e televisão, enquanto o desenvolvimento de novas tecnologias continua ampliando o mercado mundial com produtos de entretenimento.

Os filmes estadunidenses têm a vantagem de serem muito fortes no mercado interno<sup>29</sup> e, ao mesmo tempo, conseguirem um lucro exorbitante no mercado externo. Além dos procedimentos de divulgação de suas obras dentro do seu país, as *majors* de Hollywood<sup>30</sup> atuam no estrangeiro por meio de cartéis de distribuição que comercializam seus filmes e também produtos em outros países, realizando parcerias – por exemplo, a *UPI (United Picture Internacional)*, que representa a *Paramount, Universal* e a *MGM/UVA* (WASKO, 2007, p. 36).

Hollywood também apresenta um forte apoio estatal, principalmente em não criar resistência às exportações dos seus filmes. De acordo com Janet Wasko (2007, p. 39), esse apoio foi fortalecido com o sancionamento da Lei *Webb-Pomerene*, cujo intuito era promover o mercado externo estadunidense através da legalização das associações de exportações. Essa lei exigia que as empresas estadunidenses colaborassem entre si para facilitar a competição com os concorrentes estrangeiros no mercado externo (JONES, 1920, p. 757). Com isso, os agentes de Hollywood criaram um cartel que atuou como agente de exportação, a *Motion Picture Export Association (MPEA)* – a partir de 1994 se denominaria *Motion Picture Association of America (MPAA)*. Até hoje ela estabelece os níveis de preço e os termos de comércio de cada país (WASKO, 1997, p. 39).

---

<sup>29</sup>De acordo com Wasko (2007, p. 34), os Estados Unidos possuíam, até o momento em que sua pesquisa foi realizada, cerca de 37.000 telas de cinema. O público é responsável por 44% da bilheteria global. Anteriormente, os filmes eram lançados para o exterior de acordo com o sucesso do mercado doméstico, no entanto, outras estratégias vêm sendo exploradas. *Vingadores 2: A Era de Ultron* estreou no Brasil uma semana antes da estreia mundial (ROMARIZ, 2015). No entanto, essa mudança, até o momento, não retira a importância do mercado doméstico para o sucesso de Hollywood.

<sup>30</sup>De acordo com Wasko (2007), são seis: Paramount, Twentieth Century Fox, Warner, Universal, Disney e Columbia.

A indústria cinematográfica estadunidense tornou-se um objeto de grande importância para os ideais políticos do país por ser um potencial difusor que influencia determinados modelos e ideias a serem seguidas. Por este motivo, o governo estadunidense gera pouca resistência às exportações de Hollywood nos mercados globais. De acordo com Janet Wasko (2007, p. 40), *o governo [dos Estados Unidos] também empresta seu peso para bancar ameaças no setor, quando certos países não cooperam abrindo seus mercados, aplicando, por exemplo, o copyright.*

Por isso, concordamos que a produção de um filme estadunidense está inserida em uma estrutura capitalista e, concordando com Turner (1999, p. 06), deixa de ser o produto apenas da indústria cinematográfica e passa a fazer parte de uma gama de artigos culturais produzidos por grandes conglomerados multinacionais. Em muitos momentos os filmes foram produzidos exclusivamente com o objetivo de gerar produtos externos que estão relacionados de alguma maneira com a obra. Com o *Batman Forever*, produzido em 1995, a Warner queria um filme que fosse mais acessível para um vasto público e com um forte apelo de marketing para vender brinquedos (S.A, 2012). O diretor Joel Schumacher confirma essa proposta ao comparar o seu filme com o *The Dark Knight Rises*, do Christopher Nolan:

Eu acho que o ponto mais interessante de Batman e do brilhantismo de Christopher Nolan é que, se você assiste ao último Batman [*O Cavaleiro das Trevas Ressurge*], percebe que o nosso é muito mais simples. Nosso trabalho era entreter toda a família. Era fazer algo divertido e vender um monte de brinquedo (S.A, 2012)

Citando um exemplo de um filme recente: junto com a produção de *Star Wars: Episode VII The Forces Awakens News*, a Disney lançou diversos produtos relacionados ao filme, variando desde jogos e bonecos. (FREITAS, 2016). Ou seja, o lucro da empresa não se restringiu apenas ao filme. Ainda segundo a autora, na mesma matéria escrita para o portal UOL, os brinquedos licenciados pela franquia se esgotaram 72 horas após o lançamento.

Com esses dois exemplos, observamos que o cinema continua sendo uma indústria que compartilha de outros elementos mercadológicos que influenciam no modo de produzir e na obtenção de

lucro. Dessa maneira, seus filmes acabam tendo um alcance em grande escala e influenciando diretamente na cultura mundial, e vice-versa.

Outro elemento importante para a divulgação de seus filmes são as megaestrelas. Assim como as obras, elas são usadas muitas vezes para divulgação dos mesmos. Paul McDonald defende que as estrelas hollywoodianas fazem parte de um sistema (*Star System*) onde cada uma apresenta determinadas funções para promover a obra. Para o autor, o *Star System* é visto como uma imagem, no sentido de que as estrelas configuram uma relação complexa de signos visuais, verbais e auditivos que são construídos pelas diversas formas de publicidades e promoções (MCDONALD, 2000, p. 17).

É comum antes da estreia de um filme, ou mesmo durante a exibição deste, diversos portais de notícias divulgarem fofocas sobre alguma estrela correspondente ao seu elenco. Essas notícias não podem ser vistas apenas como invenção, pois elas são repetidas diversas vezes e acabam formando um estereótipo sobre determinado artista. Ou seja, mesmo que se reconheça que a história particular sobre uma estrela não seja verdade, os rumores podem apresentar um efeito de verdade, um legado que contribui para a imagem duradoura daquela estrela (MCDONALD, 2000, p. 7).

Dessa forma, a função das estrelas não é limitada apenas em atuar no filme, mas também em leituras de roteiros, seções de fotografias, de dublagens e de entrevistas e tarefas promocionais para a divulgação da obra. Ou seja, os atores e atrizes são usados em muitos momentos como merchandising e não podem ser vistas como elementos isolados dentro do mercado cinematográfico.

A lógica de mercado que envolve a indústria cinematográfica é imensa. Esse tópico não atendeu todos os elementos que os envolvem. Para realizar tal procedimento, seria preciso um espaço muito maior para o desenvolvimento da ideia. No entanto, acreditamos que apresentamos as características fundamentais que correspondem ao nosso objeto de análise.

As estratégias utilizadas por Hollywood para obter lucro e divulgar seus filmes no exterior estão ligadas aos estudos da produção e da recepção dos filmes, já que elas são características da própria indústria cinematográfica. Não poderíamos entender a veiculação dos filmes e sua distribuição sem realizar uma análise, ainda que de forma resumida, dos procedimentos mercadológicos que envolvem a indústria responsável pelas três obras analisadas nesse trabalho.



## 2.4 NARRATIVA CLÁSSICA HOLLYWOODIANA

A narrativa cinematográfica pode conter diversas vertentes, tornando-se fundamental não defini-la como uma categoria fechada e linear. A narrativa é um elemento imprescindível para entender o cinema como indústria, pois ela é responsável por definir gêneros e escolas cinematográficas. Sendo assim, nosso intuito neste tópico visa expor alguns elementos presentes na narrativa clássica hollywoodiana, visto que a trilogia *Batman: The Dark Knight* está inserida nessa perspectiva.

De acordo com David Bordwell (2004, p. 277), a narrativa cinematográfica pode ser estudada como uma representação – o modo que ela se refere ou confere a algo –, como estrutura – o modo como ela combina elementos para formar um todo diferenciado – e como ato – o processo de como a história se apresenta ao receptor. Trabalharemos com esses elementos no decorrer do capítulo, tendo como foco os filmes de Hollywood.

A narrativa clássica hollywoodiana apresenta personagens claramente definidos e uma trama baseada em causa e efeito. Existe um problema ou um objetivo evidente a ser resolvido que geram conflitos com outros personagens e (ou) circunstâncias externas. Normalmente sua trama é composta por um *estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador* (BORDWELL, 2004, p. 279). Essa estrutura fortalece outro procedimento bem comum na narrativa clássica: o último momento/prazo final. Ele pode ser representando por algo que delimita um tempo espacial ou temporal – calendário, relógio – por uma simples indicação de que o tempo está passando – a qualquer momento o trem cairá dos trilhos, obrigando o herói a derrotar o inimigo rapidamente (BATMAN BEGINS, 2005)

A narrativa também apresenta dois elementos na trama, que de certa maneira estarão conectados no final: uma que envolve um romance, e outra que envolve a outra esfera: guerra, combate ao crime, trabalho, etc. Elas são distintas, porém interdependentes. Ao final da história, as duas envolverão o mesmo clímax, mesmo que uma se resolva antes da outra.

Todas as personagens agem de acordo com seus objetivos: entram em um duelo, tentam arrumar soluções para acabar com o crime organizado, enfrentam os fantasmas do seu passado, a morte de seus pais, etc (BATMAN BEGINS, 2005). Essas relações não estão separadas, todas terão um objetivo específico no desenvolvimento da trama. Nesse meio, a personagem principal (protagonista) – principal

objeto de identificação com o público – torna-se a principal agente casual responsável por interligar todos os elementos presentes no filme. É por meio dela e por ela que todos os elementos ramificados se unificam.

O cenário, bem como os objetos que o compõe, também tem um objetivo específico nas cenas. Todos os elementos presentes aparecem com o objetivo de formar um todo. Eles terão papel fundamental para organizar a ordem, frequência e duração dos eventos: o trem aparece no início da história para compor um elemento importante no final, o plano que coloca as empresas Wayne no centro das telas, etc (BATMAN BEGINS, 2005) ou o close de um grande edifício (THE DARK KNIGHT, 2008).

Ou seja, todos os elementos são expostos para apresentar uma tríade linear. De acordo com Ricardo Zani (2009, p. 133), essa tríade é definida pelo início da obra – quando se apresentam a posição das personagens (protagonista e antagonista), o problema principal e o conflito –, pelo desenvolvimento da trama – etapa que conecta o início com o final do filme, desenvolvida em uma linha crescente –, e pelo desenlace – ponto de virada da narrativa. Localizado entre o clímax e o final da obra, é aqui que o conflito e a resolução deste se tornam claros.

Importante ressaltar que, ao analisar esses elementos, os autores estavam tendo como base os filmes dos anos 1915 aos anos 1960. De acordo com Mascarello (2006, p. 335 apud COUTO, 2013, p. 5), a partir dos anos 1970 houve um rompimento com a narrativa clássica hollywoodiana devido às demandas de marketing, da venda em cadeia midiática e a influência de outros tipos de cinema. Nos anos 1970 e 1980, com o advento da televisão, o público semanal do cinema caiu drasticamente, fazendo com que as empresas abarcassem mais os interesses de mercado e explorassem os avanços tecnológicos nas produções cinematográficas.

Isso fez com que fossem criados três termos para os estudos sobre Hollywood contemporânea:

O primeiro, *American Art Film*, vai do fim de 1960 ao início dos anos 1970, sendo feito por cineastas que dialogavam com o modernismo europeu. O segundo, *Nova Hollywood*, refere-se à produção *mainstream* com início em 1975, que ganha força com os *blockbusters* de George Lucas e Steven Spielberg. Nessa forma de produção há o abandono da narrativa típica do cinema

hollywoodiano dos anos 1960 e também a maior busca pelos mercados secundários como TV, vídeo, jogos. O terceiro termo, *high concept*, é usado para classificar os filmes pós-1975, que rompem com a estrutura do cinema hollywoodiano clássico, devido a pressão econômica, que faz com que a estética das produções sofra modificações de narrativa, estilo e temática, visando às demandas do marketing e da venda em cadeia midiática. Disso há a integração horizontal dos grandes estúdios aos outros segmentos da indústria do entretenimento (COUTO, 2013, p. 6).

Tubarão (*Jaws*, 1975) e Guerra nas estrelas (*Star Wars*, 1977), dirigidos respectivamente por Steven Spielberg e George Lucas, são as principais obras citadas para marcar a geração de filmes pós 1975. O primeiro apontou na estreia simultânea e na lógica de lançamento e publicidade, enquanto o segundo criou a primeira produção-franquia que funcionou como incentivo para a criação de reprises e sequências. Era certo que, em decorrência do cenário mundial e das novas tecnologias, o modo de fazer cinema se modificou. No entanto, não acreditamos que a fórmula da narrativa clássica deixou de estar presente nos filmes.

Kristin Thompson, se referindo ao Tubarão, Poderoso Chefão e Guerra nas Estrelas, afirma que:

é difícil imaginar filmes mais clássicos em suas narrativas. Eles exemplificam perfeitamente como Hollywood continua a ter sucesso através da sua habilidade em contar histórias fortes baseadas em ação rápida e personagens com traços psicológicos claros. O filme americano ideal ainda gira em torno de uma série bem estruturada, cuidadosamente motivada de eventos que o espectador pode compreender de forma relativamente fácil (THOMPSON, p. 8 apud)

Sendo assim, acreditamos que a fórmula da narrativa clássica hollywoodiana proposta por David Bordwell ainda permanece na estrutura dos filmes. Em muitos casos, a mudança dos modos de produção de um filme por conta da tecnologia até fortalece esses elementos. Em decorrência disso, mostraremos no capítulo quatro, ao analisarmos as fontes, como a narrativa da trilogia do Batman dirigida

por Christopher Nolan apresentam essas mesmas características e como essas são fundamentais para construir a estrutura dos personagens. Seria impossível analisar as representações e modelos veiculados pelo filme sem um estudo detalhado da narrativa de um filme.

## 2.5 A IMPORTÂNCIA DO GÊNERO CINEMATOGRAFICO EM HOLLYWOOD

É comum as indústrias de Hollywood classificarem suas obras por meio de —gêneros cinematográficos—. Grosso modo, gênero é um modo utilizado para classificar um filme de acordo com repetições e variações, que apresentam histórias, características e situações familiares. Embora existam diferentes tipos de cinema em diversos países (os chamados cinema de escola, que não se prendem dentro de uma classificação de gênero – expressionismo, ilusionismo, surrealismo, etc), os filmes que são feitos, exibidos e distribuídos em salas comerciais são, em sua grande maioria, filmes de gênero produzidos em Hollywood. Sendo assim, por ser um elemento importante para definir o público do filme, bem como o mercado que uma obra visa atingir, o objetivo desse tópico é realizar alguns apontamentos sobre a questão do gênero cinematográfico em Hollywood.

O gênero foi discutido primeiramente no teatro, quando Aristóteles, em *Poética* procurou separar as poesias em categorias como tragédia, épico, lírico, etc; tentando estabelecer a importância de cada uma (BUSCOMBE, 2005, p. 303; GRANT, 2007, p. 5). De acordo com Barry Keith Grant (2007, p. 4), ao realizar essa classificação, o filósofo estabeleceu duas preocupações que futuramente se tornariam presentes no estudo de gênero cinematográfico: 1) a diferenciação em diversos tipos de categorias permitiu enumerar elementos comuns, permitindo que um certo número de filmes sejam enquadrados em categorias definidas; e 2) a noção de que a tragédia é concedida através de efeitos psicológicos (catarse, a purificação do medo e a compaixão despertada através da identificação com as ações de um herói trágico) incentivou a crítica cinematográfica a explorar como que determinado gênero apresenta determinadas particularidades e experiências aos espectadores. Existem diversas categorias de gênero no cinema: ação, aventura, terror (ou horror), ficção científica, comédia, western, etc. Eles podem determinar o modo como ocorrerá o desenrolar da história, as locações escolhidas para compor o cenário – um deserto, uma metrópole, uma floresta, uma planície –, as vestimentas das personagens – roupas urbanas, chapéu de aba reta, camiseta, uniforme – e o estilo dos

atores – estilo galã, donzela, *femme fatale*, homem viril. Importante ressaltar que o gênero não é o único fator que decidirá essas características, mas ele é utilizado como suporte para essa função.

As principais características de definição de um gênero cinematográfico serão quase sempre visuais. Por exemplo, é comum filmes de ação apresentarem a famosa *luta do bem contra o mal*. Normalmente apresentam lutas, disputas envolvendo tiros, efeitos especiais e explosões. O cenário e as locações variam de acordo com o período que o filme está querendo representar. Pode ser em uma metrópole, em uma floresta, na base do inimigo, entre outros. A narrativa segue o estilo clássico de causa e efeito e da tríade linear.

O gênero no cinema também apresenta características que servem como chamativo para determinado público. De acordo com Edward Buscombe (2005, p. 315), *a constante exposição a uma sucessão de filmes leva o público a reconhecer que certos elementos formais são dotados de um significado extra*. Ou seja, o público identifica elementos específicos que compõe a obra e a definem de determinada maneira, seja por meio dos atores que são famosos em determinados gêneros, ou por intermédio do cenário e da forma da narrativa do filme.

De acordo com Barry Keith Grant (2007, p. 2), o gênero cinematográfico está presente na cultura popular, pois é evidente que esse conceito representa um modo particular de produção de filme. No entanto, essa questão não foi vista inicialmente como um fator positivo.

Durante as décadas de 1930 e 1940, houve um longo debate entre a —verdadeira cultural e a cultura popular. Membros da Escola de Frankfurt, principalmente Max Horkheimer e Theodor Adorno (2007 apud GRANT, 2007, p. 5), argumentavam que a cultura popular estava inserida no que eles denominavam como —cultura de massa, e suas formas genéricas e simples funcionavam apenas para o controle das massas de consumidores. Sendo assim, a crítica tradicional considerou o —gênerol como parte dessa cultura popular.

Acreditamos que esse conceito limita o estudo do gênero. Grant (2007, p. 6) afirma que, mesmo que a cultura popular pertença a uma cultura de massa, na denominação de Theodor Adorno e Max Horkheimer, seu estudo ainda seria validado pelo fato de expor a ideologia de seus artefatos. No entanto, citando John Cawelti, o autor sugere que *a arte deve ser pensada como parte de um continuum entre invenção e convenção* (1985, p. 27-9 apud GRANT, 2007, p. 6). Essa perspectiva permite uma melhor compreensão do funcionamento dos gêneros.

Sendo assim, trabalhar com o gênero cinematográfico, principalmente em Hollywood, torna-se necessário porque ela está inteiramente ligada com a forma de narrativa que o filme possui e qual o público alvo que determinada obra visa atingir, fortalecendo as análises de produção, distribuição e recepção do mesmo. O gênero muitas vezes indica o caminho que uma obra em específico seguirá. Será que trilogia do *Batman: The Dark Knight* teria seguido o mesmo caminho se não fosse estipulado que os filmes de super-heróis seguem a cartilha dos filmes de ação? Será que as representações presentes na narrativa do filme e a maneira como elas foram produzidas e distribuídas, bem como a forma como as críticas cinematográficas e os sites de notícias analisados receberam tais informações, aconteceria da mesma maneira se não houvessem estipulado um determinado gênero para a trilogia?

É importante não considerar um gênero específico como uma entidade lacrada que não está sujeito a mudanças, mas ele nos ajuda a compreender as particularidades de uma obra individual, permitindo assim a comparação delas com outras que têm características semelhantes (GRANT, 2007, p. 2). Os três filmes analisados nessa pesquisa pertencem ao gênero de ação, e essa características nos permitem observar tramas em comum, cenários e locações em comum e as características das personagens de acordo com o seu papel na trama – protagonista, antagonista, coadjuvante, etc.

### 3 CONJUNTURA HISTÓRICO-POLÍTICA NO SÉCULO XXI: A RELAÇÃO ENTRE O BRASIL E OS ESTADOS UNIDOS DIANTE DA POLÍTICA GLOBAL.

Para entendermos como um filme dialoga com o contexto social e político que se encontra inserido, faz-se necessário analisar os mesmos processos que estavam sendo discutidos no período em questão. Como as nossas fontes estão localizadas na mesma época, entre 2005 e 2012, o objetivo deste capítulo visa expor alguns desses acontecimentos e realizar um diálogo com determinados autores que discutiram sobre esses episódios do século XXI.

Em um primeiro momento, faremos alguns apontamentos sobre as ações dos Estados Unidos e do Brasil no cenário global no que tange a política externa e as relações internacionais. O século XXI marca um novo processo nas relações entre Brasil e Estados Unidos. Com a eleição de um projeto de governo pós-neoliberal<sup>31</sup>, o Brasil alterou seus parceiros políticos, dando prioridades a outros projetos. Em contrapartida, os Estados Unidos apresentavam respostas para essa mudança no plano político com um governo republicano com proposta de políticas pautadas no neoliberalismo<sup>32</sup>. Em meio a essas divergências, o debate entre as relações políticas entre esses dois países será apresentado no quarto capítulo em concomitância com nossas fontes.

Da mesma maneira, também apresentaremos outro episódio que modificou a conjuntura política do período: a crise política e econômica de 2007-2008. Com as políticas neoliberais em crise - o que não significou sua extinção - as relações entre os países se modificaram, e novas alternativas foram levantadas para manter o sistema capitalista funcionando. Observamos, por parte dos Estados Unidos, uma grande intervenção estatal para diversas empresas imobiliárias não quebrarem, mostrando que o Estado é um personagem principal para manter o capitalismo funcionando. De acordo com Ellen Wood (2014, p. 107), a globalização foi marcada pela retirada do Estado das suas funções de bem-estar social e melhoria social, o que criou a impressão de declínio do Estado. Porém, ele tornou-se essencial para esse novo modelo. A pesquisadora Ellen Wood ainda afirma que, a sua função foi apenas

---

<sup>31</sup>Utilizamos essa expressão com base em uma obra intitulada *Dez anos de governos pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. Acreditamos que essa expressão expressa bem o período desses governantes, visto que em seus governos não ocorreu uma ruptura do neoliberalismo, mas denominá-lo como uma simples continuação do projeto anterior também soa incorreto. Sendo assim, essa nomenclatura expressa bem as escolhas políticas tomadas por estes governos.

<sup>32</sup>As propostas do neoliberalismo foram cunhadas, principalmente, por Milton Friedman. O conceito será discutido no segundo tópico.

redirecionada, pois a nova conjuntura política dependia desses múltiplos Estados nacionais, ou seja,

exigem muitos Estados-nação para executar as funções administrativas e coercitivas que sustentam o sistema de propriedades e oferecem o tipo de regularidade e previsibilidade diárias, bem como a ordem legal de que o capitalismo necessita mais que qualquer outra forma social (WOOD, 2014, p. 107).

Pensar no Estado como peça fundamental da política capitalista nos ajudam a perceber seu envolvimento diante da crise. Em todos os momentos de crise no capitalismo, o Estado participou para evitar a falência de bancos e empresas privadas. Por mais que a política de um país defendesse maior liberdade econômica ou a diminuição da participação do Estado, esses episódios mostram que a figura Estatal foi de suma importância para a manutenção do sistema capitalista. Por isso é importante entender como a figura governamental atuou nesse processo, principalmente o governo estadunidense.

Na terceira e última parte, comentaremos um pouco sobre o *Occupy Wall Street* e suas consequências para a economia global. Esse episódio trouxe novas questões para a política contemporânea e para o sistema capitalista: é possível substituir o capitalismo? Que alternativas podemos buscar para ele? Como podemos agir diante de um mundo pautado na desigualdade social? Tornou-se nítido que muitos setores estavam buscando alternativas para um sistema que muitos consideravam injusto, no entanto, também tivemos movimentos de resistência que buscavam mantê-lo, e propagandeavam o Occupy como um movimento de rebeldia sem causa. Esse debate é importante para mostrar os campos de disputas que se construíram através dos movimentos, já que nenhum diagnóstico ou prognóstico construído através dele foram unânimes.

Apesar de estarmos vivenciando esse século, que apresenta mais dúvidas do que certezas para os historiadores, um debate sobre esses episódios contribuem para uma discussão aprofundada sobre o nosso século, assim como para a criação de novas questões e problemáticas acerca do período. A História do Tempo Presente permite ao historiador analisar o seu objeto de estudo e o contexto histórico que o envolve no calor dos acontecimentos, ou seja, querendo ou não, ele acaba participando como um dos protagonistas de sua análise. Por isso o debate



pode ser realizado de diversas maneiras e por ângulos diferentes. No nosso trabalho, em decorrência do nosso objeto de estudo e das perguntas levantadas no decorrer do trabalho, optamos por uma discussão pautada em política internacional e política externa.

### 3.1 ALGUNS APONTAMENTOS EM RELAÇÃO À POLÍTICA EXTERNA DO BRASIL E DOS ESTADOS UNIDOS

Para muitos pesquisadores, o primórdio do século XXI foi marcado como um período de ondas de conflitos e manifestações de diversas naturezas. Não obstante, também é um momento em que a região do Oriente Médio ganha grande proporção no imaginário político e social, devido às intervenções realizadas pelos Estados Unidos na região. Difícil levantar prognósticos acerca desse tempo, principalmente naquilo que Koselleck (2006, p. 43) levantou como sendo o regime moderno em que o tempo histórico é construído pela ligação entre o horizonte da experiência (passado) e expectativa (futuro)<sup>33</sup>, no entanto, podemos presumir que os períodos turbulentos que estiveram presentes nesse início de século nos levantam algumas questões acerca dos processos políticos e econômicos que estão em disputa

De igual maneira, é um período marcado por uma crise no capitalismo, depois da onda neoliberal que se presenciou nos anos 1990. Um debate sobre seu suposto declínio tomou grande proporção sobre diversos setores da esquerda política, problematizando desde os seus efeitos econômicos, bem como sua abordagem teórica. Do mesmo modo, setores da direita também apresentaram suas teorias, mostrando-se forte interesse por parte de alguns setores em manter o sistema capitalista - mesmo que apresentasse algumas diferenças do modelo anterior.

No caso brasileiro, a eleição do Luis Inácio Lula da Silva é considerada por muitos uma resposta ao modelo neoliberal, mas não com unanimidade, já que uma parcela da esquerda interpretou o seu

---

<sup>33</sup>De acordo com Koselleck, o tempo histórico passou por diversas formas de análises e significado. O historiador desenvolveu o seu significado através de um estudo baseado na História dos Conceitos, analisando o significado da palavra Revolução. Para Aristóteles, revolução significava renovação, ou seja, um movimento cíclico, um retorno. Durante a Idade Média, cunhou-se para a História o significado de Mestra da Vida (Magistra Vitae), ou seja, *a História é testemunha dos tempos, a luz da verdade, da vida, da memória, a mensageira da velhice, por sua voz nada é recomendado senão a imortalidade do orador* (KOSELLECK, 2006, p. 43). Esse pensamento se altera após a revolução francesa, onde o papel da revolução seria focar no futuro, e não um retorno ao passado, como pensava Aristóteles. Sendo assim, para Koselleck, o que constitui o tempo histórico são as concepções sociais sobre sua temporalidade e, particularmente, sobre seu futuro. A temática historiográfica não é propriamente o passado, mas o futuro; não o fato, mas a possibilidade e projetos passados - futuro passado. Sendo assim, tanto a experiência quanto a expectativa são categorias capazes de entrecruzar o passado e o futuro.

governo como uma continuidade do neoliberalismo, principalmente após assinar a carta ao povo brasileiro, onde assumiu o seu compromisso com o setor empresarial e financeiro<sup>34</sup>. Não obstante, setores midiáticos e da direita contrários a esse modelo de governo também se mostraram presentes<sup>35</sup>. É importante ressaltar que dificilmente existe unanimidade quando se trata de política externa e internacional.

Lula se deparou com o legado do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, que havia deixado o valor da dívida pública dobrar, o déficit em conta chegar a um valor duas vezes maior do que a média da América Latina, as taxas de juros beirarem aos 20% e a moeda perder metade do valor na corrida eleitoral (ANDERSON, 2011, p. 23).

No entanto, as atitudes do ex-presidente não pareciam contrapor esse cenário. No plano econômico, Lula criou um plano econômico ortodoxo pautado no Ministério da Fazenda e no Banco Central, elevando ainda mais a taxa de juros e fazendo cortes no investimento público com o intuito de para *atingir um superávit primário maior do que o próprio FMI havia recomendado* (ANDERSON, 2011, p. 23). Isso acarretou em um crescimento econômico, principalmente em decorrência da recuperação das exportações, mas o preço aparentava ser alto demais: a dívida pública continuava aumentando e a taxa de juros se elevou ainda mais para compensar esse déficit.

Junto com isso, também surgiram os escândalos de corrupção, conhecido como *mensalão*<sup>36</sup>. José Dirceu, chefe de gabinete de Luís Inácio Lula da Silva, foi acusado de comprar votos dos deputados para assegurar a maioria na Câmara. Esse dinheiro era de fundos ilegais e eram distribuídos pelo tesoureiro Delúbio Soares. Também houve o caso de um assessor do irmão do presidente do PT, José Genoíno, ser preso após embarcar com 200 mil reais em uma mala e 100 mil dólares escondidos na cueca. Como se não bastasse, Duda Mendonça, chefe do

<sup>34</sup>Carta escrita em 22 de junho de 2002, assinado pelo presidente Lula, com o intuito de acalmar as expectativas do mercado financeiro acerca da desconfiança do governo petista em manter a inflação sob controle e o equilíbrio fiscal. Cf. SILVA, Luiz Inácio Lula. *Carta ao povo brasileiro*. Disponível em:

<<http://novo.fpabramo.org.br/uploads/cartaopovobrasileiro.pdf>>. Acesso em 05 dez. 2016. Em uma entrevista realizada por Emir Sader e Pablo Gentili, Luís Inácio Lula da Silva afirmou que, em um primeiro momento, não era a favor do documento: *Aliás, eu era radicalmente contra a carta porque ela dizia coisas que eu não queria falar, mas hoje eu reconheço que foi extremamente importante*. (2013, posição 277).

<sup>35</sup>Na entrevista concedida a Emir Sader e Pablo Gentili, Lula já havia criticado a monopolização da mídia: *Uma parte da mídia passou a querer substituir os partidos políticos. Ou seja, o debate que deveria ser feito no Parlamento, entre os partidos, e pela sociedade, está sendo monopolizado pela mídia. Está sendo feito somente pelas redações e, dentro delas, por poucos columnistas, todos eles partidários que tentam fingir que não são políticos, que são imparciais. Isso é ruim, muito ruim* (2013, posição 277).

<sup>36</sup>Nome dado ao esquema que ficou conhecido e popularizado como a *compra de votos de parlamentares, deflagrado no primeiro mandato do governo de Luís Inácio Lula da Silva* (PT - Partido dos Trabalhadores). Disponível em <<http://www.infoescola.com/politica/mensalao/>>. Acesso em 19 dez 2016.

presidente da campanha da candidatura de Lula, confessou que sua campanha foi financiada por meio de um —caixa-doisl obtidos de bancos e empresas.

Esses escândalos acabaram enfraquecendo, em certa medida, a gestão do presidente, mas não o suficiente para desmerecer o seu governo, conseguindo o apoio de 80% da população após concluir o seu mandato. Isso se deveu principalmente à incorporação de programas sociais como o *Bolsa-Família*<sup>37</sup> e o aumento expressivo do salário mínimo. Lula conseguiu, durante sua gestão, consolidar o aumento na expectativa de vida dos mais necessitados ao mesmo tempo em que atendia as demandas das grandes empresas. Essa tinha sido a proposta do governo, conforme o próprio Lula informou em uma entrevista:

[...] eles [a oposição] nunca ganharam tanto dinheiro na vida como ganharam no meu governo. Nem as emissoras de televisão, que estavam quase todas quebradas; os jornais, quase todos quebrados quando assumi o governo. As empresas e os bancos também nunca ganharam tanto, mas os trabalhadores também ganharam. Agora, obviamente que eu tenho clareza que o trabalhador só pode ganhar se a empresa for bem. Eu não conheço, na história da humanidade, um momento em que a empresa vai mal e que os trabalhadores conseguem conquistar alguma coisa a não ser o desemprego (SILVA, 2013, posição 286<sup>38</sup>).

Os planos voltados para a política externa também ajudaram na aprovação do governo. De acordo com Perry Anderson (ANDERSON, 2011, p. 28)

O primeiro foi a volta do crescimento econômico sustentado. Depois de um período considerado como a pior estagnação do século — um crescimento médio anual de 1,6% na década de 1990, aproximando-se de não mais de 2,3% em

---

<sup>37</sup>Bolsa Família é um programa que tem como intuito realizar *um depósito mensal de dinheiro para as mães nos estratos de menor renda, desde que comprovado o compromisso de que elas estão enviando os filhos para a escola e acompanhando a saúde deles [...] O custo efetivo do programa é uma ninharia [cerca de 2% À 3% do PIB], mas seu impacto político tem sido enorme.* (ANDERSON, 2011, p. 27). Atualmente, mais de mais de 13,9 milhões de famílias são atendidas pelo Bolsa Família. Cf. S. A. *Bolsa Família*. Disponível em <<http://www.caixa.gov.br/programas-sociais/bolsa-familia/Paginas/default.aspx>>. Acesso em 19 dez 2016.

<sup>38</sup>O sistema de paginação dos ebooks da kindle são denominados de -posiçãol ao invés de -página||.

oito anos de fhc —, o pib chegou ao patamar de 4,3% de 2004 até 2006. O salto se deveu essencialmente à boa sorte no exterior. Esses foram os anos em que a demanda chinesa por duas das exportações mais valiosas do Brasil, soja e minério de ferro, decolaram, em meio a um aumento exorbitante no preço das commodities. Nos EUA, onde as taxas de juros eram mantidas artificialmente baixas por parte do fed, para impedir que a bolha financeira nos Estados Unidos estourasse, o —Greenspan Putl criou um fluxo de importações de capital barato disponível para o Brasil. À medida que os negócios e os empregos melhoraram, o clima no país mudou. Poucos eleitores estavam dispostos a reclamar das reivindicações oficiais de crédito para o desenvolvimento. Além disso, com a recuperação, o Estado estava agora recolhendo receitas maiores. Isso se tornaria um ponto decisivo para outro trunfo do governo.

É indiscutível que a postura do governo petista em relação à política externa mudou drasticamente se compararmos com o governo anterior, principalmente se tratando da relação Brasil-Estados Unidos. O Brasil se propôs a aumentar sua autonomia internacional, buscando novos parceiros e não agindo mais como meros coadjuvantes que seguiam a cartilha estadunidense. De acordo com Marco Aurélio Garcia (2013, posição 1262):

O declínio do projeto conservador não havia cedido lugar a um novo —modelo de desenvolvimento!, no sentido abrangente que essa expressão teve no passado. Mas começavam a caducar alguns dogmas que contaminaram o pensamento econômico daquele período e produziram um efeito muitas vezes paralisante sobre o pensamento progressista. Não mais se poderia dizer, por exemplo, que —é impossível crescer e construir renda ao mesmo tempo!, ou que —há que escolher entre o fortalecimento do mercado interno ou expandir as exportações!, ou, finalmente, que —não se pode crescer e controlar a inflação simultaneamente, pois só virá após anos de políticas fiscais e monetárias austeras.

Com isso, o país deu preferência para outros parceiros políticos, entre eles a África Subsaariana, a América do Sul e a Bacia do Atlântico Sul (FIORI, 2013, posição 718). O fracasso da política neoliberal na América do Sul facilitou a ascensão de governos à esquerda no espectro político<sup>39</sup>, em sua grande maioria nacional-desenvolvimentista e socialistas. Com a mudança político-ideológica em boa parte do continente, todos se opuseram às políticas neoliberais e apoiaram o processo de integração da América do Sul. De acordo com José Luis Fiori (2013, posição 800), estas foram as principais mudanças que ocorreram na América do Sul:

i) o aumento do poder e da liderança brasileira dentro da América do Sul; ii) a mudança do posicionamento regional dos Estados Unidos, iii) a invasão econômica chinesa do continente; e, finalmente, iv) o —vaivém do processo de integração e o —cisma do Pacífico.

Diante dessa conjuntura, com o objetivo de não perder essas posições estratégicas, os Estados Unidos diminuíram sua intervenção política no continente, promovendo acordos bilaterais com alguns países da região, encorajaram a divisão interna do continente com o incentivo à formação de um bloco liberal dos pacíficos, e mudaram seu foco militar na região. Entre os acordos militares, estão: a decisão de reativar a 4ª Frota Naval, em 2008, responsável pelo controle marítimo das águas que cercam a América Latina, bem como um novo acordo militar com a Colômbia cujo intuito que visa liberar militares estadunidenses para sete bases aéreas e navais dentro do território colombiano, prejudicando assim a criação do Conselho de Defesa Sul-Americana<sup>40</sup>, liderada pelo Brasil (FIORI, 2013, posição 760).

<sup>39</sup>De acordo com Norberto Bobbio, a divisão entre direita e esquerda vai além do aspecto ideológico que os termos propõem. Eles perpassam por aspectos políticos, econômicos, culturais e sociais. Norberto Bobbio defende que, enquanto os políticos de Esquerda busquem políticas e ações que visem a igualdade social, a Direita afirma que a desigualdade é benéfica para a sociedade, pois dessa maneira ela promove a incessante luta pelo melhoramento da sociedade - o autor ressalta que a Direita não defende isso por más intenções (BOBBIO, 1995, p. 20). Para o autor, aspectos como -Extremismo vs -Moderado e - Libertário vs -Autoritário são definidos por outros aspectos. Dessa maneira, de acordo com o autor, tanto um governo de Direita quanto um governo de Esquerda podem apresentar tais características.

<sup>40</sup>*O CDS tem o objetivo de consolidar a América do Sul como uma zona de paz, criando condições para a estabilidade política e o desenvolvimento econômico-social; bem como construir uma identidade de defesa sul-americana, gerando consensos que contribuam para fortalecer a cooperação no continente.*

*Por meio do CDS, os países membros analisam conjuntamente questões políticas e estratégicas, promovendo um amplo debate sobre as realidades global e hemisférica, a partir da ótica sul-americana.* Cf: S/A. Conselho de Defesa Sul-Americano. Disponível em <<http://www.defesa.gov.br/relacoes-internacionais/foruns-internacionais/cds>>. Acesso em 12/12/2016.

Outro fator que contribuiu para uma mudança da estratégia estadunidense em relação ao continente foi o avanço da China. Desde a década de 1970, o governo de Washington realizou uma aproximação diplomática com a China, em resposta à crise da época<sup>41</sup>. Após o fim da Guerra Fria, o governo Chinês assumiu um papel importante na nova conjuntura, tendo, em certa medida, um papel autônomo na economia mundial. Henry Kissinger (2015, p. 227) afirma que, em decorrência dessa emergência da China, são muitos que buscam saber suas posições obter seu apoio.

Com isso, a China seguiu com uma intervenção econômica ascendente e acelerada no território Sul-Americano, tornando-se assim um importante parceiro comercial em diversos países do continente. Isso contribuiu para que, durante a crise de 2008, os países da América do Sul não saíssem prejudicados, pois o alto crescimento do mercado chinês acabou impulsionando o mercado do continente. No entanto, é importante ressaltar que esse crescimento não refletiu nos países Sul-Americanos. Os países apresentavam algumas limitações, tais como:

1) o fato de as economias sul-americanas seguirem sendo quase todas economias primário-exportadoras e pouco integradas entre si; 2) a existência de grandes assimetrias e desigualdades nacionais e sociais dentro de cada país e da região como um todo; 3) a falta de uma infraestrutura continental eficiente; e 4) a falta de objetivos regionais permanentes, capazes de unificar a visão estratégica do continente (FIORI, 2013, Posição 860).

No plano político-internacional, os Estados Unidos mantinham um diálogo com a China com o intuito de permanecer o país mais influente do mundo, mesmo com o grande crescimento econômico da mesma. No entanto, a relação entre ambos também apresentava limitações em decorrência dos seus distintos projetos políticos. Os dois

---

<sup>41</sup> A explicação mais comum para a crise de 1970 - também chamada de crise do petróleo - é pautada na ideia de que os países exportadores de petróleo violaram as leis do mercado e os interesses da sociedade internacional. No entanto, de acordo com Marcio Roberto Voigt (2010, p. 23), essa explicação servia apenas para amenizar o verdadeiro problema: o sistema capitalista e o desgaste da economia estadunidense. O primeiro elemento que mostra esse desgaste foi o surgimento de fortes concorrências na economia global, em especial da Europa e do Leste Asiático. O segundo elemento foi o crescimento econômico de alguns países considerados até então periféricos, como Coreia do Sul, Brasil, Índia e África do Sul. O terceiro elemento é o desgaste dos Estados Unidos em relação ao Conflito da Guerra Fria, principalmente com os gastos militares, setoraeroespacial e de alta tecnologia, causando assim custos muito altos ao governo estadunidense. Cf. VOIGT, Marcio Roberto. *O impacto dos choques petrolíferos na diplomacia brasileira (1969-1985)*. 2010. 244f. Teses. Doutorado em Ciência Política - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010.

se viam como superpotências que poderiam ditar questões importantes na conjuntura global. E a parceria da China com a América do Sul era vista como um problema - no sentido político e econômico - para o governo de Washington (KISSINGER, 2009, p 228).

Diante disso, os Estados Unidos criaram a Aliança do Pacífico - também conhecido como Cisma do Pacífico -, com a participação do Peru, Chile, Colômbia, além do México e do Panamá. Os três primeiros países eram favoráveis a políticas de exportação, mas o relacionamento entre eles não era de grande expressão. De acordo com Fiori (2013, posição 879), o cisma do pacífico tinha mais importância no sentido ideológico do que econômico, já que a força desses países decorre inteiramente dessa aliança com o governo estadunidense.

Observamos nesse novo cenário que tanto os Estados Unidos quanto o Brasil buscavam um diálogo com os países da América do Sul - no caso do Brasil, também por uma função estratégica diferente dos anos anteriores. No entanto, o governo brasileiro também buscou parcerias com países da África Subsaariana, que até então eram considerados poucos importantes para a política do país. O continente africano contém diversos recursos fundamentais: 25% das reservas de urânio, mais de 35% do potencial hidrelétrico do mundo, fornecimento de 15% da produção mineral - 70% de diamante e platina, 50% de cobalto, mais de 30% de ouro e cromo e 20% de urânio, manganês e fosfato (FIORI, 2013, Posição 987). Muitos dos países africanos também possuem significativas reservas de petróleo, principalmente os que circundam o Atlântico Sul.

Em suas viagens para o continente africano, Lula firmou acordos econômicos e criou diversas organizações empresariais junto com os governantes desses países. A dívida externa dos países africanos também foi renegociada, e, no ano de 2008, o MDIC (Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio) e o BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico) fortaleceram seu apoio financeiro às exportações brasileiras para o continente africano, criando o *Programa de Interação com a África*.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup>O PIDA faculta um enquadramento comum para as partes interessadas africanas construírem as infraestruturas necessárias para redes de transporte, energia, TIC e de águas transfronteiriças mais integradas para impulsionar o comércio, avivar o crescimento e criar emprego. Implementá-lo vai transformar a forma de fazer negócio, vai ajudar a realizar uma África melhor interligada e a construção de uma Comunidade Econômica Africana, realçada no Tratado de Abuja de 1991. Cf: S/A. Programa para desenvolvimento das infraestruturas em África. Disponível em <[http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes\\_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/seminario/BNDES60\\_PIDA\\_note.pdf](http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/seminario/BNDES60_PIDA_note.pdf)>. Acesso em 16 de dezembro de 2016.

No entanto, a iniciativa diplomática mais expressiva da primeira metade do século XXI foi o BRICS, grupo composto por Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul. De acordo com o site do Ministério das Relações Exteriores<sup>43</sup> objetivo do grupo visava, no plano político, a defesa da reforma das Nações Unidas e de seu Conselho de Segurança e, no plano econômico, à coordenação no âmbito do G20, incluindo a reforma do FMI<sup>44</sup>. No primeiro caso, a intenção visa melhorar a representatividade do grupo, com o intuito de democratizar a esfera da governança internacional.

Esses cinco países apresentavam posições de destaques em suas respectivas regiões, mas ao mesmo tempo são países completamente diferentes entre si, tanto do ponto de vista histórico quanto dos interesses geopolíticos. O Brasil é considerado a economia mais importante de sua região - América do Sul -, apresentando uma parte expressiva da população, produção e do comércio externo e interno. Além disso, o país não teve nenhum tipo de disputa territoriais com os países vizinhos desde 1850, sendo assim, a relação entre ambos quase sempre foi pacífica no que tange a segurança interna (FIORI, 2013, posição 1109).

O cenário da Rússia é um pouco mais complexo. A Rússia é um país cuja civilização foi destruída e reconstruída diversas vezes, como no caso do fim da URSS. Antes da queda do regime soviético, o país foi a segunda maior potência mundial, mas acabou perdendo o posto após a fragmentação do mesmo. A partir dos anos 2000, Vladimir Putin, governante da Rússia nesse período, começou um processo de reconstrução do país e de sua economia, reergueu seu complexo militar-industrial e realizou uma reaproximação com a China. Ou seja, a Rússia é um país que busca constantemente reconstruir sua história e sua economia.

Ao contrário do Brasil, tanto a Índia quanto a China apresentam territórios em disputa e guerrearam entre si nas últimas décadas. A Índia considera que as relações amistosas da China com outros países

---

<sup>43</sup>S/A. BRICS - Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul. Disponível em <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/politica-externa/mecanismos-inter-regionais/3672-brics>> . Acesso em 16 dez 2016.

<sup>44</sup>O Fundo Monetário Internacional (FMI) é uma organização internacional que resultou da Conferência de Bretton Woods (1944). Concebida no final da Segunda Guerra Mundial, seus idealizadores tinham por objetivo construir um arcabouço para cooperação que evitasse a repetição das políticas econômicas que levaram à Grande Depressão dos anos 1930 e ao conflito global que se seguiu.

Os objetivos declarados da organização são promover a cooperação econômica internacional, o comércio internacional, o emprego e a estabilidade cambial, inclusive mediante a disponibilização de recursos financeiros para os países membros para ajudar no equilíbrio de suas balanças de pagamentos. Cf: S/A. Fundo Monetário Internacional. Disponível em <<http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/politica-externa/diplomacia-economica-comercial-e-financeira/119-fundo-monetario-internacional>>. Acesso em 16 dez 2016.



Asiáticos fazem parte de uma estratégia que tem o intuito de construir um cerco econômico no país. Do mesmo modo, a China considerara a aproximação do governo indiano com os Estados Unidos também fazia parte da construção de um cerco econômico e da política chinesa na região.

É importante frisar também que esses países são potências atômicas, e suas posições políticas e econômicas no cenário internacional são de grande importância para as configurações da região. José Luís Fiori realizou uma avaliação desses dois países em 2013. De acordo com o autor:

A Índia não apresenta, à primeira vista, as características de uma potência expansiva e se comporta estrategicamente como um Estado que foi obrigado a se armar para proteger e garantir sua segurança numa região de alta instabilidade, onde sustenta uma disputa territorial e uma competição atômica também com o Paquistão, além da China. Mesmo assim vem desenvolvendo e controla uma tecnologia militar de ponta, como no caso do seu sofisticado sistema balístico e do seu próprio arsenal atômico, e possui um dos exércitos mais bem treinados mais bem treinados de toda a Ásia. Foi depois da derrota militar para a China, em 1962, e da primeira explosão nuclear chinesa, em 1964, logo antes da sua guerra contra o Paquistão, em 1965, que a Índia abandonou o —idealismo prático<sup>45</sup> da política externa de Nehru<sup>46</sup> e adotou a Realpolitik<sup>47</sup> do primeiro ministro Bahadur Shastri<sup>48</sup>, que autorizou o início do programa nuclear indiano, na década de 1960. Naquele momento, a Índia assumiu plenamente a condição de potência nuclear e definiu uma nova

---

<sup>45</sup>Desenvolveu-se, principalmente, com base nas ideias de Woodrow Wilson, que tinha como pressupostos a garantia da liberdade individual e pela criação de organizações internacionais que visem amenizar a natureza conturbada do sistema internacional. Para saber mais, ler: GUIMARÃES, Lytton L. Índia: política externa e segurança: do idealismo à Realpolitik. In: ZHEBIT, Alexander. *Brasil - Índia - África do Sul: Emergência do Sul Global*. Rio de Janeiro: Gramma, 2010. p. 81.

<sup>46</sup>Primeiro-ministro da Índia no período de 1947 a 1964

<sup>47</sup>Em política externa, Realpolitik é descrita como uma prática realista, visando o equilíbrio de poder entre os países. De acordo com esse pensamento, a política é baseada em ampliação e posse nas relações de poder. Para saber mais sobre o assunto, ler: Ibidem; GUIMARÃES, Lytton L. *Política externa e segurança na Índia: implicações para o fórum IBAS*. Disponível em <chrome-extension://gbkeegbaiigmenfmjfcldgdpimamgkj/views/app.html> Acesso em 19 dez. 2016.

<sup>48</sup>Primeiro-ministro da Índia no período de 1964 a 1966. Membro do Partido do Congresso Nacional Indiano.

estratégia de inserção regional e internacional  
(FIORI, 2013, Posição 1129).

O cenário é diferente em relação à África do Sul. Da mesma forma que o Brasil, o país sul-africano não apresenta disputas externas com seus vizinhos. Desde o fim do *apartheid*<sup>49</sup>, a África do Sul agiu com extrema cautela, principalmente em decorrência do seu passado bélico e racista. Em meio a isso, o governo se envolveu em quase todas as negociações de paz dentro do continente.

O Brasil buscou alternativas que não seguissem necessariamente os interesses políticos dos Estados Unidos. O BRICS nunca foi bem aceito pelo governo de Washington, pois quebrava uma parcela da sua autonomia sobre a região. Em uma entrevista para o site *outras palavras* em 2012, Oliver Stuenkel, Professor de relações internacionais na Fundação Getúlio Vargas, em São Paulo, afirmou que existia um interesse por parte dos Estados Unidos em enfraquecer as relações com os BRICS, pois ela estava se tornando uma aliança com nenhuma participação do governo de Washington - a única no período, inclusive<sup>50</sup>.

No entanto, Oliver Stuenkel também sugere que não estaria descartada uma relação amistosa com os Estados Unidos, já que o Brasil estava focando em sua própria região. A intenção dos governos mais recentes - Lula e Dilma - visava em equilibrar ambas as relações, ou seja, sem determinar uma preferência entre um ou outro<sup>51</sup>.

Essas escolhas acabaram ajudando o Brasil quando estourou a crise econômica de 2008, também conhecida como *Grande Recessão*, já que as maiores perdas em decorrência dela foram registradas no governo de Washington. No próximo subcapítulo, buscaremos explicar as principais causas que levaram à crise e a importância da figura governamental para aliviar e, em muitos casos, evitar o agravamento dos problemas.

---

<sup>49</sup>O apartheid foi oficializado em 1948 pelo primeiro-ministro Daniel Francois Malan, colocando em prática diversas políticas de segregação. Os negros eram impedidos de participar da vida política do país, não tinham acesso à propriedade da terra, eram obrigados a viver em zonas residenciais determinadas. O casamento inter-racial era proibido e uma espécie de passaporte controlava a circulação dos negros pelo país. Para saber mais, ler: COSTA, Renata. *O que foi o apartheid na África do Sul*. disponível em <<https://novoescala.org.br/conteudo/302/o-que-foi-o-apartheid-na-africa-do-sul>>. Disponível em: 19 dez 2016.

<sup>50</sup>ELIZONDO, Gabriel. Como o BRICS pode mudar a geopolítica do mundo. Disponível em <<http://outraspalavras.net/posts/por-que-os-brics-podem-mudar-a-geopolitica-do-mundo/>>. Acesso em 19 dez. 2016.

<sup>51</sup>Ibidem.

### 3.2 CRISE DE 2008 E A IMPORTÂNCIA DA PRESENÇA DO ESTADO.

Esse tópico tem como objetivo discutir sobre a crise financeira de 2008, suas causas e suas consequências para a economia mundial. Também buscaremos dialogar com os principais teóricos acerca do tema, expondo o que eles determinaram como a causa principal e as supostas soluções para o problema. Atualmente ainda estamos sofrendo os resquícios desta crise, mostrando que estamos longe de termos uma fórmula para, ao menos, amenizá-la. No entanto, diversas vertentes políticas, desde o neoliberalismo ao marxismo, formularam perguntas e problemáticas acerca do tema. Para entendermos por quais questões perpassam essas discussões, torna-se necessário explicar, ainda que de forma resumida, o surgimento da crise.

O termo pode apresentar uma série de significados, por isso, optamos pelo conceito marxista de crise, a saber, *um colapso dos princípios de funcionamento da sociedade* (HELD, 2001, p. 118 *apud* PALLUDETO, 2012, p. 5). Dentro de uma sociedade capitalista e neoliberal, é interpretada como uma interrupção do processo de acumulação de capital, ou seja, na contínua valorização do capital. Esse processo diminui o ritmo de crescimento, eleva a taxa de desemprego, o ritmo da produção despenca, os títulos financeiros começam a apresentar um valor extremamente baixo e as falências aparecem em proporções bastante significativas (PALLUDETO, 2012, p. 5)

Diante disso, teoria que é recorrente divulgada acerca da crise econômica de 2008 é que ela surgiu em decorrência do aumento do preço da moradia dos Estados Unidos. Os primeiros problemas começaram a surgir em 2006, mas somente dois anos depois que tomou grandes proporções, com o estouro do que se convencionou denominar de *bolha imobiliária*. De acordo com Eduardo Alvarenga de Mello (2011, p. 02), esse episódio acarretou a baixa dos preços das moradias, ocasionando um aumento da inadimplência dos mutuários que realizaram empréstimos a partir da oferta de suas moradias como garantia.

Com isso, houve um descrédito por parte de alguns setores sobre o cumprimento das instituições financeiras responsáveis pelos empréstimos *subprime* em relação às suas dívidas, visto que os valores dos ativos baseados nessas hipotecas *subprime* iniciaram uma queda contínua, levando várias instituições financeiras à falência. Com isso, houve uma forte presença do governo estadunidense, conhecido como

*plano de salvamento*, para salvar essas instituições financeiras da falência.

De acordo com Eduardo Alvarenga de Melo (2011, p. 03), esse episódio começou com a quebra do banco de investimento *Lehman Brothers* e também AIG, considerada a maior seguradora dos Estados Unidos. Com isso, o governo de Washington, temeroso sobre um possível agravamento em decorrência desses episódios, prestou suporte à AIG e realizou o salvamento da seguradora. Posteriormente, diversos bancos declararam falência, e os Estados Unidos começaram a atuar ativamente no salvamento das instituições.

De acordo com Thomas Piketty, a presença da esfera governamental diante da crise foi um fator importante para esta não tomar maiores proporções. Os bancos centrais dos principais países atingidos criaram uma liquidez necessária para evitar a queda em grande proporção das falências bancárias. Os bancos centrais têm como papel fundamental redistribuir a riqueza por meio de empréstimos. Ou seja, suas ações podem acarretar no crescimento do capital de determinado país, mas não haverá nenhum impacto imediato sobre o capital nacional. A descrição feita por Thomas Piketty sobre o procedimento exemplifica bem a questão, tanto do funcionamento do Banco Central como de suas ações diante da crise de 2008:

Se o empréstimo feito pelo banco central permitir à empresa em questão sair de uma situação ruim e evitar assim uma falência definitiva (que poderia talvez conduzir a uma queda da riqueza nacional), então, uma vez que a situação tenha se estabilizado e o empréstimo tenha sido pago, podemos considerar que o empréstimo [...] possibilitou que a riqueza nacional crescesse (ou pelo menos não diminuísse). Por outro lado, se o empréstimo não faz nada mais do que retardar a falência inevitável da empresa e se isso chega até a impedir o surgimento de uma concorrência viável (o que de fato pode acontecer), devemos considerar que o efeito dessa política é diminuir a riqueza nacional. [...] Já que os bancos centrais permitiram limitar a magnitude da recessão de 2008-2009, podemos considerar que, na média, eles contribuíram para aumentar o PIB, o investimento e, assim, o capital dos países ricos e do mundo (PIKETTY, 2014, p. 535-536).

Essas ações do Estado para aliviar a crise caminharam na contramão dos defensores da política neoliberal. De acordo com essa teoria, o mercado seria a única instituição asseguradora do pelo desenvolvimento da sociedade. O papel do Estado deveria ser reduzido, cabendo a ele somente o objetivo de assegurar a ação do mercado, sem interferências. Podemos observar esse discurso por meio de um dos seus defensores: Milton Friedman. De acordo com o autor:

A evidência histórica fala de modo unânime da relação existente entre liberdade econômica e mercado livre. Não conheço nenhum exemplo de uma sociedade que apresentasse grande liberdade política e que também não tivesse usado algo comparável com um mercado livre para organizar a maior parte da atividade econômica (1986, p. 16 *apud* PALLUDETO, 2012, p. 22).

De acordo com Ha-Joon Chang (2013), as premissas do autor se basearam na propaganda negativa da figura estatal: quando mais o Estado interferir no mercado, colocando regras e limitações, menos seria incentivo de investimento e inovação por parte dos empresários. O que poderia regular esse mercado seria apenas a livre concorrência, ou seja, a criação de um mercado que teria como regra máxima a competição entre empresas e instituições. No entanto, o Estado não seria uma completa contradição dentro desse sistema, já que ele fornece todos os suportes necessários para esse novo sistema global. Fortalecendo essa premissa, Chang (2013, p. 12) afirma que não existe uma economia global totalmente livre, sendo assim, o livre mercado não passaria de uma definição política, pela impossibilidade de determinar o quanto ele é livre. O autor entende como uma falsa dicotomia a disputa entre o livre-mercado e Estado – proposto principalmente por Friedman, pois *o governo está sempre envolvido e esses adeptos do livre mercado estão tão politicamente motivados quanto qualquer pessoa*.

Thomas Piketty pontua que esse *retorno do Estado* foi questionado por muitos pesquisadores, e muitas vezes a comparação é feita com a crise de 1929. De acordo com o pesquisador, para os críticos do *Retorno do Estado* - infelizmente o autor não cita os nomes - afirmam que, apesar de todos os pontos negativos, a crise de 1929 trouxe mudanças significativas em termos de políticas fiscais e orçamentárias. No entanto, Thomas Piketty pontua que *a questão do*

*retorno do Estado não se coloca da mesma maneira nos anos 2010 do que nos anos 1930, por uma razão simples: o peso do Estado é muito maior hoje do que era naquela época.* (PIKETTY, 2014, p. 461). Além disso, a Crise de 2008 não teve as mesmas proporções do que a crise de 1929. A crise mais recente não culminou em uma depressão tão destrutiva quanto a mais antiga, visto que em 1930 o nível de produção dos países desenvolvidos caiu em 25% e o desemprego aumentou drasticamente. Mesmo com a dificuldade de recuperação das instituições financeiras e com o crescimento da dívida pública por parte de alguns países, Thomas Piketty (2015, p. 460) pontua que

a queda de produção, mesmo no momento mais grave da recessão, em 2009, não ultrapassou 5% na maior parte dos países ricos, o que é suficiente para gerar a mais grave recessão global desde a Segunda Guerra Mundial, mas que é completamente diferente do desmoronamento maciço e das falências em série observadas nos anos 1930.

Contudo, é importante ressaltar que, embora o Estado seja maior nos dias atuais, também aumentou o número de privatizações em setores importantes. É verdade que as participações dos gastos governamentais no PIB das principais economias capitalistas foram ampliadas nas últimas décadas e políticas protecionistas continuaram existindo - muitas vezes até se intensificando (PALLUDETTO, 2012, p. 23), mas também muitos mercados foram desregulados, setores dominados anteriormente por empresas públicas - como saúde e educação - foram privatizados de modo crescente (Ibidem). Essas questões colocadas acima fortalecem que alguns conceitos defendidos pelo neoliberalismo podem coexistir com uma forte participação do Estado.

Discutir a participação do governo diante dessas crises, bem como o conceito de neoliberalismo, é fundamental para entendermos o desenvolvimento de outras teorias acerca da recessão de 2008, pois, para alguns autores, a crise de 2008 não apresenta características apenas financeiras, mas sistêmicas, no sentido de criadas pela falta de oportunidade no sistema capitalista. Tendo como principal vetor o marxismo, essa teoria à crise atual é baseada na tendência da queda de lucro.

Para o aumento da produtividade, é necessário o aumento de emprego. No entanto, com o processo de inovação tecnológica crescendo muito mais rápido do que a necessidade da utilização da força de trabalho, a taxa de lucro diminuiu, pois as empresas preferem reter os seus lucros e investi-los ao invés de gastá-los, levando à desaceleração da acumulação de capital e criando um caminho para uma recessão econômica (MIRANDA, 2011, p. 58). Porém, isso não significa que a crise surja de maneira imediata. Existem processos que podem retardá-la. Com o aumento da produtividade, o salário dos trabalhadores tende a diminuir, aumentando o grau de exploração da força de trabalho em gerando um impacto positivo sobre o lucro.

Além disso, um outro fator que também pode atrasar o aparecimento de uma crise - o ponto mais importante para entender o processo que desencadeou a crise econômica de 2008 -, seria a migração dos capitais para o setor financeiro e para a especulação, já que o capital migra para onde pode encontrar maior lucro - que, durante os anos de 2003 à 2005, foi direcionado ao setor imobiliário. O aumento do lucro é estimulado, principalmente, pela política monetária complacente com o endividamento que permite o aumento dos ganhos.

De acordo com Carchedi (2009, p. 16 *apud* MIRANDA, 2011, p. 59), quando isso acontece, a especulação começa a crescer de maneira desproporcional à produção de valor e mais-valor<sup>52</sup>. Todavia, em algum momento, isso pode se tornar um problema, já que o endividamento deve ser reembolsado em algum momento, e à medida que o desemprego cresce, também cresce o número de devedores.

De acordo com Gérard Dúmenil e Dominique Lévy (2011, p. 38 *apud* PALLUDETTO, 2011, p. 9), a queda das taxas de lucro também não foi a principal causa dessa crise. Eles salientam que não é possível levantar uma causa sistêmica para a crise econômica, tornando insuficiente relacionar a causa da crise com essa premissa. A explicação mais abrangente, segundo os autores, encontra-se nos objetivos do neoliberalismo e nas contradições que seus propósitos e métodos visam alcançar. Da mesma forma, a queda do mercado imobiliário agiu mais como um estopim, e não como uma causa propriamente dita. Ela apenas apresentou o colapso das instituições financeiras no capitalismo.

---

<sup>52</sup>Também chamado de mais-valia, é um termo empregado por Karl Marx para designar o valor correspondente da soma do valor da força do trabalho e dos meios de produção, ou seja, o lucro obtido pelo capitalista:  $C = (c+v) + m$ , onde: C= capital; c= meios de produção; v= força de trabalho e m= mais valor (MARX, 2013, p. 289). A versão d'*O Capital* que estamos utilizando apresenta a expressão mais-valor ao invés de mais, sendo assim, preferimos utilizá-la no nosso texto.

As discussões sobre o papel do neoliberalismo na crise apresentaram um debate bastante intensificado, principalmente no Brasil. Como mostramos no tópico anterior, o governo brasileiro passava por uma mudança na maneira como administrava sua política interna e externa, definido por nós como período pós-neoliberal. Quando a crise desencadeou, o presidente Lula afirmou que ela não afetaria o crescimento do Brasil. Nas próprias palavras do presidente: *Lá (nos EUA), ela [a crise] é um tsunami; aqui. Se ela chegar, vai chegar uma marolinha que não dá nem de esquiar*<sup>53</sup>

Para alguns teóricos, o presidente acertou, a crise não teve grandes consequências no Brasil. A sua ação diante do episódio foi uma proteção do mercado: diminuição da taxa de lucro, redução de impostos sobre produtos industrializados e a redução da taxa de juros. Assim como nos Estados Unidos, também houve uma forte presença do aparato estatal do governo brasileiro para amenizar os efeitos da crise.

O governo brasileiro presenciava um forte crescimento antes da crise, principalmente pela diminuição da taxa de desemprego, o aumento dos investimentos e também um crescimento das exportações de bens e serviços. Além disso, o fluxo de capitais estava em abundância.

No entanto, a crise financeira mudou o cenário. De acordo com Thaís Damanesco Lima e Larissa Naves Deus (2013, p. 56), a moeda nacional desvalorizou, e com isso caiu o número de exportações, gerando uma queda tanto de venda quanto de produção dos setores automobilísticos, construção civil e agricultura. Com isso, o governo se preocupou em socorrer esses setores, aumentando o limite de empréstimos para a compra de materiais, bem como aumentando a disponibilidade de crédito.

De acordo com Gonçalves (2008 *apud* Lima; Deus, 2013, p. 57), os governos normalmente tomam sete medidas para amenizar os efeitos da crise: 1) expansão da liquidez, com o objetivo de aumentar a disponibilidade de empréstimos para agentes financeiros; 2) reparar os efeitos da falência do setor financeiro; 3) estatização total e parcial dos agentes financeiros na economia; 4) garantia de empréstimos; 5) políticas macroeconômicas e fiscais, de caráter expansionista; 6) preocupação com a taxa de câmbio; 7) amenizar o impacto social sofrido em decorrência da crise por meio de políticas assistencialistas.

Sendo assim, acreditamos que o Estado apresentou um papel fundamental para contornar os efeitos das crises decorrentes do

---

<sup>53</sup>GALHARDO, Ricardo. *Lula: crise é tsunami nos Estados Unidos e, se chegar ao Brasil, será marolinha*. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/economia/lula-crise-tsunami-nos-eua-se-chegar-ao-brasil-sera-marolinha-3827410>>. Acesso em 21 de dezembro de 2016.



capitalismo. Tanto no caso dos Estados Unidos quanto no caso brasileiro, os governos precisaram estimular a economia, diminuindo os aparatos burocráticos em relação aos investimentos empresariais. Em períodos de crise, a tendência é que o Estado sempre esteja presente e que, muitas vezes, sua influência sobre a economia cresça, mesmo em países com políticas neoliberais.

Para finalizar, gostaríamos de acrescentar que períodos de crise também apresentam críticas ao sistema que a causou, nesse caso, o capitalismo. Porém, também podemos observar setores mais conservadores tentando responder essas críticas. É importante expor que debates e discussões acerca de determinadas conjunturas sempre apresentam campos de disputa que tentam legitimar certos objetivos. A crise de 2008 criou questionamentos acerca do sistema capitalista, mas também apresentou outras alternativas que tinham o intuito de salvá-lo - a própria participação do Estado mostra isso. Com isso, gostaríamos de começar o próximo tópico falando sobre o Occupy Wall Street, movimento que apresentou as duas características discutidas acima e que teve como uma das inspirações para o seu início a própria crise financeira de 2008.

### **3.3 DEBATES ACERCA DO OCCUPY WALL STREET**

O Occupy Wall Street foi iniciado em 2011 em resposta à desigualdade econômica e às influências indevidas das empresas na sociedade. Foi um episódio interessante do ponto de vista analítico, visto que trouxe uma série de debate acerca do assunto e da conjuntura política global do período. Esse subcapítulo tem como objetivo discutir alguns aspectos do movimento, e principalmente o posicionamento de alguns autores.

A principal causa apontada para o estopim desse movimento é a crise econômica, política e financeira que se arrastou desde 2008, causando, principalmente, o aumento do desemprego, como demonstrado no tópico anterior. Com isso, foi inevitável também um aumento da desigualdade social e de renda<sup>54</sup>. Em decorrência disso, ocorreu um forte questionamento sobre o sistema capitalista e também à falta de alternativas políticas organizadas.

---

<sup>54</sup>[...] nos Estados Unidos, de acordo com estudos do governo de 2008, 1% da população controla quase 25% da renda, 15 pontos percentuais a mais do que controlava em 1980. No Brasil, onde se comemora estar próximo da desigualdade estadunidense, a concentração de riqueza é ainda maior. (PESCHANSKI, 2013, posição 374).

Debateu-se sobre um possível declínio do capitalismo, mas pouco se debateu sobre uma alternativa à esquerda para substituí-lo. Com isso, houve uma onda de crescimento de grupos políticos ligados à extrema-direita, principalmente na Europa. Políticas de austeridades foram tomadas, principalmente por influência da União Européia, do FMI e da *Troika*<sup>55</sup>. Ou seja, apesar dos debates, o sistema capitalista não apresentava sinais de declínio, mas demonstrava um campo de disputa muito forte no campo político, visto que tantos campos da esquerda quanto os da direita buscavam alternativas para um sistema que vivia uma crise cíclica de destruição criadora.

Uma das principais críticas feita por Slavoj Žižek (2013, posição 217) acerca do movimento foi a falta de um objetivo final para as ocupações, ou seja, segundo o autor, não basta saber o que não se quer, é preciso saber o que se quer. Para o autor, faltava para a esquerda realizar perguntas acerca do processo, e não apenas oferecer respostas. Apresentou também o risco dos manifestantes *se apaixonarem por si mesmos, pelo momento agradável que estão tendo nos “lugares ocupados”*. (2013, posição 161). Os manifestantes, segundo a visão do filósofo, deveriam não apenas levantar o problema, mas também pensar em alternativas (2013, posição 187).

No entanto, ele pareceu otimista muitas vezes acerca do movimento. Slavoj Žižek pontuou diversas críticas que os meios mais conservadores realizavam sobre as ocupações: 1) *os protestos são antiamericanos* - em referência a um possível posicionamento anticristão. 2) *Os manifestantes são violentos*. (2013, posição 217). Além disso, os manifestantes foram fortemente acusados de 3) comunistas - principalmente por não respeitarem a propriedade privada - e de 4) perdedores (Ibidem).

Slavoj Žižek demonstra um forte apreço pelos manifestantes ao responder essas questões: 1) *São os manifestantes que encarnam o Espírito Santo, enquanto em Wall Street são todos pagãos adorando ídolos* (Ibidem); 2) [...] *mas o que é essa violência comparada àquela necessária para sustentar o suave funcionamento do sistema capitalista global?* (Ibidem); 3) [...] *não estariam os verdadeiros perdedores em Wall Street, e não teriam eles sido salvos por centenas de bilhões do nosso dinheiro* (Ibidem); 4) *O único sentido em que os manifestantes*

<sup>55</sup> *A troika é a junção de três entidades que estando alinhadas, se reúnem para gerir uma missão. A troika é formada por 3 elementos que são a Comissão Europeia, o Banco Central Europeu e o Fundo Monetário Europeu. É a estes 3 elementos que compete analisar com determinada frequência as contas do país e verificar as necessidades de financiamento desse mesmo país. No fundo a troika é responsável pela reestruturação económica do país. S/A. O que é a Troika. Disponível em <<http://osporques.com/o-que-e-a-troika/>>. Acesso em 27 dez. 2016.*

*são comunistas é o de se preocuparem com os bens comuns - da natureza, do conhecimento - ameaçados pelo sistema (Ibidem).*

Essas acusações e as respostas de Slavoj Žižek mostram que o *Occupy Wall Street* estava longe de mostrar um consenso. Sendo assim, não é correto afirmar que o sistema capitalista apresentava um forte declínio - pelo menos não utilizando esse movimento como exemplo<sup>56</sup>. Todavia, podemos afirmar que as ocupações reforçaram campos de disputas em relação ao debate entre direita e esquerda.

Como aponta João Alexandre Peschanski, a desigualdade econômica não era vista por alguns setores como algo necessariamente negativo. Um dos argumentos afirma que, ao existir a desigualdade, estimula os trabalhadores a trabalhar mais e incentivam a investirem. Ou seja, na lógica desse argumento, ao existir políticas de redistribuição econômica, diminui o incentivo ao trabalho, fazendo com que os pobres não se esforcem para melhorar sua condição de vida. A desigualdade econômica mantém o dinamismo do sistema produtivo (PESHANSKI, 2013, posição 385)

Em outro argumento que defende a desigualdade de renda e patrimonial como algo positivo, afirma-se que essa desigualdade não seria sinônimo de pobreza absoluta, já que esses índices podem indicar uma maioria das pessoas em bons apartamentos e uma minoria em castelos. A desigualdade social poderia existir sem carências materiais, desde que se dê o mínimo para toda população. (Ibidem)

De acordo com João Alexandre Peschanski, o primeiro argumento não leva em consideração o poder dos diferentes atores de mercado: *é o mundo das fábulas dos manuais de economia, os mercados livres, em que ninguém exerce seu poder para enriquecer às custas dos outros e do dinamismo político.* (Ibidem). Além disso, como o poder de influenciar investimentos é gerado por grupos minoritários, as políticas de redistribuição de renda são geralmente bloqueadas, ou seja, crescimento econômico não gera por si só a redução da desigualdade.

Em relação ao segundo ponto, o autor aponta que sociedades desiguais apresentam na maioria dos casos as *piores taxas de expectativa de vida, mortalidade infantil, alfabetização, obesidade, gravidez precoce, transtorno mental, uso de drogas, violência, mobilidade social, participação política e autonomia econômica das mulheres* (PESCHANSKI, 2013, posição 412).

---

<sup>56</sup>Para saber mais, ler: WOOD, Ellen Meiksins. *O império do capital*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2014; e ANDERSON, Perry. *A política externa norte-americana e seus respectivos teóricos*. São Paulo: Boitempo, 2015.

Essas questões levantadas acima mostram que o Occupy Wall Street levantou debates acerca das conjunturas políticas dentro do capitalismo: sobre desigualdade social, distribuição de renda etc. Importante ressaltar também que essas discussões não apareceram somente no meio acadêmico. O campo artístico e midiático não ficou ausente desse debate. Frank Miller, autor de *Batman: Ano Um* e *O Cavaleiro das trevas* - filmes que inspiraram a criação da trilogia *The Dark Knight*, dirigido por Christopher Nolan e que será analisado no próximo capítulo -, postou críticas duras ao movimento, partindo do mesmo tipo de argumentos apontados por Zizek:

O 'Occupy' não passa de um bando de turrões, bandidos e estupradores, uma turba indisciplinada, vivendo da nostalgia de Woodstock e de fétida e falsa honradez. A única coisa que esses palhaços conseguem é fazer mal à América. [...] não é mais do que uma modinha criada por moleques mimados de iPhones e iPads na mão que deviam sair da frente de quem quer trabalhar e procurar emprego (...) Em nome da decência, voltem para casa do papai, seus medíocres. Vão para o porão da mamãe brincar de *Lords Of Warcraft*<sup>57</sup>.

Frank Miller ainda disse sugeriu que os manifestantes se alistassem no exército, pois o verdadeiro problema dos Estados Unidos era o islamismo e a Al Qaeda: *talvez nossos militares consigam botar razão na sua cabeça. Só que talvez não deixem você ficar com o iPhone*.<sup>58</sup> Percebe-se que as críticas foram extremamente agressivas, sem qualquer tipo de problematização acerca do movimento.

O comentário de Frank Miller gerou opiniões controversas a do autor, entre elas, podemos citar Alan Moore, autor de *Batman: a piada mortal* - também foi uma das histórias em quadrinhos que inspirou a trilogia dirigida por Christopher Nolan. Para o autor:

Bem, Frank Miller é alguém cujo trabalho mal acompanhei nos últimos 20 anos. Acho que as coisas de Sin City são misoginia ultrapassada, 300 parecia ser incrivelmente anistórico, homofóbico

---

<sup>57</sup>HESSEL, Marcelo. *Frank Miller: autor é criticado após atacar movimento Occupy Wall Street*. disponível em <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/frank-miller-autor-e-criticado-apos-atacar-movimento-occupy-wall-street/>>. Acesso em 24 dez 2016.

<sup>58</sup>Ibidem.

e completamente equivocado", começou Moore. "Ouvi falarem do discurso dele contra o movimento Occupy. É o tipo de coisa que eu esperaria dele. Sempre me pareceu que o mundo dos quadrinhos, em sua maioria, se você tivesse que localizá-lo politicamente, seria de centro-direita. Essa posição seria a mais liberal que eles se permitiriam ir (...) Tenho falado isso desde o começo da minha carreira<sup>59</sup>.

Mais do que uma opinião divergente, Alan Moore demonstra um debate político, acusando Frank Miller de se posicionar à Direita no espectro político (centro-direita). Junto com o apontamento acima, Alan Moore também comentou sua opinião sobre o movimento, sem deixar de citar novamente o seu desagrado pela opinião de Frank Miller.

Do meu ponto de vista, o movimento Occupy são pessoas comuns exigindo direitos que eles sempre deveriam ter. Não consigo pensar em nenhuma razão para nós, como população, ficarmos assistindo à redução drástica dos nossos padrões de convívio e dos nossos filhos, possivelmente por gerações, enquanto as pessoas responsáveis por isso têm sido recompensadas. Eles certamente não têm recebido punição em nenhum sentido, porque são 'grandes demais para errar'. [O movimento] é um grito justificado de ultraje moral e parece que está sendo conduzido de um jeito pacífico e inteligente, o que provavelmente é outra razão para Frank Miller ficar tão desagradado. Tenho certeza de que se fossem uns jovens vigilantes sociopatas com maquiagem de Batman na cara ele seria bem favorável<sup>60</sup>.

Observamos um ponto interessante na citação de Alan Moore: a referência ao personagem Batman. Não somente pelo fato de Frank Miller ter escrito duas histórias que se tornaram grande referência para o público consumidor de quadrinhos, mas também por invocar um super-herói que muitas vezes foi associado como uma referência ao cidadão

---

<sup>59</sup>Hessel, Marcelo. Alan Moore reage à polêmica entre Frank Miller e o movimento Occupy. Disponivel em <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/alan-moore-reage-polemica-entre-frank-miller-e-o-movimento-occupy/>>. Acesso em: 24 dez 2016.

<sup>60</sup>Ibidem.

empresário e liberal: milionário, dono de uma empresa, vigilante que defende a cidade dos bandidos e da violência, etc. Os personagens dos quadrinhos e do cinema são muitas vezes associados a situações que a própria sociedade presencia, criando determinadas representações sociais e políticas, como apresentamos no primeiro capítulo.

O objetivo desse capítulo foi apresentar alguns dos aspectos políticos que, de maneira direta ou indireta, apresentam alguma ligação com a construção da narrativa, produção e recepção da trilogia do Batman. Por isso a última citação se mostra muito importante para adentrarmos no debate sobre cinema e representação social. Faremos isso no próximo capítulo, utilizando os conceitos teóricos dos capítulos anteriores para guiar em nossa análise.

#### 4. ENTRE LIBERALISMO, ANARQUISMO E SOCIALISMO: ANÁLISE DOS FILMES

O último capítulo tem como objetivo analisar as fontes com base nas teorias apresentadas nos capítulos anteriores. Nossos esforços visavam trabalhar com a análise dos filmes do Batman analisando a narrativa do filme, a produção e a recepção do mesmo, pois julgamos que somente assim poderíamos realizar uma pesquisa mais aprofundada acerca do tema.

Aqui também gostaríamos de explicar melhor a divisão desse trabalho. Como apontamos na introdução, os três primeiros capítulos seriam totalmente teóricos, e a análise das fontes seria realizada apenas nesse capítulo. Ao realizar a dissertação com base nessa configuração, julgamos que os procedimentos teóricos e metodológicos que guiaram nosso trabalho, bem como o posicionamento teórico do autor, poderiam ser esclarecidos de forma melhor e também com o intuito de dar melhor visibilidade para o leitor. Obviamente, essa opção apresenta certos riscos: deveremos aqui expor, mesmo que em alguns casos de maneira resumida, todos os elementos apresentados na discussão teórica, o que torna um objetivo bastante ousado. No entanto, acreditamos que, ao longo do texto, conseguimos expor todos os elementos teóricos que influenciaram esse trabalho.

Também gostaríamos de esclarecer que o quarto capítulo não ficará isolado dos demais. Sempre que possível, realizamos um diálogo entre prática e teoria, em alguns momentos esclarecendo certos pontos que não ficaram claro nos capítulos anteriores. Esse exercício tornou-se bastante salutar, nos ajudando a exercitar a relação entre teoria e prática na historiografia, em especial quando envolve a História Social do Cinema.

Postos os esclarecimentos, é importante também apresentar uma pequena introdução do conteúdo que será exposto aqui. Em um primeiro momento, foram feitos alguns apontamentos acerca da personagem Batman, bem como de alguns quadrinhos que inspiraram a criação do roteiro. Obviamente, o número de elementos apresentados nessas histórias é imenso, e cada um deles poderia ocupar uma análise particular em trabalhos separados. O que apresentamos nesse tópico foram os principais traços utilizados como inspiração. Nosso intuito aqui visou apresentar como eles foram construídos baseados em determinados tipos de alegoria e como isso contribuiu para a construção do universo cinematográfico do herói, se tratando obviamente da trilogia de Christopher Nolan: *Batman: The Dark Knight*.

O segundo tópico será reservado para a análise do primeiro filme da trilogia: *Batman Begins*. Como colocamos anteriormente, nossa análise se baseará na narrativa do filme, na produção e na recepção do mesmo. Tentamos mostrar como o Batman e o Ra's Al Ghul foram associados a determinadas representações sociais e políticas e como a recepção as veiculou. Em todos os três filmes, Batman foi sempre construído com base em uma defesa do neoliberalismo, apresentados em contextos diferentes. No primeiro filme, enquanto Ra's Al Ghul pregava a destruição da cidade para construir uma sociedade pura, Batman acreditava em uma reforma, ou seja, bastava eliminar os elementos criminosos de Gotham City para salvá-la. Com isso, apresenta-se também o debate entre autoritarismo e democracia, e também uma determinada visão do Oriente (lembrando que a base de Ra's Al Ghul se localizava *em algum lugar no Oriente*).

No terceiro tópico, apresentamos a análise do segundo filme. A defesa do Batman associada ao modelo liberal permanece, no entanto, agora contra outro tipo de inimigo político: o anarquismo. O principal vilão aqui é o Coringa, e nele é construído, tanto na narrativa quanto na produção e na recepção do filme, uma visão deturpada do anarquismo, a saber, como sinônimo de caos e desordem. Em nenhum momento é apresentado uma discussão sobre o conceito de anarquismo, suas vertentes políticas, etc. O que estava em jogo, na verdade, não era uma criminalização de movimentos anarquistas e seus ideais, mas o caos que poderia se instalar dentro do atual contexto social e político que o mundo estava presenciando naquele período: o medo de uma possível crise econômica e financeira. Por isso, Batman aparece nesse segundo filme como uma alegoria do Estado Liberal que organizaria o caos. A anarquia nesse segundo filme representa o medo da ausência do Estado, que naquela conjuntura era imprescindível para salvar o modelo neoliberal - mesmo que essa atitude caminhasse no sentido contrário de muitos de seus defensores.

Nesse filme também surge outro vilão importante para o desenvolvimento da narrativa: *Duas Caras*. Apresentado inicialmente como Harvey Dent, ele era o novo promotor de Gotham City, considerados pelos cidadãos o cavaleiro branco da cidade, o modelo de justiça. É colocado em um primeiro momento como uma personagem que pretende fazer justiça diante de uma Gotham City altamente corrupta. Após um acontecimento provocado pelo Coringa, Dent se torna o Duas-Caras e o seu senso de justiça foi corrompido. Nessa alegoria, Duas-Caras se tornou a justiça destruída pelo anarquismo do Coringa, mostrando um elemento claro onde, de acordo com a



interpretação apresentado na narrativa do filme, bondade e justiça não poderiam existir em uma sociedade anárquica, já que essa buscava apenas o caos e a desordem.

No quarto e último tópico, foi exposto a análise do terceiro filme da trilogia: *The Dark Knight Rises*. Nesse filme, o vilão principal é o Bane, que na narrativa foi construído para ser uma alegoria do socialismo. Em muitos momentos, a relação entre Bane e uma figura do socialismo se tornou praticamente direta: o isolamento da ilha de Gotham, diversos motins pela cidade, punições de autoridades policiais e a destruição da Bolsa de Valores dos Estados Unidos. Pela crítica, as atitudes do Bane também foram bastante associadas ao *Occupy Wall Street*. Além disso, em alguns meios midiáticos brasileiros, Bane foi associado como um populista e terrorista, sendo impossível não associar com o crescimento na América do Sul de governos ligados a partidos de esquerda. Sendo assim, Batman, como alegoria do neoliberalismo, lutaria contra a alegoria do socialismo construída em Bane.

É emblemático nos três filmes o fato da personagem protagonista ser associada como uma defesa de um modelo neoliberal de governo. O herói quase sempre é visto como modelo de bondade e justiça, dessa forma, Batman foi veiculado como uma defesa do modelo neoliberal, enquanto os vilões como visões deturpadas de movimentos políticos e ideológicos que causaram perigo a esse modelo. Para entendermos melhor as construções alegóricas sobre esses personagens, abrimos para uma pequena discussão sobre como as personagens foram apresentadas ao longo dos quadrinhos.

#### **4.1 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A PERSONAGEM.**

O personagem Batman foi criado pelo desenhista Bob Kane e pelo roteirista Bill Finger, aparecendo pela primeira vez em 1939 na revista *Detective Comics*. Sua estreia na televisão ocorreu em 1945, mas foi em 1966, com Adam West interpretando o Homem-Morcego, que estreou a série mais conhecida até então. Somente em 1989, *Batman*, filme dirigido por Tim Burton, foi reproduzido nas telas do cinema. Depois desse, Burton ainda dirigiu o *Batman Returns* em 1992, e Jon Schumacher foi o responsável pela direção de *Batman Eternamente* (1995) e *Batman e Robin* (1997).

Sua figura já passou por diversas adaptações até chegar a versão consagrada da trilogia de Christopher Nolan. Nesse capítulo, analisaremos alguns aspectos presentes na personagem Batman e nos

vilões presentes no filme, a saber: algumas alegorias e representações construídas sobre a personagem.

Na trilogia de Christopher Nolan, Batman foi associado constantemente como uma alegoria representante de um modelo liberal de governo. Devemos lembrar que Batman é Bruce Wayne, um empresário filantrópico, essa informação aparece claramente nas narrativas dos filmes e também de alguns quadrinhos, mas normalmente as histórias não focam diretamente nesse detalhe.

No entanto, essa não é a única interpretação possível sobre o herói. As construções possíveis acerca do personagem podem surgir em decorrência de muitos fatores, sendo que vários deles influenciaram de diferentes formas. De acordo com Thiago Bernardo (2007, p. 5 *apud* MELLO, 2011, p. 9) as transformações do herói perpassam por diferentes contextos:

a propaganda de apoio ao esforço de guerra durante a segunda guerra mundial (1939-1945), as políticas de censuras prévias das HQ's durante o macartismo; a ascensão da cultura pop e os diálogos entre as HQ's e a famosa série de TV estrelada por Adam West; por fim, a interatividade promovida pela internet entre leitores, escritores, desenhistas e editores das revistas, que interferem no processo de identificação com o herói e, de certa forma, influencia o plano de novos enredos

Por isso, acreditamos ser mais sensato seguir a premissa de Will Brooker (2012, p. VII) ao afirmar que, na verdade, não existe apenas o Batman, mas múltiplos *Batmen*. O autor afirma que diversas representações foram incorporadas ao tratar do Batman. O Batman dos anos 1960, de Adam West apresenta características mais vivas e elementos caricatos. Durante a filmagem dos filmes de Tim Burton, a personagem apresentou uma atuação teatral, enquanto Gotham City se mostrou uma cidade bastante sombria. No entanto, nas produções de Joel Schumacher desenvolveram um retorno ao Batman caricato de Adam West. Essas são alguns exemplos cinematográficos, o número torna-se ainda maior se expandirmos à análise para as histórias em quadrinhos.

Não temos a pretensão de explicar todos esses elementos, mas esse trecho é importante para demonstrar que, mesmo que a personagem Batman agregue e incorpore diferentes características de produções

anteriores, o contexto social e político em que a obra está inserida ainda torna-se um dos fatores principais para entender os elementos presentes que nos permitem investigar as relações sociais e as práticas sociais, seja das HQ's ou dos filmes. Podemos observar que múltiplas narrativas foram construídas ao longo desses cinquenta anos sobre uma mesma figura, apresentando também diversas opiniões sobre seu universo. Em decorrência disso, seria um equívoco afirmar que existe apenas uma interpretação de um mesmo personagem.

Em *The Dark Knight Returns* (1984), por exemplo, quadrinho roteirizado por Frank Miller, não é o Batman que aparece como uma representação do ideal estadunidense, mas o Superman. Embora hoje o autor tenha apresentado uma postura que beira ao liberalismo, como apresentamos na citação anterior, nessa HQ o autor apresentou uma forte crítica ao regime neoliberal, tendo Batman como o principal agente contrário a ele. De acordo com Everton Mello Rocha (2010, *apud* Krakhecke, 2009, p. 80), *o neoliberalismo passa a ser a tônica dos discursos e políticas econômicas e sociais, junto com o aumento do desemprego, principalmente na primeira administração Reagan. A construção da personagem Superman desenvolve-se da seguinte forma:*

Superman representaria diversos ideais estadunidenses em uma única personagem, reforçando alguns mitos fundadores da nação norte-americana. Em seu plano de fundo, um garoto imigrante, que veio de outro planeta, criado no meio rural do estado do Kansas em uma pequena comunidade branca que parte para a grande metrópole para defender —a verdade, a justiça e o modo de vida americano!. Em *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, Superman mantém seu papel de mantenedor das instituições. A diferença nesta HQ é que agora as instituições governamentais não mais defendem as tradicionais (MELLO, ano, p. 45-46).

Ou seja, tivemos diferentes interpretações em diferentes momentos da época. Devemos lembrar também que as HQ's apresentaram ao longo do período uma postura mais crítica em relação à sociedade, tendo uma preocupação maior que o cinema em relação às minorias sociais, etc. Sendo assim, mesmo que os filmes apresentem alguma referência aos quadrinhos, torna-se necessário analisar as obras cinematográficas e acordo com o seu contexto.

*The Dark Knight Returns* foi uma obra das utilizadas pelos diretores como referência, e também é citada como referência para um modelo específico de herói. No ano de estreia do *Batman Begins*, Érico Assis (2005)<sup>61</sup> escreveu uma reportagem especial sobre esse quadrinho, afirmando que Frank Miller havia modificado e revolucionado o conceito do Homem-Morcego. Nas palavras do autor:

E Batman mudou para sempre. Passou de mais um herói colorido do universo DC para uma figura das sombras, obcecado por sua guerra contra o crime, que fala só o estritamente necessário e pouco interage com outros heróis. Mesmo o desenho animado do início dos anos 90 adotou esta versão do personagem. A nova abordagem resultou em muitas histórias interessantes - quando nas mãos de roteiristas capazes -, mas nada que chegasse ao nível de Miller.

E mesmo com essa postura mais agressiva do Batman de Miller, o modelo proposto por Christopher Nolan ainda mostrou um Batman pautado em uma postura liberal, por isso que o contexto histórico e social deve ser trazido ao diálogo com essas referências, afinal, ambas dialogam com recortes temporais específicos. As referências não necessariamente aparecem em uma ideia ou conceito, mas em um plano ou quadro. Em determinados momentos, como iremos perceber na análise dos filmes, muitos enquadramentos foram inspirados em determinados quadros das HQ's.

Isso fica claro quando observamos a cena do interrogatório de *The Killing Joke*. Na cena, Batman entra em uma cela escura, o feixe de luz ilumina apenas uma mesa com duas cadeiras, onde supostamente estaria o Coringa jogando cartas - após alguns quadros, descobrimos que se trata de um impostor. No segundo filme da trilogia, *The Dark Knight*, o cenário do interrogatório é semelhante, com a exceção de a sala inteira é iluminada assim que se acende a luz.

Embora tenham os mesmos cenários, os diálogos são diferentes. Na HQ, Batman foi conversar com o Coringa (sem saber que era um impostor) sobre a relação entre eles, questionando se no fim um teria que matar o outro. Já no filme, o diálogo se desenvolve após o Coringa planejar o sequestro de Rachel e Harvey Dent. No primeiro, o diálogo

---

<sup>61</sup> ASSIS, Érico. *A sombra de Frank Miller*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/artigo/batman-a-sombra-de-frank-miller/>>. Acesso em 21 jan. 2017.

começa amigável, somente depois se torna mais agressivo. No segundo caso, a cena já apresenta certa tensão. Nesse caso, a inspiração surgiu mas no enquadramento da cena do que no próprio diálogo em si, embora alguns traços da personagem Coringa se apresentem no filme - o mesmo traço caótico, a mesma necessidade de provar que os seres humanos precisam apenas de um motivo para se destruírem e beirarem à loucura.

Outra cena que é aproveitada dos quadrinhos se refere à série *Knight Fall* (traduzido no Brasil como *A queda do morcego*). Na capa dessa HQ, o vilão Bane aparece quebrando a costela do Batman com o joelho, cena que também foi copiada para o filme. Novamente o cenário é diferente. Nos quadrinhos, Bane e Batman aparece em um museu, cercado por grandes cópias de dinossauro, enquanto no filme eles aparecem em algum lugar no subsolo. Os motivos que guiam as personagens também são diferentes, já que no filme a personagem Bane tem como objetivo tomar o poder de Gotham City.

Podemos apresentar outros elementos presentes em *Batman: Year One*, de Frank Miller. A cena do trem que liga Gotham City às empresas Wayne nos quadrinhos é semelhante à do filme. A trama do primeiro filme também é muito semelhante. Embora os vilões sejam diferentes, a característica do Batman detetive que aparece no primeiro filme apresenta traços muito parecidos com a HQ.

Pretendemos ao longo desse tópico mostrar com mais detalhes os elementos que guiaram a criação das histórias em quadrinhos. Importante ressaltar que nesse trabalho não faremos uma análise detalhada delas, apenas mostramos os elementos que influenciaram a criação do roteiro. Começaremos agora com a análise de *Batman Begins*.

## 4.2 ANÁLISES DOS FILMES

### 4.2.1 BATMAN BEGINS

Batman Begins (2005) teve sua estreia em 17 de junho de 2005, conseguindo vender R\$ 1.477.130 em ingressos no Brasil e \$ 204.145.879 nos Estados Unidos<sup>62</sup>. Como apontamos em capítulos anteriores, a indústria cinematográfica não depende apenas da produção e da exibição do filme para obter os seus lucros, pois junto com ele também lança, relança e divulga outros produtos correlatos. Isso foi

---

<sup>62</sup>S.A. Bilheteria *Batman Begins*. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-51013/bilheterias/>> Acesso em 14 jan. 2017

diferente em *Batman Begins*. No mesmo ano foi lançado a HQ's que, de acordo com o diretor e os produtores, inspiraram o roteiro: *Batman: Ano Um*<sup>63</sup>. Também foi lançado o livro *Bat-dicionário*, de Silvio Ribas. O intuito do livro era representar um manual para os fãs do super-herói<sup>64</sup>.

*Batman Begins* também foi muito comparado com os filmes anteriores da franquia, como o do Tim Burton e o do Joel Schumacher. O filme foi considerado o recomeço da franquia, livre das características góticas do primeiro e das expressões cartunescas e, de acordo com as críticas, deprimentes do segundo<sup>65</sup>. Essas características foram utilizadas para promover o filme, já que ele apresentava, na visão do diretor e dos produtores, um caráter realista, diferente das construções cartunescas das obras anteriores. Observaremos isso ao longo do texto.

O filme se inicia com o jovem Bruce Wayne caindo em um poço após pegar um objeto da mão de Rachel Dawes (Katie Holmes), sendo atacado por um morcego em seguida. No entanto, isso se revela posteriormente como um pesadelo. Na verdade, Bruce Wayne está em um presídio em algum lugar do Oriente (não sabemos de início de que lugar se trata). Os motivos que o levaram até lá permanecem desconhecido para o espectador nesse momento.

Após uma briga com os presos, Bruce Wayne (Christian Bale) é enviado para a solitária, e lá conhece Henri Ducard (Liam Neeson). A personagem afirma que fala por Ra's Al Ghul, líder da Liga das Sombras. Vendo potencial em Bruce Wayne após a sua luta contra os prisioneiros, o convida para ser treinado por ele. Nesse momento são apresentados os objetivos de ambos os personagens em relação à luta contra o crime. Wayne acusa Ducard de ser um vigilante, este que o responde:

Um vigilante é apenas um homem que age visando beneficiar a si próprio. Ele pode ser destruído ou preso. Mas, se você se torna mais que um simples homem, se você se dedica a um ideal e se não conseguem detê-lo, você se torna algo totalmente diferente...  
Uma lenda, Sr. Wayne (00:05:23)

<sup>63</sup>S.A. 2005 é o ano do morcego. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm0407200514.htm>> Acesso em 14 jan. 2017.

<sup>64</sup>ASSIS, Diego. *Bat-dicionário*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm0407200512.htm>>. Acesso em 14 jan. 2017

<sup>65</sup>Essas informações aparecem nas críticas do Pablo Villaça (2005) para o *Cinema em Cena* e do Marcelo Forlani (2005) para o site *Omelete* (2005).

Então Ducard apresenta um ultimato: caso aceitasse o treinamento, Wayne deveria pegar uma flor azul rara que crescia nas montanhas do leste e levá-la até o topo da montanha, somente assim, de acordo com Henri Ducard, o protagonista poderia encontrar o que estava procurando. A cena muda rapidamente e Wayne é arremessado ao longo da estrada por um pequeno caminhão.

Curiosamente, esse local era para representar algum lugar no Oriente, mas as gravações ocorreram na Islândia<sup>66</sup>. Mesmo sendo em um país distinto, a produção foi construída para ser parecida com um país tipicamente Oriental. Após ser arremessado, Wayne encontra a flor azul e chega a um vilarejo onde a população é majoritariamente asiática. Assim que sobe a montanha e encontra a base, depara-se com o suposto Ra's Al Ghul (ao longo do filme, o espectador descobre que o verdadeiro Ra's Al Ghul era Henri Ducard), com características asiáticas.

Ao longo dessa primeira parte, percebe-se uma tentativa de associar Ra's Al Ghul ao Oriente. A personagem é líder de um culto ninja, então, essas características orientais poderiam significar uma referência a isso. No entanto, principalmente no ano de 2005, é impossível não observar as características que isso implicava. Em uma resenha do roteiro do filme, publicado pela IGN e republicado pelo site Omelete, o autor apresenta a seguinte descrição:

A grande força da produção é o desenvolvimento de **Bruce Wayne** como personagem, que não dá espaço para vilões risonhos, cheios de alegorias bregas. Cada um dos inimigos do Batman é verossímil e o principal deles - o terrorista **Ra's Al Ghul** - é uma espécie de Osama Bin Laden do universo do Homem Morcego<sup>67</sup>.

Sendo assim, a própria ideia do Oriente estava enraizada na narrativa do filme. As características violentas do antagonista, como serão mostradas ao longo do texto, não podem ser tratadas como algo isolado do seu contexto social e político. Em uma entrevista para a Folha de São Paulo, o roteirista David S. Goyer afirma que o medo seria o grande tema do

<sup>66</sup>BORGO, ÉRICO. *Batman Begins terminou de ser gravado na Islândia*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/ibatman-beginsi-terminou-de-filmar-na-islandia/>>. Acesso em 12 jan. 2017

<sup>67</sup>BORGO, ÉRICO. *Batman Begins: resenha do roteiro*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/ibatman-beginsi-resenha-do-roteiro/>>. Acesso em 12 de jan. 2017

filme, o que moveria as personagens Batman, Espantalho e Ra's Al Ghul. Quando o entrevistador pergunta se esse não seria também o que move os Estados Unidos, obtém essa resposta:

Certamente. Há muita apreensão dos americanos em relação ao mundo, ao terrorismo, ao que acontece no Iraque e ao que nosso governo está fazendo. As pessoas estão assustadas. É por isso que filmes escapistas estão conquistando tanto terreno agora. Eles sempre conquistam quando as pessoas estão com medo<sup>68</sup>.

Ra's Al Ghul pode ser encarado como uma representação social do mundo Oriental de maneira genérica, ou seja, sem uma problematização e uma identificação mais concreta do que seria esse Oriente. Na crítica escrita por Joe Morgenstein para o Wall Street Journal, observamos o seguinte pensamento:

A seriedade abunda aqui. As raízes dos problemas emocionais de Bruce Wayne são exploradas exaustivamente - raiva decorrente do assassinato de seus pais, a culpa de sua fraqueza para vingá-lo, além do medo de morcegos. Isso mesmo, morcegos. Em primeiro lugar, o pequeno Bruce caiu em um poço infestado de morcegos. Pouco depois disso, o pobre garoto foi arrastado para uma performance de "Die Fledermaus" por seus pais, que pode ser encarado, em termos mais confortáveis, com ópera cômica do que com psicologia infantil. Tudo isso produziu o belo e moroso homem que encontramos no início de "Batman Begins", quando Bruce Wayne, vagando pelas montanhas da Ásia em busca de sabedoria, é abordado e temporariamente seduzido por um grupo de vigilantes chamado Liga das Sombras [tradução minha]<sup>69</sup>.

Bruce Wayne procurou Ducard com o objetivo de receber treinamento para fazer justiça, nesse caso, livrar Gotham City da

<sup>68</sup> ASSIS, Diego. *Nosso Batman é melhor. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1706200513.htm>>. Acesso em 14 jan. 2017.*

<sup>69</sup> MORGENSTEIN, Joe. *Holy melancholy: „Batman"! Tale of superhero origins is vivid, stylish - and dour.* Disponível em <<http://www.wsj.com/articles/SB111896045683361948>>. Acesso em 7 jan. 2017.



criminalidade. Na base, após Wayne afirmar que estava cansado e que não conseguia ficar de pé, Ducard difere um golpe no protagonista e começa uma pequena luta, ocasionando na derrota de Bruce, deixando-o inconsciente. Ducard percebe que Wayne estava com medo, mas não dele, então se questiona o que poderia ter causado esse medo (00h10m06s). Enquanto isso, surge um flashback e a cena volta para o poço, onde ele havia caído quando criança.

Nesse momento o espectador conhece o pai de Bruce, Thomas Wayne (Linus Roache). Ele vem em seu socorro, descendo por intermédio de uma corda e resgatando o garoto e o levando para o quarto - nesse momento, também aparece Alfred (Michael Caine) e a Mãe de Bruce, Marta Wayne (Sara Stewart). Descobrimos que Bruce Wayne tem medo de morcego. Após um diálogo entre ele e o pai, a cena muda para o trem de Gotham City, construído pelo Wayne pai. Nessa parte aparece uma fala emblemática que apresenta a característica da personagem:

Gotham tem sido boa para nós, mas a cidade vem sofrendo. Pessoas com menos sorte que nós vem enfrentando dificuldades. Então, construímos um sistema público de transporte barato. E no centro, a Torre Wayne (00h11m39s).

Aqui são apresentados motivos para a raiva de Wayne e a sua vontade de fazer justiça. Morgenstein interpreta que o protagonista foi seduzido pela liga das sombras. Aqui é apresentado o contraste entre o Batman e Ra's Al Ghul. Batman não era mal e nunca queria matar ninguém. Seu treinamento na liga das sombras tinha como objetivo salvar a cidade, ou seja, livrá-la da criminalidade. Porém, quando o falso Ra's Al Ghul ordena a morte de um prisioneiro, Bruce recusa a ordem. Nesse momento, é construído um diálogo:

Bruce: Eu não sou um carrasco  
 Ducard: Sua compaixão é uma fraqueza da qual seus inimigos não partilharão  
 Bruce: Por isso ela é tão importante. É o que nos difere deles  
 Ducard: Quer combater criminosos. Ele é um assassino.  
 Bruce: Este homem devia ser julgado.

Ducard: Por que? Burocratas corruptos? Os criminosos zombam das leis da sociedade. Você sabe muito bem...

Ra's Al Ghul: Não pode liderar esses homens, a menos que esteja preparado para fazer o necessário para vencer o mal.

Bruce: E onde eu iria liderá-los?

Ra's Al Ghul: Gotham. Como o filho favorito de Gotham, estará no lugar ideal para atacar o coração do mundo do crime.

Bruce: Como?

Ra's Al Ghul: Chegou a hora de Gotham. Como, antes dela, Constantinopla ou Roma, a cidade se tornou um terreno fértil para sofrimento e injustiça. Não há salvação para ela, e deve morrer. Está é a função mais importante da Liga das Sombras. Uma função desempenhada há séculos. Gotham deve ser destruída. (00h36m38s - 00h37m47s).

Podemos observar nessa cena a representação da imagem do empresário filantrópico por meio das duas citações. Thomas Wayne, dono das empresas Wayne, é um empresário que, no seu ato de benevolência, cria um sistema de transporte barato para a população mais pobre. Ou seja, observamos no filme uma representação do capitalismo na personagem de Thomas Wayne. Essa característica não é apresentada apenas na fala da personagem. Após esse diálogo, o plano da câmera deixa de focar em Bruce Wayne e Thomas Wayne e passa a centralizar a Torre Wayne, por meio de um plano geral. Ao redor dessa torre, temos dezenas de prédios, apresentando características das grandes metrópoles (00h11m55s).

Em relação à segunda cena, observamos duas premissas distintas. A primeira de Ra's Al Ghul, que deseja purificar Gotham City com a sua destruição, e a de Bruce Wayne, que deseja salvar Gotham por meio de uma reforma. O primeiro quer a destruição, enquanto o segundo buscava salvar Gotham eliminando os criminosos e os corruptos. A divergência entre ambos os personagens pode ser medida, de acordo com a narrativa do filme, pelo autoritarismo de um e pela tolerância do outro. E as características presentes na produção contribuíram para a veiculação dessas representações.

A produção do filme utilizou três países para a filmagem: Islândia (como foi citado anteriormente), Inglaterra (Londres) e Estados

Unidos (Chicago)<sup>70</sup>. As duas últimas cidades foram utilizadas para representar Gotham City, ou seja, duas grandes cidades. Uma das características apresentada pelos críticos foi, na visão destes, o caráter realista do filme. Christopher Nolan afirmou em uma entrevista que o *Batman vive no mundo real. É quase uma Nova York anabolizada, mas é o mundo real*. Durante a produção do filme, a intenção era deixar *Batman Begins* o mais verossímil possível. De acordo com Charles Roven, um dos produtores do filme:

"Tudo que o personagem faz pode ser feito por qualquer pessoa normal. Além disso os equipamentos, o avião, o carro, a capa, enfim, TUDO, tem um embasamento científico e razões práticas para existir. Queremos deixar todo mundo pensando que algo assim poderia acontecer de verdade", comentou Roven<sup>71</sup>.

Essa questão é fundamental para a construção de determinadas representações sociais. Ao afirmar que o filme apresenta características verossímeis, ou seja, deixando a ideia de que a personagem Batman poderia existir no mundo real, acaba criando um forte campo para a construção de determinadas representações sociais e políticas. Ao apresentar Thomas Wayne como um empresário filantrópico, e mais tarde o próprio Bruce Wayne - o homem que coloca em jogo a sua própria reputação, temos aqui a possibilidade de uma possível construção desse elemento como algo real. Podemos observar ele sendo reproduzido em diversas críticas cinematográficas. Marcelo Forlani, em uma crítica ao site Omelete, escreveu o seguinte:

Quem tem o Batman como herói preferido é porque sabe que o Cavaleiro das Trevas não nasceu em um planeta distante, foi picado por aranhas radioativas, ganhou um anel poderoso, ou tem genes mutantes. O Morcegão é o melhor porque é apenas um ser humano, como você e eu. A diferença é que ele é muito mais obstinado e, bom, tem mais grana na conta bancária. Beem mais!<sup>72</sup>

<sup>70</sup>BORGO, Érico. *Batman terminou de ser gravado na Islândia...* op. cit

<sup>71</sup>BORGO, ERICO. *Batman será realista*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/ibatman-beginsi-sera-realista/>>. Acesso em 12 jan. 2017.

<sup>72</sup>Forlani, Marcelo. *Batman Begins: crítica*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/batman-begins/>>. Acesso em 12 de jan 2017.

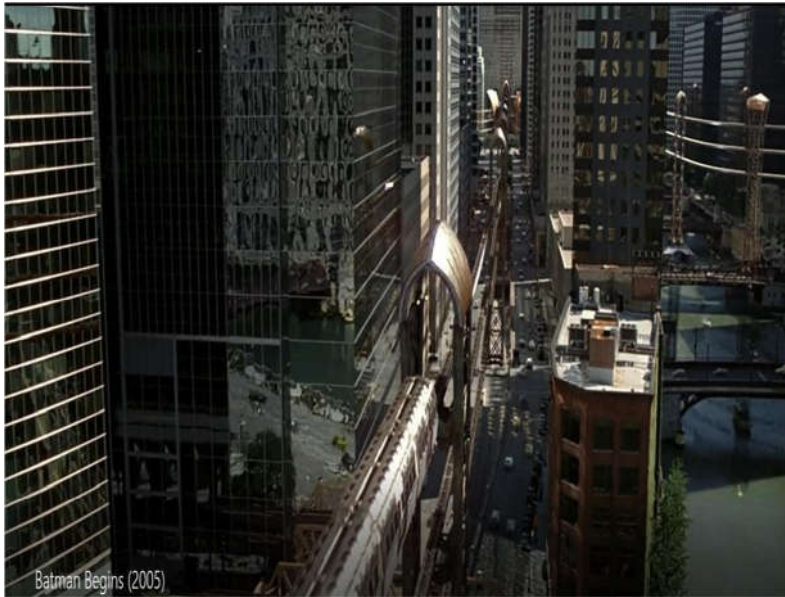


Figura 1 - Cena do filme em que aparece o trem que liga a parte de Arkham (representada no filme como a parte mais precária de Gotham City) às empresas Wayne. O enquadramento da imagem apresenta inicialmente um plano fechado, depois a câmera vai se afastando e revela toda cidade por meio de um plano aberto. Esta cena surge após Thomas Wayne explicar para o jovem Bruce que a cidade estava sofrendo e que o trem foi construído com o intuito de trazer um transporte público para os cidadãos mais pobres. Esta cena fortalece a imagem do empresário filantrópico, pois ao interligar um bairro pobre com a maior empresa da cidade o filme mostra de maneira visual que Thomas Wayne, apesar de sua riqueza, pensa no bem comum da cidade.

Fonte: Acervo pessoal

Essa é a diferença posta entre Bruce Wayne e o restante da população: o dinheiro. O dinheiro ajudou Bruce Wayne a se tornar o Batman e a combater o crime. De acordo com Maria Angela Gomez Rama (2006, p. 66):

Esta identificação de Batman com seus leitores talvez se deva, principalmente, ao fato dele ser um homem —comum!, sem superpoderes inatos ou adquiridos. O cidadão Bruce Wayne (alter ego de Batman) possui, no entanto, o que a maioria das pessoas almeja numa sociedade capitalista: muito dinheiro para satisfazer seus desejos. Esse é, na verdade, seu grande poder, o que lhe possibilita um grande investimento em treinamento físico, tecnologia e experiências científicas, para fazer justiça —pelas próprias mãos!.

Em certa cena, Bruce Wayne, em parceria com seu mordomo Alfred, contrabandeam armas da China. Para despistar qualquer suspeita, eles as pedem em grandes quantidades e também não declaram as compras, construindo uma espécie de caixa-dois (00h53m17s). O caixa-dois é legitimado, nesse caso, em decorrência do combate ao crime, já que Bruce Wayne estaria agindo perante uma sociedade pautada na ausência de lei e na criminalidade. De acordo com Pablo Villaça, dono do site *Cinema em Cena*:

Outra forte 'ponte' entre a ficção e o mundo real reside na violência que toma conta de Gotham City, que, em vez de uma cidade fantasiosa, surge como um símbolo de todas as metrópoles do mundo e de seus problemas – em especial, a criminalidade desenfreada. Gotham poderia ser Nova York, Londres ou Buenos Aires; Rio de Janeiro, São Paulo ou Belo Horizonte: quem não vive, atualmente, sob a opressão provocada pelo medo constante de se tornar mais uma estatística da violência urbana? Nos últimos quinze anos, o submundo das drogas vem abandonando as esquinas escuras e invadindo nossos lares. A vida perdeu o valor; mata-se por matar: entregar pacificamente todos os seus pertences a um assaltante não é garantia de que ele não vá assassiná-lo a sangue frio. Neste sentido, Batman

é mais do que um `super-herói`. Como Christopher Nolan transforma Gotham em um lugar `real`, o surgimento do Homem-Morcego funciona, para o espectador, quase como uma catarse. Finalmente alguém está agindo!<sup>73</sup>

A característica verossímil do filme apresentou representações sociais em decorrência do contexto social e político em que as produções e as críticas estavam inseridas. Por isso tornou-se fundamental no capítulo 3 apresentar um panorama geral da política externa que envolvia tanto os Estados Unidos quanto o Brasil, afinal, a representação do Oriente - tanto na visão de Henri Ducard (Ra's Al Ghul) quanto na citação que envolve a China em relação à compra de armas - lembrando que a China era um possível rival econômico dos Estados Unidos - surgiu de um determinado contexto.

A representação do empresário filantrópico é apresentada também em outro momento: quando Bruce Wayne finge ser uma pessoa que não é. Em uma cena, Bruce chega em uma festa com um carro caro, acompanhado de três mulheres. Nesse exato momento, ele se comporta como um playboy asqueroso e mesquinho, desdenhando todos os funcionários (01h08m54s). É quando surge Rachel Dawes (Katie Holmes) e observa as ações de Wayne, desaprovando-as. Quando o protagonista tenta explicar, afirmando que aquilo não era ele, e que na verdade ele era algo a mais, Rachel afirma: *Não é o que você é por dentro, é o que você faz que define você* (01h11m10s).

Em outra cena, na festa de aniversário de Bruce Wayne, Henri Ducard aparece e finalmente revela sua verdadeira identidade para e para o espectador. Ra's Al Ghul ameaça matar todas as pessoas da festa, no entanto, Wayne pede para deixá-las sair, mas o antagonista pede para ele mesmo explicar a situação para os convidados. Nesse momento, Bruce Wayne assume a identidade de playboy egoísta e profere um discurso mesquinho. Acusa todos de acabarem com as bebidas deles, de aproveitadores, impostores e puxa-sacos, expulsando todos em seguida (01h44m03s). Ou seja, novamente Bruce Wayne fere sua reputação para salvar as pessoas, fortalecendo a premissa de que sua verdadeira identidade não seria Bruce Wayne, mas o próprio Batman.

---

<sup>73</sup>VILLAÇA, Pablo. *Batman Begins*. Disponível em <<http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/7159/batman-begins>> . Acesso em 12 jan. 2017

Seguindo a cena, Ra's Al Ghul revela o seu verdadeiro plano para destruir a cidade: liberar a toxina, produzida pela essência da mesma flor azul que encontrou no início do filme, por toda Gotham e Arkham, matando todas as pessoas. Novamente surge o debate entre destruição total e reforma. Quando Bruce afirma que irá matar vidas inocentes, Ra's Al Ghul responde:

Ra's Al Ghul: Só um cínico chamaria de vida o que essa gente tem. Crime. Desespero. Não é assim que os homens deveriam viver. A Liga das Sombras combateu a corrupção humana por milhares de anos. Devastamos Roma. Enchemos navios mercantes de ratos. Ateamos fogo em Londres. Toda vez que uma civilização atinge o auge da decadência, voltamos para restabelecer o equilíbrio (01h46m23s).

Bruce Wayne: Gotham ainda pode ser salva. Dê-me mais tempo. Há pessoas boas aqui.

Ra's Al Ghul: Defende uma cidade tão corrupta que nos infiltramos em cada nível da infraestrutura.

Aqui não temos a construção de um maniqueísmo clássico, onde o antagonista visa apenas atender seus próprios interesses, enquanto o protagonista, em seus atos de benevolências, tenta impedi-lo. Ambos defendem a salvação de Gotham, no entanto, os métodos são diferentes. Enquanto Bruce Wayne acredita na benevolência dos cidadãos de Gotham, Ra's Al Ghul acredita que a única salvação para ela é a destruição. Para fortalecer ainda mais essa dicotomia, as outras personagens são essenciais para a narrativa do filme.

O comissário James Gordon (Gary Oldman), atua como o policial honesto de Gotham City, mas que pouco pode fazer em decorrência da corrupção que se instalou dentro da polícia. Batman confia nele em diversos momentos do filme para ajudá-lo. Quando Rachel Dawes é envenenada pelo Espantalho, outro antagonista, Batman pede a James Gordon para levá-la ao seu carro (o Batmóvel) enquanto ele distrai a polícia, emitindo um sonar que atrai morcegos (01h31m15s).

No último ato do filme, enquanto Batman segue Ra's Al Ghul e tenta impedir o trem de colidir com as empresas Wayne, que ajudaria a espalhar o alucinógeno, Gordon dirige o Batmóvel até um dos pilares do

trem e o destrói, criando um precipício onde o trem cai, ocasionando na morte do antagonista principal (02h03m20s).

Batman também conta com a ajuda de Rachel Dawes, advogada e amiga de infância de Bruce Wayne. No filme, ela atua também como o interesse amoroso de Bruce Wayne, este que acaba abdicando do seu amor para manter sua identidade como Batman. Ao final do filme, após Bruce revelar ser o Batman, surge outro sacrifício, mas dessa vez da parte de Rachel Dawes:

Rachel: Nunca parei de pensar em você... Em nós. Quando soube que tinha voltado, comecei a ter esperança [as personagens se beijam]. Mas então, soube da sua máscara

Bruce: Batman é apenas um símbolo.

Rachel: Não, está é a sua máscara [referindo-se a Bruce]. Seu verdadeiro rosto é o que os criminosos agora temem [referindo-se ao Batman]. O homem que eu amava, o homem que desapareceu, nunca mais voltou. Mas ele está em algum lugar. Um dia, quando Gotham não precisar do Batman, talvez eu o veja de novo (02h08m00s).

Para continuar sendo o Batman, Rachel e Bruce devem abdicar de ficarem juntos, mostrando novamente o sacrifício do herói em deixar os próprios interesses de lado para o bem da cidade.

Rachel também serve como conselheira para Bruce antes do treinamento com Ra's Al Ghul. No dia do julgamento do assassino dos seus pais, Bruce estava pronto para matá-lo com suas próprias mãos, no entanto, antes que ele cometesse o crime, alguém na multidão atira primeiro (00h25m49s). Quando Rachel o retira do local, já no carro, ele mostra a arma que teria utilizado para matar o criminoso, caso alguém não tivesse feito primeiro. Rachel fica desapontada e faz com que ele desça do carro, e Bruce vai ao caminho de Don Falcone (00h28m10s).

Rachel serve nesse momento como ponte para Bruce entender que vingança e justiça não são a mesma coisa. Nesse momento, ele decide sumir de Gotham e viajar pelo mundo em busca de conhecimento e treinamento. Torna-se um criminoso de propósito e acaba sendo preso, e na cronologia do filme, voltamos ao início, onde Bruce encontra Ra's Al Ghul obtém o seu treinamento.



Esse encontro contribuiu para que Bruce não se tornasse um criminoso e estabelecesse o ideal de salvar Gotham City sem assassinatos, reformando a cidade e livrando ela da corrupção. A contribuição desses personagens fortalece que a estrutura do filme é pautada na narrativa clássica hollywoodiana, modelo proposto por David Bordwell (2008). Todas as relações do filme apresentam uma relação de causa e efeito. Nenhum elemento está no filme por acaso, todos são extremamente importantes para a construção do desfecho final, desde o trem que passa pela cidade, a função das personagens, a flor que ele encontra antes de Bruce subir as montanhas, etc. Apesar de ser um filme extenso, como mais de duas horas de duração, os elementos da narrativa clássica ainda estão presentes na produção.

Do mesmo modo, o Espantalho, conhecido como Dr. Jonathan Crane (Cillian Murphy), é um psiquiatra que utiliza um alucinógeno para deixar os pacientes em estado de loucura (somente mais tarde é revelado que se trata da essência da flor que Bruce encontrou enquanto estava na Ásia). No início do filme, observamos que ele utiliza seus conhecimentos psiquiátricos para livrar os capangas de Don Falcone da cadeia (00h44m05s). Somente depois é revelado ao espectador que Ra's Al Ghul era o principal mandante desse plano, e que o Espantalho estava apenas seguindo suas ordens. Em uma conversa com Don Falcone, Dr. Crane releva que trabalha para outra pessoa, mas não é revelado quem:

Dr. Jonathan Crane: Sei muito bem que não se sente intimidado por mim, Sr. Falcone. Mas sabe para quem trabalho. E quando ele chegar...

Don Falcone: Ele está vindo para Gotham?

Dr. Jonathan Crane: Sim, está. E não vai gostar de ouvir que pôs em risco nossa operação para livrar seus capangas de um tempinho na prisão (01h32m35s).

A representação do empresário filantrópico se junta também ao fetichismo da mercadoria e da personagem. Como afirmado anteriormente, o público do Batman acaba criando uma identidade pelo personagem em decorrência do seu caráter humanizado, ou seja, um herói sem superpoderes. No entanto, o que permite ele se tornar um herói é o seu patrimônio, o fato de ser um empresário bilionário. Além disso, essa característica também o permite viver como um bilionário, e mesmo que a narrativa do filme induza o espectador a encarar essas atitudes como mesquinhas e egoístas, o fato de expor os produtos caros

no centro da câmera por meio de um plano médio pode chamar a atenção visual do espectador (01h08m42s).

O fetiche da mercadoria não cai somente em Bruce Wayne, mas no próprio Batman. As armas e o próprio Batmóvel também podem criar essa atenção visual. A produção do filme, em sua tentativa de tornar o filme o mais realista possível, construiu o Batmóvel, descartando a possibilidade de utilizar efeitos especiais em suas cenas. As imagens da produção do automóvel foram utilizadas como divulgação pela Warner Bros. a produtora e distribuidora do filme. Um ano antes da exibição do filme, o site Omelete divulgou as seguintes notícias:

O carro será um protótipo militar desenvolvido pelas Indústrias Wayne que será utilizado pelo Cavaleiro das Trevas em sua cruzada. Segundo os produtores, haverá uma impressionante cena de perseguição, na qual o veículo **não** será substituído por um dublê digital. Ele realmente é capaz de todos os feitos que mostrará no filme<sup>74</sup>.  
(...)

O veículo aparecerá em *Batman Begins*, filme que contará a origem e os primeiros meses do Cavaleiro das Trevas como o vigilante mascarado de Gotham City. Diferente do visual *high-tech* das versões prévias do carro do Homem-Morcego, desta vez, a aposta é em algo mais realista: um protótipo de veículo de combate para qualquer terreno<sup>75</sup>.

O Batmóvel aparece pela primeira vez quando Lucius Fox (Morgan Freeman) apresenta o protótipo do veículo para Bruce no subsolo das empresas Wayne (01h22m53s). É interessante observar que no filme ele não recebe o nome de Batmóvel, mas simplesmente de Tumbler. No entanto, ele só entra em ação quando Batman está fugindo da polícia. Na cena em questão, ele pretende levar Rachel para a sua base com o intuito de usar um antídoto na personagem, já que ela estava sob o efeito do alucinógeno do Espantalho (01h32m50s-01h37m27s).

A cena apresenta todas as características típicas de um filme de ação: luta, perseguição e o estabelecimento de um prazo final: *chegar*

<sup>74</sup>BORG, Erico. *Revelado o novo batmóvel. Disponível em* <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/revelado-o-novo-batmovel/>>. Acesso em 13 jan. 2017.

<sup>75</sup>Borgo, Erico. *Veja novas imagens do Batmóvel. Disponível em* <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/veja-novas-imagens-do-batmovel/>>. Acesso 13 jan. 2017

*antes que o alucinógeno mate Rachel Dawes.* O fato da produção pautar o filme em caráter realista e utilizar poucos efeitos especiais (poucas explosões, carros realmente destruídos, sem a utilização de recursos, etc) fortalece o fetiche criado não só pelo objeto e pelo personagem, mas também pela própria cena em si, fortalecendo a aceitação da crítica cinematográfica acerca do filme:

As pancadarias, perseguições em autovias, pancadarias, salvamentos de prédios em chamas, pancadarias e vôos que se seguem também são diferentes do que se esperaria de um caríssimo filme de verão norte-americano. Boa parte da verba, algo em torno de 135 milhões de dólares, foi investida em equipamentos e cenários de verdade. Muito pouco do que se vê na tela são pixels criados em parrudos computadores. O maior exemplo disso é o novo Batmóvel. O carro/tanque foi a primeira coisa do filme a ser revelada ao público porque foi também a primeira a ser construída. Foi o seu sucesso junto à cúpula da Warner Bros que garantiu ao time criativo (Nolan, Goyer e o desenhista de produção **Nathan Crowley**) sinal verde para desenvolver o projeto sem ressalvas. Ao todo, foram produzidos cinco modelos, que fazem de verdade tudo o que se vê nas telas, como saltar e fazer curvas em alta velocidade<sup>76</sup>.

Todos os elementos presentes no filme, desde a produção, a narrativa e até a recepção contribuíram para a construção de determinadas representações sociais acerca do protagonista e do principal vilão, o Ra's Al Ghul. Em muitos momentos ele é tratado como extremista, enquanto o Batman como uma pessoa que buscava apenas reformar Gotham City. A boa aceitação por parte das críticas, o fato do mundo criado no filme ser de fácil assimilação para a crítica, com elementos de fácil comparação no mundo real - criminalidade, riqueza, etc. - também foi essencial para legitimar a defesa de um modelo liberal de governo - na representação da personagem Batman. Os outros filmes da sequência também apresentam essa defesa, mas com elementos e inimigos políticos distintos, como veremos no próximo tópico.

---

<sup>76</sup>FORLANI, Marcelo. *Batman Begins...* Op. cit.



Figura 2 - Primeira foto utilizada para divulgar o *Batmóvel* que aparece em *Batman Begins* (2005). Os filmes utilizam diferentes elementos para divulgar seus filmes, que vão desde amostras de cenários, até por meio de entrevistas. No caso do batmóvel, o veículo foi utilizado como meio de promover o filme, bem como para reafirmar que o filme estaria pautado na realidade. O *Batmóvel* também foi um dos elementos que consolidou o filme dentro do gênero ação. Na mesma matéria de divulgação do carro, também foi apresentado que o objeto estaria reservado para as cenas de perseguições e tiroteios, elementos presentes em um filme de ação.

Fonte: <https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/revelado-o-novo-batmovel/>. Acesso em 14 jan. 2017

#### 4.2.2 *The Dark Knight*

*The Dark Knight* foi produzido pelos estúdios da Warner e dirigido por Christopher Nolan, a partir do roteiro escrito por ele e seu irmão, Jonathan Nolan. A produtora construiu um hiato na franquia cinematográfica do Batman devido ao fracasso de bilheteria do *Batman: Eternamente* (1995) e do *Batman e Robin* (1997), ambos dirigidos por Joel Schumacher. Somente em 2005 a produtora colocou o *Homem-Morcego* de volta aos cinemas, com *Batman Begins*, tornando-se um sucesso de bilheteria e crítica, faturando US\$ 205.343.774 nos Estados Unidos e vendendo 1.447.130 ingressos no Brasil. O lucro do segundo filme alcançou uma bilheteria ainda maior: US\$ 530.258.989 nos Estados Unidos e 3.584.627 ingressos vendidos no Brasil

Nolan foi considerado o *diretor que tirou o Batman da lama, após o desastroso Batman e Robin, de Joel Schumacher* (ABBADÉ, 2008). O próprio diretor estava com receio de criar uma sequência para o filme anterior, com temor de introduzir uma sequência que não atingisse suas expectativas e a do público. Mesmo assim, decidiu continuar na direção.

O filme demorou sete meses para ser filmado, passando por Hong Kong, Londres e Chicago. Como falamos no tópico anterior, diferente de Tim Burton, que criou uma Gotham City com aspecto teatral, a proposta de Christopher Nolan foi criar a cidade do super-herói em um universo pautado na realidade, por isso a grande maioria das cenas foram filmadas nas cidades e utilizando poucos efeitos especiais. De acordo com as cenas especiais do Bluray, o filme foi gravado com câmeras IMAX, conhecidas por projetarem imagens em alta resolução sem perder a qualidade. A câmera preenche a tela toda, e a qualidade do som também é beneficiada. O produtor David S. Goyer, com o intuito de fortalecer a ideia de um filme pautado na realidade, afirmou no vídeo de produção - disponível no DVD do filme - que *você vê e sente o filme*. As cenas do alto foram gravadas com helicópteros, mostrando que os cenários eram reais, e não montados em uma tela de computador. A proposta dos diretores era trazer um filme mais realista possível.

O filme inicia três anos após os eventos de *Batman Begins*, mostrando o cenário com alguns edifícios por meio de um *plano aberto*, mas lentamente a câmera se movimenta em direção a um deles em específico, diminuindo o foco até se aproximar de uma das janelas, que se estilhaça com um tiro disparado de dentro por uma personagem com máscara de palhaço (00h01m11s). Em seguida, utilizando a mesma arma, ela atira um projétil amarrado por uma corda no prédio vizinho,

mas o plano muda e mostra outro homem de costas para a câmera, cabeça abaixada, segurando uma máscara de palhaço e mostrando parte do cenário, característica que define um *plano médio*. Lentamente, o foco da câmera se aproxima em direção à máscara, até o momento em que aparece um carro e a personagem entra (00h01m22s).

No decorrer da cena, surgem outros homens utilizando máscaras de palhaço e aos poucos se revela ao espectador o objetivo deles: foram enviados por um sujeito conhecido como *Coringa* para assaltar um banco de Gotham. Três assaltantes estão dentro do carro indo em direção ao banco, enquanto os outros dois ficaram no teto do edifício (do banco) para desativar o alarme na caixa de energia. Percebe-se que nenhum deles conhece o Coringa pessoalmente. Dois que estão no carro comentam que ele vai dividir o dinheiro do assalto sem fazer nada, apenas esperando (00h01m55s), enquanto um dos bandidos que está no telhado pergunta sobre a origem do seu nome, e obtém do companheiro a seguinte resposta: *Dizem que usa maquiagem. É para amedrontar. Pintura de guerra* (00h02m00s). Já no banco, os assaltantes rendem os funcionários, fazendo-os de refém. Durante o ato observamos que os bandidos não estavam assaltando um banco qualquer, ele pertencia a uma máfia.

A cena muda para a ação no telhado, e assim que um deles termina de desativar o alarme, o companheiro acerta-lhe um tiro em sua retaguarda e desce as escadas do terraço em direção ao cofre (00h02m44s). O mesmo também é traído por outro companheiro enquanto arrombava o cofre. No diálogo entre eles, observamos que o próprio Coringa os induziu a se matarem, pois assim seria menos uma pessoa para dividir o dinheiro (00h04m16s). Em uma cena anterior, o dono do banco atira contra os assaltantes com uma arma, matando um deles. Os outros dois se protegem atrás de uma mesa. Quando o tiro cessa, um bandido pergunta para o outro se a munição do inimigo acabou, tendo um assentimento do companheiro como resposta. No entanto, era mentira, pois ainda havia uma bala no cartucho (00h03m46s). O penúltimo foi morto atropelado por um ônibus que entrou quebrando a parede (00h04m55s), enquanto o último morreu com um tiro após sair do ônibus escolar (00h05m11s).

Somente no final do prólogo o assaltante retira a máscara e sabemos que o sobrevivente é, na verdade, o Coringa (Heath Ledger) (00h05m41s). Após roubar todo o dinheiro, ele entra o ônibus e foge do banco. Essa primeira cena desencadeia todas as outras. Ao roubar o banco da máfia, Coringa a enfraquece, obrigando-os a confiarem nos métodos dele, já que o Batman e James Gordon, ao lado do novo

promotor Harvey Dent e da advogada Rachel Dawes, formulam um plano para acabar com a máfia.

Nesse início observamos um coringa menos caricato e cartunesco, distanciando da produção de Tim Burton. O próprio ator, ao ser questionado se esse personagem seria diferente, respondeu: *Mas é claro que será algo totalmente diferente do que Jack Nicholson fez [em Batman de 1989]. Ele será mais parecido com [o filme] Laranja Mecânica, que é, o que eu acho, o que os quadrinhos mostram: menos gargalhadas e mais foco nos olhos*<sup>77</sup>

A construção em torno do Coringa foi amplamente divulgada pelos meios midiáticos, fortalecendo a representação de um personagem sociopata. Em uma matéria do New York Times, citada no site Omelete, é citada o processo utilizado por Heath Ledger para a criação da personagem:

Como parte da composição frenética do personagem, o jornal conta que Hedger está mantendo um diário já há quatro meses com imagens e pensamentos que ajudam a formar o "caráter" do Coringa. Entre elas, estão coisas que o vilão acharia engraçadas, como a AIDS. Ao saber que seu diário foi descoberto, diz o *NYT*, Hedger ficou encabulado<sup>78</sup>.

Ao contrário do primeiro filme da série, *The Dark Knight* mostrou uma participação maior dos atores, produtores e diretores no processo de marketing do filme. Muitos dos processos de produção do filme foram comentados em entrevistas, bem como a opinião dos autores sobre o filme. Christian Bale comentou o seguinte sobre o filme:

Eu simplesmente amo esse título. Sabe, nada está sacramentado ainda, mas eu gosto, muito, que não venha escrito Batman no título. Essa visão do Batman que eu e **Chris** [Nolan, o diretor] temos é muito diferente de qualquer outra. É um jeito de distanciarmos a coisa e dizermos Ei, esta é uma

<sup>77</sup>BORGO, Erico. *Heath Ledger promete Coringa mais sombrio em The Dark Knight*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/heath-ledger-promete-coringa-mais-sombrio-em-the-dark-knight/>>. Acesso 16 jan. 2017.

<sup>78</sup>HESEL, MARCELO. *Filmagens de Batman cancelam cena em Hong Kong por riscos à saúde*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/filmagens-de-batman-cancelam-cena-em-hong-kong-por-riscos-a-saude/>>. Acesso em 16 jan. 2017.

criatura totalmente diferente daquela que veio antes<sup>79</sup>.

Para a maioria das críticas cinematográficas, realizar uma história cujo universo é calcado na realidade foi um fator crucial para o sucesso do filme. De acordo com Pablo Villaca<sup>80</sup>, o diretor tenta convencer que a existência do Batman e do Coringa não são tão absurdas, já que Nolan tentou construir um herói com base em elementos reais, construindo o herói com fraquezas e sentimentos, ou seja, mais do que um super-herói, um ser-humano.

Marcelo Forlani<sup>81</sup>, na sua crítica para o site Omelete, afirmou que, diferente dos filmes anteriores, *The Dark Knight* procurou mostrar um Homem-Morcego pautado no mundo real, com corrupção, ganância e crime. Na crítica de Rafaela Zampier, publicada no *Cineplayers*, observamos novamente como esse universo –reall foi superestimado:

Diferentemente dos anteriores da franquia, exceto por —Begins!, o Cavaleiro das Trevas é aparentemente menos sombrio que seus antecessores, já que a ação muitas vezes acontece à luz do dia e cada reflexão proposta pelos personagens como —Ou você morre herói ou vive o bastante para se tornar vilão! e —Os homens são tão bons quanto o mundo permitel elevam o filme à um nível tão realista que frases como estas parecem cortar rente à carne<sup>82</sup>.

Vale ressaltar que essa opção ousada teve um custo alto: US\$ 150 milhões de investimento. Em paralelo, também foi relançada a história em quadrinho *O longo dia das Bruxas*, citado por muitos veículos como a principal inspiração do Diretor para a construção da trama. O site *Globo*, por exemplo, publicou uma matéria intitulada: *HQ*

<sup>79</sup>HESSEL, Marcelo. *Christian Bale fala de The Dark Knight*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/christian-bale-fala-de-the-dark-knight-e-heat-ledger/>>. Acesso em 16 jan. 2017.

<sup>80</sup>VILLACA, Pablo. *Batman: O cavaleiro das trevas*. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/6324/batman-o-cavaleiro-das-trevas>>. Acesso em 18 jan. 2017.

<sup>81</sup>FORLANI, Marcelo. *Batman: O cavaleiro das trevas*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/batman-o-cavaleiro-das-trevas/?key=34813>>. Acesso em 18 jan. 2017.

<sup>82</sup>ZAMPIER, Rafaela. *Batman: O cavaleiro das trevas*. Disponível em <<http://www.cineplayers.com/critica/batman--o-cavaleiro-das-trevas/1372>>. Acesso em 18 jan. 2017.



que inspirou o novo filme do Batman é relançada no Brasil<sup>83</sup> para a divulgação dessa obra, colocando imagens do filme e da HQ com o intuito de compará-las. O título da notícia utiliza o sucesso do filme como propaganda para a venda do produto.

Um ano antes da estreia do filme, o site Omelete divulgou o lançamento de uma edição comemorativa dos 20 anos da HQ, *A Piada Mortal*, escrita por Alan Moore, com data prevista para 19 de março de 2008 nos Estados Unidos<sup>84</sup>. Junto com ela, também comentaram sobre o lançamento de dois bonecos colecionáveis inspirados na história, previsto para o dia 04 de junho de 2008. No final da matéria, ainda disponibilizaram um link para comprar a edição brasileira da história em quadrinho. Como meio de divulgar o produto, o autor iniciou a matéria dizendo que essa série redefiniu a maldade do Coringa nos quadrinhos.

O mesmo site postou uma entrevista com o diretor do filme (publicado inicialmente no Better than Fudge) onde o mesmo confirma a influência do quadrinho na construção da personagem Coringa, no entanto, afirma também que o seu desenvolvimento seria um pouco mais complexo:

Eu apontaria o Coringa de *A piada mortal*, mas gostaria também de lembrar das duas primeiras aparições do vilão nas HQs. Se você olhar de onde vem o Coringa, há uma direção muito clara que estamos tentando encaixar no filme<sup>85</sup>.

Essa proposta segue fortalecida ao longo da narrativa. Sabendo do roubo e dos planos do Batman, os chefes Maroni, Gambol e Chechen formam uma reunião com outros chefes de máfias para bolar um plano, mas o Coringa aparece na hora e oferece sua ajuda para matar o Batman, em troca da metade do dinheiro (00h25m12s) – algumas cenas depois, já no interrogatório da prisão, o vilão revela ao Batman que não tinha o objetivo de matá-lo, já que ambos se completavam (01h28m02s). Sua entrada é quase teatral, não levando a sério o plano dos mafiosos. Até

<sup>83</sup>S/A. *HQ que inspirou o novo filme do Batman é relançado no Brasil*. Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/Quadrinhos/0,,MUL647914-9662,00-HQ+QUE+INSPIROU+NOVO+FILME+DO+BATMAN+E+RELANCADA+NO+BRASIL.html>>. Acesso em 18 jan. 2017

<sup>84</sup>BORGO, Erico. *Edições e bonecos comemoram 20 anos de Batman: a piada mortal*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/edicoes-e-bonecos-comemoram-20-anos-de-batman-a-piada-mortal/>>. Acesso em 18 jan. 2017.

<sup>85</sup>HESEL, Marcelo. *Christopher Nolan fala de The Dark Knight - e cita A Piada Mortal*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/christopher-nolan-fala-de-the-dark-knight-e-cita-a-piada-mortal/>>. Acesso em 18 jan. 2017.

quando ele coloca um lápis em cima da mesa e guia a cabeça de um dos capangas na direção do objeto tem uma recepção cômica, fazendo alusão a um truque de mágica (00h23m33s).

Partindo pela ideia oposta, Batman mostra-se um personagem mais sério. Ele está em conflito consigo mesmo, querendo cessar suas atividades e viver uma vida normal como Bruce Wayne. Também encontra o dilema de sua figura ter influenciado demais as pessoas, algo que ele não queria. Diversos cidadãos vestem roupas semelhantes a sua e combatem o crime, no entanto, são uniformes precários em proteção. Um deles utiliza uma roupa de hockey, por exemplo (00h10m31s), e acaba morrendo nas mãos do Coringa (00h43m33s).

Os personagens são dois opostos perfeitos, inclusive suas representações sociais. No entanto, os métodos não são tão diferentes. Tanto Batman quanto Coringa quebram as regras. O Homem-Morcego tem uma empresa à sua disposição, fazendo uma espécie de —caixa doisl sempre que precisa de novos equipamentos e uniformes – inclusive para ir a Hong Kong, invadir a empresa de um mafioso e trazê-lo de volta aos Estados Unidos, pois ele fugiu com todo dinheiro da máfia para deixá-lo em segurança (00h37m20s). Batman atua dentro da lógica liberal, buscando recursos de maneira ilegal e fazendo contrato com uma empresa chinesa corrupta para poder encurralar Lau (Chin Han), um dos membros da máfia (00h17m56s). Nas próprias palavras do Coringa: *Batman não respeita jurisdições. Ele vai encontra-lo e vai fazê-lo falar.* (00h24m50s)

O Coringa apenas destrói a cidade e manipula as pessoas, como disse a personagem Alfred: *algumas pessoas apenas querem ver o circo pegar fogo* (00h55m11s). Ele é construído como um anarquista, só que em uma visão deturpada. Essa visão política é representada na imagem do vilão como uma ideologia caótica e que deturpa a ordem. De acordo com a narrativa do filme, quando se é instalada a anarquia, o sistema entra em colapso. Coringa representa a perturbação da ordem.

Então encontramos aqui dois tratamentos divergentes. Batman age contra a lei, mas o tempo inteiro questiona suas próprias ações. Ele reflete sobre os acontecimentos que foram encadeados por causa dele, como a morte de Rachel Dawes (01h35m57s) e o estado lastimável de Harvey Dent quando teve o seu rosto queimado (01h39m19s). No entanto, a narrativa o constrói como um personagem humanizado, com qualidades e defeitos. Não negam o seu erro, mas ele justifica-se por se tratar de uma boa causa. Quando ele burlava alguma lei, era para proteger a cidade dos mafiosos e corruptos. De acordo com o filme, a alternativa liberal pode ter seus problemas, mas é um mal necessário.

Para defender essa ideia, Harvey Dent realiza uma comparação com o império romano: *com os inimigos aos portões os romanos esqueciam a democracia e elegiam qualquer um para proteger. Não era uma honra, era um serviço público.* (00h20m37s)

Após o lançamento do filme, o site *O Globo* divulgou uma notícia calculando o valor da Mansão Wayne, caso ela existisse em Chicago. De acordo com o site, a mansão de Bruce Wayne teria 11 quartos, sete banheiros e 42 mil metros quadrados. Utilizando de informações apresentadas pela revista *Forbes*, a matéria afirmou que a mansão custaria US\$ 105 milhões<sup>86</sup>. Compartilhando esse pensamento, o site *O Globo* publica uma entrevista de E. Paul Zehr concedida ao *The New York Times* que discute se é possível ou não alguém se tornar o Batman. Na última pergunta, o entrevistado é indagado a responder quantos teriam a possibilidade de se tornar o Batman:

Se pegarmos a porcentagem de bilionários e multiplicarmos pela porcentagem de pessoas que se tornam atletas olímpicos, provavelmente chegaríamos a uma estimativa próxima. O ponto mais importante é o que um ser humano realmente consegue fazer. O alcance do desempenho que você pode conquistar é simplesmente enorme<sup>87</sup>.

O herói é apresentado como um modelo ideal. Embora no filme a figura do Batman não seja associada escrachadamente ao liberalismo, observamos por meio das notícias que a divulgação desse modelo foi propagada de maneira positiva, utilizando a figura de um super-herói para legitimá-la.

O Coringa não tem passado, apenas uma visão unidimensional de causar a destruição. O vilão representa a loucura, ele não está interessado em riqueza, ou seja, nenhum objetivo material, por isso ele queima uma pirâmide de dinheiro com Lau no topo, dizendo para um dos mafiosos: *você só se importa com o dinheiro. Essa cidade merece um tipo melhor de criminoso.* (1h43m32s).

<sup>86</sup>S.A. *Site calcula valor da mansão de Batman Em Gotham: 64 milhões.* Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2012/07/site-calcula-valor-da-mansao-de-batman-em-gotham-r-64-milhoes.html>>. Acesso em 18 jan. 2017.

<sup>87</sup>MINKEL, J. R. *Batman seria possível na vida real, mas justiceiro teria carreira curta.* Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL680948-5603,00-BATMAN+SERIA+POSSIVEL+NA+VIDA+REAL+MAS+JUSTICEIRO+TERIA+CARREIRA+CURTA.html>>. Acesso em 18 jan. 2017.

O inimigo corrompeu, inclusive, o promotor que era considerado o *cavaleiro branco de Gotham*. Antes de destruir o hospital, Coringa visita o quarto onde Harvey Dent está internado e diz:

Eu só faço as coisas. A máfia tem planos, os policiais têm planos, Gordon também. São planejadores, e planejadores controlam seus mundinhos. Não sou um planejador. Eu tento mostrar a eles o quão patéticas são suas tentativas de controlar as coisas. [...] Introduza um pouco de anarquia, altere a ordem estabelecida e tudo vira caos (01h47m32s)

Nesse diálogo temos o elemento principal para a construção do Coringa: o anarquismo. Na narrativa e na produção do filme, anarquia foi traduzida como sinônimo de caos e desordem, ou seja, não houve nenhuma problematização acerca dos movimentos anarquistas. No entanto, é importante ressaltar que esse pensamento não é exclusividade de Christopher Nolan ou da produção. De acordo com Felipe Corrêa e Rafael Viana (2014, p. 6), essa interpretação foi tratada como senso comum quando o termo *anarquismo* é mencionado:

O Dicionário Online de Português, por exemplo, em sua conceituação de —anarquial, inclui —desordem, confusão: uma instituição onde reina a anarquia; a anarquia dos espíritos<sup>1</sup>. O Dicionário Informal coloca como sinônimos de —anarquial: —bagunça, confusão, desordem, fuzarca, presepada, atrapalhão, babel, balbúrdia, caos, desarranjo, desorganizaçãol e como antônimos —autoridade, ordem, organizadol. Mesmo autores que, em tese, defendem o anarquismo, como no caso de Hakim Bey (2003, p. 85), afirmam que —anarquismo em última análise implica anarquia – e anarquia é caos<sup>1</sup>.

Seguindo essa lógica, o Coringa, que é apresentado como um anarquista, é tratado como uma alegoria do caos e da desordem. Entrevistado pelo Estadão, Christopher Nolan apresenta a personagem com esse posicionamento político:

O modo mais simples de descrever o Coringa é como um anarquista. Nós queríamos que o

Coringa representasse de fato o mal absoluto, no sentido de que ele não é motivado por coisas lógicas, como um ganho material ou motivações compreensíveis. Como diz o personagem interpretado por Michael Caine [Alfred], —ele simplesmente quer ver o mundo incendiari|. Ele simplesmente se diverte destruindo o modo de vida de outras pessoas, desestabilizando tudo. É o que considero a forma mais aterradora do mal e é isso que procuramos liberar no mundo de Gotham.

O site da *Folha de São Paulo* fortalece essa concepção divulgando uma matéria intitulada *O Coringa representa o medo da anarquia e do caos*. De acordo com ela, Nolan relatou que procurou *não fazer conscientemente um paralelo com o mundo real; o filme é ficção e deve funcionar assim. Mas é possível notar nele uma prevalência do medo da anarquia e do caos, representados pelo Coringa, que acho que são medos atuais*.

Na mesma edição do jornal citado anteriormente do *Estado de São Paulo*, na matéria intitulada *Batman, heroísmo e democracia*, o Coringa é colocado como o antagonista perfeito do Batman. O vilão é colocado apenas como um arruaceiro que não pretende fazer mais nada além de instalar o caos. No artigo também são apresentados alguns problemas da personalidade do herói, como a própria vontade de fazer justiça com as próprias mãos por conta da morte de seus pais, no entanto, também acrescenta que o Homem-Morcego questiona o tempo todo o seu papel na sociedade. O Coringa é apresentado como um ser puramente mal, enquanto as ações de Batman são sempre justificadas por acontecimentos do passado.

De acordo com Zizek (2009, p.08), isso se caracteriza como uma estratégia de —humanização| ideológica. Para o autor, essa visão —honestal do nosso lado está longe de apresentar um ponto de vista equilibrado. Ela apresenta a afirmação oculta de nossa supremacia. Nosso lado é visto com sentimentos, com características humanas, enquanto nossos inimigos como máquinas mortíferas unidimensionais, sendo assim:

o Coringa não tem uma história por trás dele e carece de motivações claras: ele conta às pessoas histórias diferentes sobre suas cicatrizes, zombando da ideia de que deve ter algum trauma

profundamente enraizado que o faz agir desse jeito.

Por esse motivo, Batman via no promotor um substituto, um herói que Gotham precisava, pois havia prendido dezenas de criminosos sem utilizar uma máscara. Inclusive mentiu ser o vigilante quando o Coringa exigiu que o Homem-Morcego tirasse sua máscara, caso contrário, continuaria matando as pessoas (01h12m11s). Após a morte de Rachel, presa pelo vilão em um prédio armado com explosivos, Harvey Dent se torna o *Duas-Caras*.

Batman e Harvey Dent, ao final do filme, seguiram o mesmo destino de César, imperador romano: *ou você morre como herói, ou vive o suficiente para virar o vilão* (00h20m53s). Após a morte do Duas-Caras, para não deixar o Coringa vencer, Batman assume a culpa por todos os assassinatos cometido pelo ex-promotor (02h22m15s). Dent morreu como herói, enquanto Batman viveu o suficiente para se tornar o vilão. De acordo com Zizek (2008, p. 09):

No fim do filme, quando morre o novo promotor Harvey Dent, um obstinado agente de combate à máfia que se corrompe e acaba cometendo assassinatos, Batman e o comissário Gordon percebem que o moral da cidade ficaria abalado se viesse à tona a notícia dos assassinatos cometidos pelo promotor. Batman então convence o comissário Gordon a preservar a imagem de Dent, acusando o próprio super-herói pelos crimes; Gordon destrói o batsinal e dá início à caçada a Batman. Essa necessidade de uma mentira para manter o moral do público elevado é a mensagem final do filme: somente uma mentira é capaz de nos salvar. Não surpreende que, paradoxalmente, a única figura de verdade no filme seja o Coringa, o supremo vilão. O objetivo de seus atos terroristas contra Gotham City é claro: eles pararão assim que Batman tirar a máscara e revelar sua verdadeira identidade ao público; para evitar a revelação e proteger Batman, Dent vai à imprensa e diz ser o homem morcego — outra mentira. Para encurralar o Coringa, o comissário Gordon simula sua própria morte — mais uma mentira...



Figura 3 - Imagem promocional para divulgar o personagem Harvey Dent. Com ela, podemos perceber o objetivo da produção do filme em, ao menos no primeiro momento, criar a imagem de Harvey Dent como a representação do ideal de justiça, que ao longo do filme seria corrompido pelo anarquismo do Coringa. Inicialmente não foi revelado o papel do personagem ao longo do filme, mas a imagem mostra que Harvey Dent apresentaria um papel ligado com a política estadunidense, nesse caso, representado na cidade de Gotham City. E para fortalecer o elemento -realll de Gotham City, considerado algo tão caro para Christopher Nolan, logo abaixo do seu nome aparece a seguinte frase: *Pago pelos amigos de Harvey Dent*. Com isso, essa imagem promocional se torna também parte do filme, um elemento externo que fortalece a narrativa. Fonte:<https://omelete.uol.com.br/galerias/thedarkknight/297403/>>. Acesso em 18 jan. 2017



Figura 4 - Um dos cartazes promocionais do filme, mostrando os três personagens cuja representações sociais são mais expressivas. Assim como na imagem anterior, ela também não apresenta elementos reveladores sobre a narrativa do filme, mas o cartaz mostra que ambos os personagens apresentariam funções importantes para a construção da história. Ao mostrar os três personagens, o cartaz eleva a importância deles perante os demais. Torna-se emblemático também o posicionamento de cada um na imagem: Batman no centro, enquanto os dois aparecem nas duas extremidades, apresentando o Homem-Morcego como o herói do filme.

Fonte: <https://omelete.uol.com.br/galerias/thedarkknight/297399/>. Acesso em 18 jan. 2017.



O filme termina após interligar todos os acontecimentos. Como observado em capítulos anteriores, a narrativa do filme segue a cartilha clássica de Hollywood, embora apresente algumas diferenças – tempo elevado de filme e um final feliz não convencional. Essa narrativa contribuiu para fortalecer a representação política que o Batman e o Coringa tentaram passar, bem como uma defesa de um modelo liberal em detrimento de uma ideologia cuja ideia foi completamente deturpada: o anarquismo.

#### 4.2.3 THE DARK KNIGHT RISES

The Dark Knight Rises foi lançado no dia 27 de julho de 2012, alcançado em torno de 354 milhões de bilheteria nos Estados Unidos<sup>88</sup>. O filme começa oito anos depois dos acontecimentos de *The Dark Knight*, e Batman não é visto desde que assumiu a culpa pelos crimes cometidos por Harvey Dent. A primeira cena mostra o oficial James Gordon discursando para um público. O enquadramento mostra a própria personagem e uma foto de Harvey Dent ao fundo, fortalecendo a mentira criada por ele e pelo Batman.

O terceiro filme da trilogia teve cenas produzidas na produzido na Pennsylvania e em New York e Pittsburg<sup>89</sup>, e diversas fotos e vídeos foram divulgados sobre a produção do audiovisual. Assim como os outros filmes da trilogia, a produção tentou gerar um filme novamente pautado na realidade. Uma cena que se tornou marcante para a crítica cinematográfica foi a cena do avião, onde três capangas do *homem mascarado* seriam enviados para a prisão. Assim que o avião efetuou sua decolagem, um membro da CIA ameaça os bandidos com o intuito de adquirir informações sobre o líder mascarado, mas inicialmente não obteve sucesso. No entanto, quando um deles começa a falar, o agente tira o saco da cabeça e revela a identidade deste: Bane (Tom Hardy), o *homem mascarado* (00h03m23s).

O antagonista releva que seu plano era ser capturado, e logo em seguida, um outro avião surge e começam a sair outros capangas deste que efetuam tiros no aeroplano em que estão Bane e os agentes da CIA.

---

<sup>88</sup>Romariz, Thiago. *Bilheteria USA: Batman: O cavaleiro das Trevas Ressurge - 3 à 5 de agosto*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/bilheteria-usa-batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge-3-5-de-agosto/>>. Acesso em 19 de jan. de 2017.

<sup>89</sup>Hessel, Marcelo. *Batman: o cavaleiro das trevas ressurge se despede de Pittsburg*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge-se-despede-de-pittsburgh/>>. Acesso em 19 jan. 2017

Após um tempo de batalha, o avião é destruído, restando apenas Bane e o Dr. Pavel vivos (00h06m30s).

Essa cena apresentou uma mistura de cenas gravadas com os efeitos especiais, ou seja, ela foi intercalada entre a destruição de verdade do avião e cena de estúdios onde mostravam a luta acontecendo. Embora esse filme tenha aproveitado mais dos efeitos especiais, como na cena final do filme, em que Batman se dirige em alto mar para que a bomba não exploda na cidade de Gotham (02h31m40s) e na destruição do campo de futebol americano (01h29m47s-01h29m57s), o filme ainda ficou conhecido por seu caráter realista e pela utilização de alta tecnologia. Assim como no segundo filme, também foi utilizada câmera IMAX para a produção das cenas:

E o efeito IMAX - a imersão na gigantesca tela, com sequências filmadas em película 70mm - faz o resto. Se em *Batman - O Cavaleiro das Trevas* as seis sequências (28 minutos) IMAX se destacavam quando entravam em ação, neste novo filme, com quase metade de seus 164 minutos de duração no formato, as transições ficam menos visíveis e, conseqüentemente, temos um motivo de dispersão a menos com que nos preocupar<sup>90</sup>.

Esses elementos considerados realistas contribuíram para a veiculação de determinadas representações sociais e políticas, assim como nos filmes anteriores. Os personagens construíram representaram determinados papéis durante a narrativa. São reveladas algumas cenas após o primeiro ato em que a esposa de Jim Gordon foi embora, e um oficial afirma que o comissário era um herói em tempos de guerras, mas não em tempos de paz. Esse diálogo mostra a disputa interna que surge no inspetor após ver sua família ser ameaçada pelo vilão que está defendendo em seus discursos. Esses elementos mostram o sacrifício do herói, que não está apenas no Batman, mas no comissário, ou seja, a autoridade precisa fazer o que for preciso para manter a ordem, inclusive mentir e aliviar a pena de um criminoso. (00h10m38s-00h10m50s).

Junto com James Gordon, também temos a imagem de John Blake. Orfão desde criança, apresenta-se na narrativa como um

<sup>90</sup>FORLANI, Marcelo. *Batman: o cavaleiro das trevas ressurgue*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurgue/?key=68836>>. Acesso em 19 de jan. 2017.

personagem importante para a trama, servindo também como meio de divulgação para o filme por meio de um easter-egg, já que nos quadrinhos o John Blake é o Robin, o ajudante treinado pelo Batman<sup>91</sup>. Ao final do filme, após a suposta morte de Bruce Wayne/Batman, Blake herda a Batcaverna, deixando a interrogação: ele se tornou o substituto do Batman (02h36m23s).

Blake também aparece na narrativa como uma representação do policial que representa a bondade e a moral. Ele parece ser um dos únicos que reconhece a verdadeira natureza de Bruce Wayne e o motivo dele fingir ser um playboy irresponsável apenas para proteger as pessoas ao seu redor e manter a imagem do Batman:

Blake: Ele [Gordon] precisa de você. Ele precisa do Batman.

Wayne: Se o comissário acha...

Blake: Ele não sabe, nem quer saber quem é você realmente. Mas nós dois já nos conhecemos. Foi a muito tempo, quando eu era criança. O São Swithin era um orfanato mantido pela Fundação Wayne. A minha mãe morreu quando eu era criança em um acidente de carro, não me lembro de muita coisa, mas o meu pai foi baleado anos depois por causa de um.

Blake: Ele [Gordon] precisa de você. Ele precisa do Batman.

Wayne: Se o comissário acha...

Blake: Ele não sabe, nem quer saber quem é você realmente. Mas nós dois já nos conhecemos. Foi a muito tempo, quando eu era criança. O São Swithin era um orfanato mantido pela Fundação Wayne. A minha mãe morreu quando eu era criança em um acidente de carro, não me lembro de muita coisa, mas o meu pai foi baleado anos depois por causa de uma dívida de jogo, disso eu lembro muito bem.

---

<sup>91</sup>KEATING, Laren. 6 *Easter Eggs you probably missed in The Dark Knight Rises*. Disponível em <<http://www.techtimes.com/articles/45994/20150414/6-easter-eggs-probably-missed-dark-knight-rises.htm>>. Acesso em 21 jan. 2017.



Figura 5 - Um dos cartazes do filme. Batman aparece no centro da imagem em cima de um carro da polícia. Ao longo da cena, a cidade aparece destruída, assim como as demais viaturas. A imagem apresenta o resultado de uma possível batalha de Bane contra o Batman e os policiais. O cartaz apresenta de maneira indireta a redenção do Batman, que no final do segundo filme foi responsabilizado pela morte de Harvey Dent. Ele também fortalece o papel do herói como o responsável por manter a cidade livre do que a narrativa interpretou como autoritarismo e corrupção. Batman e os policiais supostamente estariam trabalhando juntos, ou seja, a alegoria do liberalismo e da segurança e justiça unindo forças para impedir um mal maior.

Fonte: <https://omelete.uol.com.br/galerias/batman-the-dark-knight-rises/64057/>>. Acesso em 21 jan. 2017

Muitos não conhecem a sensação, não é? De sentir o ódio até os ossos. Os pais adotivos até entendem durante um tempo, depois eles querem que o garoto cheio de ódio faça algo que sabem que não consegue... Esquecer! [...] É preciso esconder o ódio e praticar sorrisos no espelho. É como colocar uma máscara. Então, certo dia o senhor apareceu em um carro legal e com uma linda mulher em seus braços... Ficamos todos animados! [...] Assim que eu o vi, soube quem era. Já havia visto aquele sorriso antes, e era igual ao que eu tinha treinado. Não sei porque você aceitou a morte do Harvey Dent, mas eu ainda acredito no Batman. (00h29m00s).

Nesse diálogo é fortalecida a representação do empresário filantrópico na personagem Bruce Wayne, aquele que sacrifica sua reputação e o seu bem-estar para o bem da população. No entanto, também observamos que, além de James Gordon, John Blake também é o policial que busca a justiça e tanto ele quanto Gordon se tornam personagens que guiam a narrativa com o intuito de contribuir o fortalecimento da moral do Batman.

Após Bane tomar a cidade e libertar os bandidos das prisões e revelar a verdade sobre Harvey Dent (01h39m00s), Gordon, acompanhado do policial Blake, é questionado pelo mesmo sobre a mentira que sustentou a cidade e qual era o sentido daquela mentira, já que havia falhado apenas com uma revelação. Gordon afirma que Gotham precisava de um herói naquele momento e continua:

Quando chega uma hora crítica, quando as estruturas falham e as regras não servem mais de arma e transformam-se em correntes que deixam o mal prosseguir... Um dia poderás enfrentar esse momento de crise, e espero que você tenha um amigo como eu tive (01h39m13s)

O comissário aparece pouco no início do filme, pois ele é mandado para o hospital após falhar em realizar uma emboscada nos capangas do Bane (00h25m37s). Na cena do Hospital, Bruce Wayne - trajado com uma máscara - vai visitá-lo e o comissário pede para que ele retorne como Batman, afirmando que a cidade precisa dele. Além de atuar como uma representação e uma alegoria de um modelo correto de

autoridade - aquele que se sacrifica pelos demais -, Gordon atua nessa cena como uma espécie de conselheiro de Bruce Wayne:

Gordon: Estávamos juntos nisso. Pensei que tivesse ido embora.

Bruce: O Batman não era mais necessário. Nós vencemos.

Gordon: Com uma mentira. Agora, um mal está se surgindo onde tentamos enterrá-lo. O Batman precisa voltar.

Bruce: E se ele não existir mais?

Gordon: É preciso. Você precisa (00h31m00s-00h31m23s)

Bruce Wayne permanece em disputa consigo mesmo sobre incorporar ou não o Batman. Ele vive de maneira reclusa, não aparecendo ao público e permitindo que se criem diversos boatos sobre ele. No discurso proferido pelo prefeito, relewa-se que as empresas Wayne financiaram a lei Dent, que permitiu um combate mais intenso com a máfia e contra o crime. Inicialmente o filme se apresenta em tempos de paz, e novamente surge a imagem do empresário que se sacrifica pelo bem-estar da população, abrindo mão de sua reputação e da verdade para não levar Gotham novamente à criminalidade.

No entanto, esse não é o único fator que o prende ao mundo real. Bruce se apresenta amargurado com a morte de Rachel, a mulher que ele amava. Aqui temos um elemento importante dentro da narrativa clássica hollywoodiana: o par amoroso do protagonista. Mesmo morta, a narrativa ainda apresenta a relação amorosa presente nos filmes hollywoodianos. Cenas depois, um novo par romântico surge: Miranda Tate (Marion Cotillard), que mais tarde será revelada como a filha de Ra's Al Ghul.

Miranda Tate se apresenta inicialmente como uma empresária filantrópica que busca uma parceria com Bruce Wayne com o intuito de promover um programa de energia sustentável. Após Bane destruir a Bolsa de Valores e levar as Empresas Wayne à falência, Bruce a coloca na administração da Empresa Wayne (01h03m20s). A narrativa sustenta essa característica da personagem até o terceiro ato do filme, onde Miranda, na verdade, se assume como Talia Al Ghul, filha de Ra's, revelando também que está com o botão capaz de destruir a bomba (02h17m27s). Nesse momento também é exposto o motivo pelo qual Bane foi expulso da Liga das Sombras. Durante toda a narrativa, o espectador é induzido a acreditar que, na verdade, quem escapou do

poço foi o Bane quando ainda era criança - o mesmo que Batman é enviado, após a primeira luta do herói com o vilão e ter suas costelas quebradas. No entanto, durante essa cena, é revelado que a criança era Talia, e Bane tinha ajudado ela a escapar (02h19m30s).

Christopher Nolan liga todos os acontecimentos da trilogia, e a Liga das Sombras novamente entra em ação. Quando o diretor e a produção resgatam os ideais do principal antagonista do primeiro filme, as características autoritárias se fortalecem na imagem das personagens. Bane é citado como ex-membro da Liga das Sombras e descrito como um mercenário que participou de um golpe na África para facilitar a exportação de minérios (00h29m28s). A ideia de transformar Bane como um terrorista foi constantemente reforçada pela narrativa do filme, principalmente com sua ligação com a antiga associação de Ra's Al Ghul. O próprio Tom Hardy fortaleceu essa premissa ao descrever o seu personagem:

Ele é brutal. Brutal. Um cara grande e incrivelmente cínico, focado em resultados e com um estilo de combate próprio. Ele não liga para a luta. Liga para a chacina. Seu estilo é cheio de socos e chutes, terrível. E vai desde as pequenas coisas, como torções, até esmagamento de crânios, costelas, pisão no queixo, joelho ou pescoço, até arrancar a cabeça fora e atravessar alguém com os punhos, arrancando sua coluna dorsal. Ele é um terrorista em todos os sentidos, na mentalidade e na ação"<sup>92</sup>.

De maneira mais direta que os filmes anteriores, o inimigo assume o seu papel em destruir o mundo Ocidental e capitalista. A própria cena em que o vilão, acompanhado de seus capangas mostra o caminho que a narrativa percorre para deslegitimar qualquer manifestação contra o regime capitalista. Na cena em questão, o vilão rouba todo dinheiro das ações, acarretando na falência das Empresas Wayne (00h41m19s-00h44m48s).

Na cena em que o campo de baseball é destruído, Bane profere o seguinte discurso: *Gotham recupera o controle de sua cidade* (01h30m58s). Então, os hospitais começam a ser invadidos à procura de Jim Gordon e os policiais ficam presos no subsolo, sem poderem agir. O

---

<sup>92</sup>BORGO, Erico. *Bane é um terrorista em todos os sentidos, na mentalidade e na ação, diz Tom Hardy*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge-bane-e-um-terrorista-em-todos-os-sentidos-na-mentalidade-e-na-acao-diz-tom-hardy/>>. Acesso em 19 jan. 2017.

caos invade a cidade. A cena volta novamente para o discurso de Bane: *Este é o instrumento da libertação!* (01h32m27s). E novamente a cena muda para a sala de controle do exército, informando que a cidade está com picos de radiação (01h32m34s). Novamente para o discurso do Bane, ele força Dr. Pavel se revelar para o público e apresentar a bomba de alta radiação e dizer que somente ele teria a capacidade de desativá-la. Em seguida, Bane o mata (01h33m42s), e profere o seguinte discurso:

Não viemos aqui como conquistadores, mas como libertadores, para devolver o controle dessa cidade ao povo. Ao primeiro sinal de interferência de fora, e para aquelas pessoas que tentarem fugir, esse cidadão anônimo [o que está com o controle para explodir a bomba], esse herói desconhecido, irá detonar a bomba (01h34m12s)

As expressões *cidade ao povo* e *interferência de fora* nesse contexto mostram claramente a construção de uma alegoria que representasse regimes socialistas e (ou comunistas). Gotham estava isolada, destruída e completamente controlada por criminosos, enquanto as autoridades, políticos e policiais estavam presos ou eram mortos. Além disso, não foi sua única ação que poderia ser interpretada com viés político. Após derrotar o Batman em uma luta corpo a corpo, quebrar suas costelas e enviá-lo para uma prisão em um lugar distante do Oriente (tempo). Junto com isso, revela que Harvey Dent era um assassino:

Atrás de vocês está o símbolo da opressão: a prisão de Blackgate. Onde mil homens foram esquecidos em nome desse homem: Harvey Dent. Que foi apresentado a vocês como o mais brilhante símbolo da justiça! [enquanto isso, a cena muda para uma casa, onde Jim Gordon assiste o discurso pela televisão] Vocês receberam um falso ídolo para impedir que destruíssem essa cidade corrupta [a cena muda para os presídios, onde os presos se balançam nas grades em forma de protesto]. Deixe-me dizer a verdade sobre Harvey Dent! Nas palavras do Comissário Gordon: O Batman não matou Harvey Dent, ele salvou meu filho. Depois e assumiu a culpa pelos abomináveis crimes do Harvey, para que eu



puдesse, para a minha vergonha, construir uma mentira em torno desse ídolo caído. Eu enalteci o louco que tentou matar o meu filho, mas não posso viver mais com essa mentira. É hora de confiar a verdade ao povo de Gotham e é hora de eu me demitir.

O discurso resgata palavras como *povo* e *cidade corrupta*, e novamente ataca autoridades: o policial Gordon, na alegoria construída para representar o policial honesto, e em Harvey Dent, como símbolo da justiça, assim como foi construído no segundo filme da trilogia. No entanto, *o povo* se torna os bandidos. Ao longo do filme, não aparecem cidadãos comuns para representar o povo e dizer se concordava ou não com as atitudes do Bane. A alegoria do povo é representada nos criminosos de Gotham, o que Bane considera os injustiçados pela corrupção de Gotham. Ou seja, o levante do Bane representa a destruição do capitalismo por meio de atitudes autoritárias.

Em decorrência disso, a associação com o Occupy Wall Street aconteceu em algumas críticas sobre o filme, como por exemplo:

Como Sonny Bunch do Washington Free Beacon apontou, Bane é o Occupy Wall Street, chamando os 99% para se unirem e derrubarem as elites da sociedade. Ele rouba a bolsa de valores, falindo Wayne, e cria uma bomba nuclear para destruir a cidade caso forças externas, como o governo federal, se envolverem. Ele pretende terminar o trabalho de seu mentor, Ra Al Ghul, destruindo Gotham, colocando seus cidadãos uns contra os outros [tradução minha]<sup>93</sup>.

No entanto, em uma crítica cinematográfica produzida para o jornal Folha de São Paulo, Bane foi comparado a um governo terrorista e populista, em alusão aos governos de esquerda que apresentaram uma ascensão expressiva na América Latina<sup>94</sup>. No entanto, na mesma reportagem é comentado sobre o Occupy Wall Street e também sobre uma possível luta de classes representada no filme, lançando a seguinte

<sup>93</sup>O'NEIL, Tyler. *Dark Knight e Occupy Wall Street: The Humble Rise*. Disponível em <<https://hillsdalenaturallawreviewdotcom.wordpress.com/2012/07/21/dark-knight-and-occupy-wall-street-the-humble-rise/>>. Acesso em 19 jan. 2017

<sup>94</sup>SALEM, Rodrigo. *Novo Batman é a adaptação mais corajosa de um gíbi para o cinema*. Disponível em <<http://f5.folha.uol.com.br/celebridades/1120792-novo-batman-e-a-adaptacao-mais-corajosa-de-um-gibi-para-o-cinema.shtml>>. Acesso em 19 jan. 2017.

pergunta para o leitor: *Bane é a revolta popular contra a crise, mas seria a saída correta?*<sup>95</sup>

Essa representação também foi incorporada por opiniões que apresentavam um viés mais crítico ao capitalismo, mostrando que as alegorias construídas ao longo do filme para representar o regime liberal e o perigo de uma suposta —revolta popular! não tiveram apenas uma interpretação. Em uma matéria escrita para o *The Guardian* e republicada para a *Folha de São Paulo*, Mark Fisher expõe a seguinte opinião:

Bane fala em devolver Gotham —ao povo! e de libertar a cidade de seus —opressores!. Mas o povo não tem parte no filme. Apesar da pobreza e do desabrigo endêmicos em Gotham, não existe ação organizadora contra o capitalismo até que Bane surge.

[...]

A fantasia que sustenta os filmes de Nolan sobre o Batman [...] é a de que os excessos do capitalismo financeiro podem ser controlados por uma combinação de filantropia, violência perpetrada às escuras e simbolismo

Eduardo Graça, em uma matéria escrita para a Carta Capital, comenta também sobre o episódio e também concorda com a associação do levante do Bane ao Occupy Wall Street<sup>96</sup>. O curioso é que nessa mesma matéria, temos um trecho de uma das falas do Christopher Nolan para uma coletiva em Beverly Hills em que afirma que não teve nenhuma intenção de fazer uma relação político-ideológica com os acontecimentos daquele momento.

Foi o público que decidiu ver O Cavaleiro das Trevas por um viés político. Não foi uma escolha minha. Não fiz um cinema político per se. O foco é o entretenimento, a diversão. Agora sim, claro, tentei ser o mais sincero possível ao retratar os medos, os receios da nossa sociedade. Na hora de construir um vilão, uma ameaça a uma grande

<sup>95</sup>Ibidem.

<sup>96</sup>GRAÇA, Eduardo. *O morcego revolucionário*. Disponível em <[http://www.cartacapital.com.br/destaques\\_carta\\_capital/o-morcego-revolucionario](http://www.cartacapital.com.br/destaques_carta_capital/o-morcego-revolucionario)>. Acesso em 19 jan. 2017.

metrópole ocidental, inclui elementos que naturalmente ressoam com o mundo reall<sup>97</sup>

Nesse trecho podemos perceber que, embora o diretor não tenha se posicionado politicamente sobre as alegorias e as representações criadas no filme, o mesmo também confessa que seus elementos estavam ligados com o —mundo reall. O processo de representação social é construído a partir de elementos de Objetivação e Ancoragem, como mostramos no capítulo anterior. Ou seja, ocorreu a 1) seleção e a contextualização ao invocar elementos presentes no mundo real (Occupy Wall Street e crise econômica e financeira); 2) a formação de um núcleo figurativo quando a construção da personagem e a sua recepção é desenvolvida a partir de elementos que permitam entender aquilo que é novo; e 3) a naturalização desses elementos configurativos. A partir desse momento, a ideia é trazida para o contexto familiar e para a imagem comum, ou seja, desenvolve-se a relação das personagens com determinadas posições políticas e ideológicas, a ancoragem.

Embora em nenhum momento seja citado na narrativa a associação do Batman com as posturas neoliberais, o filme apresenta elementos que contribuem para a construção dessa representação, como aponta Slavoj Zizek (2012):

Por mais que os espectadores saibam que Wayne é extremamente rico, eles tendem a se esquecer de onde vem a riqueza dele: fabricação de armas e especulação financeira, e é por isso que as jogadas de Bane na Bolsa de Valores podem destruir seu império – traficante de armas e especulador, esse é o verdadeiro segredo por trás da máscara do Batman. De que modo o filme lida com isso? Ressuscitando o tema arquetípico dickensiano do bom capitalista que se envolve no financiamento de orfanatos (Wayne) versus o mau e ganancioso capitalista (Stryver, como em Dickens)<sup>98</sup>.

Outro elemento que podemos interpretar como uma defesa de uma postura liberal é a personagem Selina Kyle (Anne Hathaway). Ela é apresentada inicialmente como uma ladra que usa o seu charme e sua

<sup>97</sup>Ibidem.

<sup>98</sup>ZIZEK, Slavoj. *Ditadura do proletariado em Gotham City: artigo de Slavoj Zizek sobre o novo Batman*. Disponível em <<https://blogdaboitempo.com.br/2012/08/08/ditadura-do-proletariado-em-gotham-city-artigo-de-slavoj-zizek-sobre-batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge/>>. Acesso em 21 jan. 2017.

habilidade de luta para conseguir os seus feitos. Durante outra cena, ela se apresenta que rouba apenas dos que têm muito, como uma espécie de Robin Hood:

Kyle: Não tens o direito de me julgar só porque nasceu no quarto principal da mansão Wayne

Bruce: Na verdade, nasci na maternidade.

Kyle: Fiz o que tinha que fazer. Depois de começar, não permitem mais que se faça o que quer.

Bruce: Então muda de vida

Kyle: Não existe recomeço no mundo de hoje. Qualquer criança com um telefone pode descobrir o que uma pessoa fez. Tudo que fazemos é organizado e conferido. Tudo pesa contra nós.

Bruce: É assim que justifica o roubo?

Kyle: Eu pego o que preciso, daqueles que têm mais do que suficiente. Não me aproveito dos que têm menos.

Bruce: Tipo Robin Hood?

Kyle: Penso que ajudo mais as pessoas do que a maiorias dos aqui presentes (00h35m30s).

É ela que leva Batman até a presença de Bane, traindo-o. Revela-se que ela fez isso para se livrar das ameaças do antagonista (01h11m24s). Seu objetivo era trocar de identidade e fugir de Gotham, no entanto, é capturada pelo policial Blake e presa logo em seguida. (01h16m50s). Quando Bane toma o poder de Gotham e coloca policiais e prisioneiros um contra o outro, a mulher gato aceita ajudar o Batman e os policiais Gordon e Blake (apresentado um plano geral com a visão de cima para baixo, focando plenamente na batalha de ambos) (02h12m45s).

Essa redenção fortalece a crítica contra o levante do Bane, pois nesse momento Selina Kyle não mais age como uma ladra, mas sim como uma heroína. Em nenhum momento ela foi tratada como vilã do filme, mas como uma personagem que agia contra a lei por uma boa causa, mesmo que ela fosse errada. Ao final do filme, ao perceber o real objetivo de Bane, se une ao lado da lei. Essa mudança da personagem fortalece o que a narrativa propõe como correta, o modelo a ser seguido, o que é considerado certo e errado.

Ao contrário dos filmes anteriores, esse apresentou representações sociais mais engessadas em decorrência do período em

que foi produzido - 2012, após a ascensão do Occupy Wall Street. E assim como os demais, os elementos narrativos e as personagens contribuíram para a construção de determinadas alegorias, mesmo que as representações de cunho político tenham se restringido apenas a alguns deles. O que parece permanecer em ambos os filmes é a representação do Batman associada a defesa de um regime liberal, enquanto os vilões apresentam representações negativas de acordo com o contexto social e político em que a obra estava inserida.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos mostrar ao longo desse trabalho como os personagens foram associados a determinadas alegorias e representações sociais com base em uma análise conjunta com a narrativa, produção e recepção do filme. Embora o foco da análise tenha se desenvolvido com base em personagens específicos - Batman, Ra's Al Ghul, Coringa e Bane -, foi preciso entender como os outros personagens também dialogaram ao longo da narrativa.

Para realizar esse trabalho, preferimos realizar três capítulos puramente teóricos e metodológicos e analisar as fontes somente no quarto capítulo, motivo deste ser tão extenso em tamanho e conteúdo. Como podemos perceber, tanto a narrativa quanto a produção e a recepção contribuíram para que determinadas representações sociais fossem veiculadas sobre as personagens, e isso se desenvolveu em um contexto específico. Por isso trabalhamos no capítulo três com os aspectos políticos que permearam a criação do filme (2005-2012), visto que as relações sociais e políticas contribuem para que determinadas representações sejam divulgadas.

Não podemos ignorar a repercussão que o Occupy Wall Street teve e como ele contribuiu para que a imagem do Bane fosse associada a um socialista autoritário. Da mesma forma, a associação do Coringa com o anarquismo não se desenvolveria daquela forma se os Estados Unidos não estivessem passando por um princípio de crise econômica. Sem contar que a associação do Ra's Al Ghul com o Oriente de raiz autoritária não pode ser isolada das relações políticas entre Estados Unidos e Oriente Médio.

Junto com isso, as questões cinematográficas também contribuem para a análise. Se a crítica e a produção não tivessem vendido o filme como —uma obra pautada na realidade, talvez as construções alegóricas não fossem as mesmas, afinal, o impacto que essa informação causou nas críticas cinematográficas ajudou nas representações sociais transmitidas.

O próprio gênero cinematográfico se mostrou importante nesse momento. Devemos lembrar que Batman é um filme de ação, e como características desse tipo de filme, sempre temos o protagonista (herói) e o antagonista (vilão). De acordo com Alexandre Werneck: No caso do filme de ação, produz-se uma operação de compressão da estrutura do drama. Há um protagonista, há um antagonista, um objetivo. (WERNECK, s.d). E como observamos no primeiro capítulo, o herói normalmente é visto como exemplo a ser seguido, o lado bom da

disputa, enquanto o vilão é puramente mal. Ou seja, a postura do Batman como o -herói de Gotham que está fazendo o que é necessário<sup>11</sup> é visualizada com uma facilidade muito maior por parte do público em decorrência desses elementos. A própria configuração do gênero de ação contribui também para a construção de determinadas representações sociais, e uma disputa entre herói e vilão pode ser utilizada como uma balança para medir determinadas posturas e apresentar modelos a serem seguidos.

Contudo, é preciso ter cautela com esta afirmação. Com isso, não estamos dizendo que toda crítica cinematográfica interpretará dessa maneira. Como vimos, o processo de representação social depende de uma série de fatores sociais, mas também individuais. No nosso trabalho optamos por analisar a recepção por intermédio das críticas cinematográficas com base em sites de notícias. No entanto, o estudo de recepção pode ser realizado de diferentes maneiras e procedimentos. Analisar as críticas cinematográficas é apenas uma das formas de analisar a recepção, e para o nosso trabalho, ela se tornou o caminho com maiores possibilidades de estudo.

E também não conseguiríamos entender a narrativa, produção e recepção dos filmes se não desenvolvêssemos uma discussão sobre representações sociais e alegoria no primeiro capítulo. Com ela, pensamos em uma discussão puramente teórica e como ela pode ser desenvolvida em diversas pesquisas. Julgamos esse exercício bastante proveitoso, pois isso permitiu uma compreensão maior do conceito e como ele pode se aplicar nos estudos cinematográficos.

De certo modo, organizar o trabalho em três capítulos teóricos e um de análise pode ser um caminho arriscado, e não deixamos de nos questionar sobre o assunto durante todo esse percurso. Porém, podemos apontar fatores positivos como pesquisadores.

De toda forma, se analisarmos todos os pontos apresentados no trabalho em conjunto, esperamos ter respondido nossa problemática. No caso das nossas fontes, tanto a narrativa quanto a produção e a recepção do filme contribuíram para que determinadas representações sociais fossem veiculadas: Batman como uma defesa de uma postura liberal, enquanto os vilões foram representados com visões genéricas da esquerda política (anarquismo e socialismo), bem como com governos orientais antidemocráticos, autoritários.

O curioso também foi o pouco desenvolvimento das motivações dos antagonistas. Ra's Al Ghul queria destruir Gotham para salvá-la da corrupção, utilizando-se de meios autoritários para realizar tal tarefa. O Coringa apenas queria causar o caos e a desordem, sem uma causa



aparente. O Bane também queria destruir Gotham, seguindo os ideais de Ra's Al Ghul, e acabar com a esfera corrupta. No entanto, suas atitudes foram construídas ao longo do filme de maneira negativa com base em posturas autoritária e maldosas e em nenhum momento foram questionadas suas personalidades. Os vilões foram colocados como puramente mal.

Em contrapartida, Batman foi apresentado com características humanas, um herói que cometeu erros, mas que consegue a redenção a tempo para salvar Gotham City. Nos três filmes, a representação do Batman com o liberalismo se desenvolveu de diferentes maneiras. No primeiro filme, Batman se apresentou como um reformista, um personagem moderado. Seu objetivo era livrar sua cidade da corrupção e dos bandidos, mas não queria sacrificar todos os inocentes, como Ra's Al Ghul.

No segundo filme, Batman agiu em conjunto com a lei e a justiça. A ameaça de uma sociedade anárquica e sem ordem fez com que o Batman se unisse aos aparatos estatais para finalizar com as maldades e as ações do Coringa. Então, nesse filme não temos um sujeito que defende posturas individualistas, aqui temos a defesa de um Estado liberal, onde regras deveriam existir.

Por fim, no terceiro filme, a ameaça é contra o sistema capitalista, bem como a implantação dos ideais socialistas que no filme é interpretado como autoritário, caótico e corrupto. Nesse caso, não temos uma situação caótica onde o vilão *só queria ver o circo pegar fogo*. Temos um perigo político real, um ataque contra o capitalismo, representado expressamente quando Bane ataca a Bolsa de Valores e leva as empresas Wayne à bancarrota. Batman aqui era a defesa dos ideais neoliberais contra os ideais considerados socialistas.

Junto com esses elementos, não podemos descartar outros tantos expressivos, a saber: a visão do empresariado filantrópico, da defesa do caixa-dois e do fetiche da mercadoria de do personagem. Devemos lembrar que Batman é Bruce Wayne, um empresário bilionário que utiliza do seu dinheiro para salvar a cidade. Afinal, o Batman não seria possível sem alguns milhões de dólares. Da mesma maneira, todas as suas armas e veículos foram comprados de países estrangeiros e sem declaração, ou então, obtidos dentro da própria empresa Wayne, em um órgão oficialmente fechado. E essa imagem não se sustentaria se não tivéssemos por parte da narrativa a intenção de chamar a atenção do público para os carros caros, a fortuna e a casa do bilionário.

Por isso, entender como eles se desenvolveram na narrativa e na produção do filme foram importantes para compreender como se construiu a veiculação dessas representações sociais. Da mesma maneira, saber como a recepção se apropriou dessas representações nos ajudam a compreender que elas não são estáticas, visto que elas dependem de um determinado contexto social e histórico para determinar a maneira que serão veiculadas.

Para finalizar, esperamos que tenhamos conseguido realizar nossa proposta ao relacionar História Social, História do Tempo Presente e Análise de filmes. No entanto, é sempre importante ressaltar que não queremos dar a pesquisa como encerrada. A personagem Batman foi reproduzida em diversas mídias, criando assim muitas possibilidades de estudo. Da mesma maneira, o Cinema é uma área com muitas vertentes metodológicas, sendo assim, a nossa fonte poderia ser analisada por outro viés teórico e metodológico. Esperamos, ao final deste trabalho, que ele apresente contribuição para os estudos de História do Cinema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Filmes*

NOLAN, Christopher; ROVEN, Charles, THOMAS, Emma. *Batman Begins*. [Filme-vídeo] Warner Bros, 2005. Produção de Charles Roven, Emma Thomas e Christopher Nolan, direção de Christopher Nolan. Manaus, 2005, disco blu-ray, 140 min. color. son.

NOLAN, Christopher; ROVEN, Charles, THOMAS, Emma. *The Dark Knight* (Batman: O Cavaleiro das Trevas). [Filme-vídeo] Warner Bros, 2005. Produção de Charles Roven, Emma Thomas e Christopher Nolan, direção de Christopher Nolan. Manaus, 2005, disco blu-ray, 152 min. color. son.

NOLAN, Christopher; ROVEN, Charles, THOMAS, Emma. *The Dark Knight Rises* (Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge). [Filme-vídeo] Warner Bros, 2005. Produção de Charles Roven, Emma Thomas e Christopher Nolan, direção de Christopher Nolan. Manaus, 2005, disco blu-ray, 152 min. color. son.

### *Bibliografia*

ALEXANDRE, Marco. Representação social: a genealogia de um conceito. *Comum*, jul/dez, vol. 10, nº 23, 2004, p.122-138

ALMEIDA, Fábio Chang de. O Historiador e as Fontes Digitais: uma visão acerca da Internet como fonte primária para Pesquisas Históricas. *AEDOS*, v. 3, n. 8, p. 09-30, 2011.

ANDERSON, Perry. O Brasil de Lula. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo , n. 91, p. 23-52, Nov. 2011 .

AREND, Sílvia Maria Fávero; MACEDO, Fábio. Sobre a História do Tempo Presente: entrevista com o Historiador Henry Rousso. *Tempo e Argumento*, jan/jun, v.4, n. 1, 2012. p. 23-44

BAMBA, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudo de casos*. Salvador: EDUFBA, 2013.

BERNARDO, T. M. Sob o manto do morcego: uma análise do imaginário da ameaça dos EUA da era Reagan através do universo ficcional do Batman. 2009. 189f. Dissertação em História Comparada – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BROOKER, Will. *Hunting the Dark Knight: Twenty First Century Batman*. London; New York: I. B. Taurus, 2012.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Org.). *Representações: contribuições para um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.

CARDOSO, Ciro Flamarion; Vainfas, Ronaldo. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. 5ªed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. Disponível em <<http://lelivros.download/book/download-dominios-da-historia-ciro-flamarion-cardos-em-epub-mobi-e-pdf/>> Acesso em 8 de setembro de 2016.

CHANG, Han-Joon. 23 coisas que não contaram sobre o capitalismo. São Paulo: Cultrix, 2010. Disponível em: <<http://lelivros.me/book/baixar-livro-23-coisas-que-nao-nos-contaram-sobre-o-capitalismo-ha-joon-chang-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em 3 out. 2016.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger & Bourdieu, Pierre. *O sociólogo e o historiador*. São Paulo: Autentica, 2011.

CHAVEAU Agnes; TÉRTART Philippe (Org.). *Questões para a História do Presente*. São Paulo: EDUSC, 1999.

COUTO, Paloma Rofrigues Destro. A narrativa clássica hollywoodiana no contexto contemporâneo: análise de Harry Potter e as relíquias da morte – Parte II. 9ª Encontro Nacional de História de Mídia – UFOP, mai/jun, 2014, p. 1-15

FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GARCIA, N. M. Vôos do morcego: Batman, indústria cultural e a política brasileira. 2014. 103f. Monografia em História – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

GRANT, Barry Keith. *Film Genre: for iconography to ideology*. London e New York: Wallflower, 2007.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JODELET, Denise (org). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: ática, 1986.

KISSINGER, Henry. *Ordem mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LAGNY, Michèle. Imagens, audiovisuais e história do tempo presente. *Tempo e Argumento*, jan/jun, v.4, n. 1, 2012. p. 23-44

LIMA, T.D & DEUS, L.N. A crise de 2008 e seus reflexos na economia brasileira. *Revista Cadernos de Economia*, Chapecó, v. 17, n. 32, p. 52-65, jan./jun. 2013.

McDONALD, Paul. *The star system: Hollywood's production of popular identities*. Londres: Wallflower Press, 2000.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de acumulação do capital. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

MELEIRO, Alessandra (Org). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado*. v. 4. São Paulo: Escrituras, 2007.

MELLO, Eduardo Avarenga de. *A crise global de 2008: uma releitura analítica macroeconômica*. 2011. 78f. Monografia em Ciências Econômicas. - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MENEZES, K. P. *A televisão em O Cavaleiro das Trevas*. 2009. 78f. Monografia em Comunicação Social – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MOSCOVICI, Serge. *El psicoanálisis, si imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul, 1979.

\_\_\_\_\_. Representações sociais: Investigações em psicologia social. Rio de Janeiro, Vozes, 2003.

MIRANDA, Flávio Ferreira de. *As interpretações marxistas da crise econômica atual: uma análise com base na teoria das crises de Marx*. 2011. 158f. Dissertação em Ciências Econômicas - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NIGRO, Fábio. *Desconstrução, linguagem política*. 2007. 281f. Tese em Filosofia – PUC-Rio, Rio de Janeiro.

PALLUDETO, Alex Wilhams Antonio. *Crise e capitalismo contemporâneo: uma revisão das interpretações marxistas da grande recessão (2007-2009)*. 2012. 85f. Dissertação em Ciências Econômicas. - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005

PIKETTY, Thomas. *O capital no século XXI*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

RAMA, M. A. G. *A representação do espaço nas histórias em quadrinhos do gênero super-herói: a metrópole nas aventuras de Batman*. 2006. 129f. Dissertação em Geografia Humana –Universidade de São Paulo, São Paulo.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Vol I. São Paulo: Senac, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Vol. II São Paulo: Senac, 2004.

ROCHA, E. M. Representações da Guerra Fria na história em quadrinhos Batman – O Cavaleiro das trevas. 2010. 73f. Monografia em História – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

S.A. *Occupy*: movimentos e protestos que tomaram a rua. Rio de Janeiro: Boitempo, 2013.

SADER, Emir (Org). *10 anos de governo pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2011.

SANTOS, Jean Mac Cole Tavares. A atualidade da história do tempo presente. *Historiar*, jan/jun, v.1, nº1, 2009, p. 07-13

SPIEGEL, Gabrielle M. *The past as text: the theory and practice of medieval history*. Baltimore e London: The John Hopkins University Press, 1997.

STAIGER, Janet. *Perverse spectators: the practices of film reception*. New York e London: New York University Press, 2000.

TURNER, G. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, ALEXANDRE Busko. Imagens viciadas: Uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. 325 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niteróis, 2006.

\_\_\_\_\_. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. *História Social*. n. 1, 2005. p. 17-40.

VOIGT, Marcio Roberto. *O impacto dos choques petrolíferos na diplomacia brasileira (1969-1985)*. 2010. 244f. Teses. Doutorado em Ciência Política - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010.

WOOD, Ellen Meiksins. *O império do capital*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2014.

ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum: Ensaio sobre o cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

### *Jornal*

O dilema do morcego: O diretor fala das escolhas. *Estado de São Paulo*, São Paulo, D9, 17 jul. 2008.

Batman, heroísmo e democracia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, D7, 17 jul. 2008.

### *Sites da internet*

ASSIS, Diego. *Bat-dicionário*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm0407200512.htm>>. Acesso em 14 jan. 2017

\_\_\_\_\_. *Nosso Batman é melhor*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1706200513.htm>>. Acesso em 14 jan. 2017.

ASSIS, Érico. *À sombra de Frank Miller*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/artigo/batman-a-sombra-de-frank-miller/>>. Acesso em 21 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Batman será realista*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/ibatman-beginsi-sera-realista/>>. Acesso em 12 jan. 2017.

BORGO, Erico. *Bane é um terrorista em todos os sentidos, na mentalidade e na ação, diz Tom Hardy*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge-bane-e-um-terrorista-em-todos-os-sentidos-na-mentalidade-e-na-acao-diz-tom-hardy/>>. Acesso em 19 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Batman Begins terminou de ser gravado na Islândia*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/ibatman-beginsi-terminou-de-filmar-na-islandia/>>. Acesso em 12 jan. 2017.



\_\_\_\_\_. *Batman Begins: resenha do roteiro*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/ibatman-beginsi-resenha-do-roteiro/>>. Acesso em 12 de jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Edições e bonecos comemoram 20 anos de Batman: a piada mortal*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/edicoes-e-bonecos-comemoram-20-anos-de-batman-a-piada-mortal/>>. Acesso em 18 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Heath Ledger promete Coringa mais sombrio em The Dark Knight*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/heath-ledger-promete-coringa-mais-sombrio-em-the-dark-knight/>>. Acesso 16 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Revelado o novo batmóvel*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/revelado-o-novo-batmovel/>>. Acesso em 13 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Veja novas imagens do Batmóvel*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/veja-novas-imagens-do-batmovel/>>. Acesso 13 jan. 2017.

CORRÊA, Felipe; SILVA, Rafael Viana. *Anarquismo, teoria e história*. Disponível em <<https://ithanarquista.files.wordpress.com/2013/09/felipe-corr3aaa-e-rafael-viana-da-silva-anarquismo-teoria-e-histic3b3ria3.pdf>>. Acesso em 22 jan. 2017.

COSTA, Renata. *O que foi o apartheid na África do Sul*. disponível em <<https://novaescola.org.br/conteudo/302/o-que-foi-o-apartheid-na-africa-do-sul>>. Disponível em: 19 dez 2016.

ELIZONDO, Gabriel. Como o BRICS pode mudar a geopolítica do mundo. Disponível em <<http://outraspalavras.net/posts/por-que-os-brics-podem-mudar-a-geopolitica-do-mundo/>>. Acesso em 19 dez. 2016.

FORLANI, Marcelo. *Batman Begins: crítica*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/batman-begins/>>. Acesso em 12 de jan 2017.

\_\_\_\_\_. *Batman: O cavaleiro das trevas*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/batman-o-cavaleiro-das-trevas/?key=34813>>. Acesso em 18 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Batman: o cavaleiro das trevas ressurgue*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurgue/?key=68836>>. Acesso em 19 de jan. 2017.

FREITAS, Alana. *Brinquedos de Star Wars chegam a faltar em lojas, preços vão até 2,6 mil*. Disponível em <<http://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2016/01/21/brinquedos-de-star-wars-chegam-a-faltar-em-lojas-precos-vao-ate-r-26-mil.htm>>. Acesso em: 08 de setembro de 2016.

GRAÇA, Eduardo. *O morcego revolucionário*. Disponível em <[http://www.cartacapital.com.br/destaques\\_carta\\_capital/o-morcego-revolucionario](http://www.cartacapital.com.br/destaques_carta_capital/o-morcego-revolucionario)>. Acesso em 19 jan. 2017.

GUIMARÃES, Lytton L. *Política externa e segurança na Índia: implicações para o fórum IBAS*. Disponível em <<chrome-extension://gbkeegbaiigmenfmjfcldgdpimamgkj/views/app.html>> Acesso em 19 dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Alan Moore reage à polêmica entre Frank Miller e o movimento Occupy. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/alan-moore-reage-polemica-entre-frank-miller-e-o-movimento-occupy/>>. Acesso em: 24 dez 2016.

HESSEL, Marcelo. *Batman: o cavaleiro das trevas ressurgue se despede de Pittsburg*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurgue-se-despede-de-pittsburgh/>>. Acesso em 19 jan. 2017

\_\_\_\_\_. *Christian Bale fala de The Dark Knight*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/christian-bale-fala-de-the-dark-knight-e-heath-ledger/>>. Acesso em 16 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Christopher Nolan fala de The Dark Knight - e cita A Piada Mortal*. Disponível em

<<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/christopher-nolan-fala-de-the-dark-knight-e-cita-a-piada-mortal/>>. Acesso em 18 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Frank Miller: autor é criticado após atacar movimento Occupy Wall Street*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/frank-miller-autor-e-criticado-apos-atacar-movimento-occupy-wall-street/>>. Acesso em 24 dez 2016.

\_\_\_\_\_. *Filmagens de Batman cancelam cena em Hong Kong por riscos à saúde*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/filmagens-de-batman-cancelam-cena-em-hong-kong-por-riscos-a-saude/>>. Acesso em 16 jan. 2017.

KEATING, Laren. *6 Easter Eggs you probably missed in The Dark Knight Rises*. Disponível em <<http://www.techtimes.com/articles/45994/20150414/6-easter-eggs-probably-missed-dark-knight-rises.htm>>. Acesso em 21 jan. 2017.

MORGENSTEIN, Joe. *Holy melancholy „Batman“! Tale of superhero origins is vivid, stylish - and dour*. Disponível em <<http://www.wsj.com/articles/SB111896045683361948>>. Acesso em 7 jan. 2017.

O'NEIL, Tyler. *Dark Knight e Occupy Wall Street: The Humble Rise*. Disponível em <<https://hillsdalenaturallawreviewdotcom.wordpress.com/2012/07/21/dark-knight-and-occupy-wall-street-the-humble-rise/>>. Acesso em 19 jan. 2017

ROMARIZ, Thiago. *Bilheteria USA: Batman: O cavaleiro das Trevas Ressurge - 3 à 5 de agosto*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/bilheteria-usa-batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge-3-5-de-agosto/>>. Acesso em 19 de jan. de 2017.

\_\_\_\_\_. *Vingadores: a era de Ultron chega ao Brasil antes dos Estados Unidos*. Disponível em <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/vingadores-a-era-de-ultron-chega-ao-brasil-antes-dos-eua/>>. Acesso em: 08 set. 2016.

S. A. *Bolsa Família*. Disponível em <http://www.caixa.gov.br/programas-sociais/bolsa-familia/Paginas/default.aspx>>. Acesso em 19 dez 2016.

S.A. *2005 é o ano do morcego*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm0407200514.htm>> Acesso em 14 jan. 2017.

S.A. *Bilheteria Batman Begins*. Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-51013/bilheterias/>> Acesso em 14 jan. 2017.

S/A. *Conselho de Defesa Sul-Americano*. Disponível em <http://www.defesa.gov.br/relacoes-internacionais/foruns-internacionais/cds>>. Acesso em 12/12/2016.

S/A. *HQ que inspirou o novo filme do Batman é relançado no Brasil*. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Quadrinhos/0,,MUL647914-9662,00-HQ+QUE+INSPIROU+NOVO+FILME+DO+BATMAN+E+RELANCA+NO+BRASIL.html>>. Acesso em 18 jan. 2017

S.A. *Joel Schumacher compara seu Batman ao de Nolan: Meu trabalho era divertir e vender brinquedo*. Disponível em <http://virgula.uol.com.br/tvecinema/joel-schumacher-compara-seu-batman-ao-de-nolan-meu-trabalho-era-divertir-e-vender-brinquedo/#img=1&galleryId=601966>> Acesso em: 08 set. 2016.

S.A. *Mensalão*. Disponível em <http://www.infoescola.com/politica/mensalao/>>. Acesso em 19 dez 2016.

S.A. *Site calcula valor da mansão de Batman Em Gotham: 64 milhões*. Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2012/07/site-calcula-valor-da-mansao-de-batman-em-gotham-r-64-milhoes.html>>. Acesso em 18 jan. 2017.

SALEM, Rodrigo. *Novo Batman é a adaptação mais corajosa de um gibi para o cinema*. Disponível em <http://f5.folha.uol.com.br/celebridades/1120792-novo-batman-e-a->

adaptacao-mais-corajosa-de-um-gibi-para-o-cinema.shtml>. Acesso em 19 jan. 2017.

SILVA, Luiz Inácio Lula. *Carta ao povo brasileiro*. Disponível em: <<http://novo.fpabramo.org.br/uploads/cartaaopovobrasileiro.pdf>>. Acesso em 05 dez. 2016.

VILLAÇA, Pablo. *Batman Begins*. Disponível em <<http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/7159/batman-begins>>. Acesso em 12 jan. 2017.

\_\_\_\_\_. *Batman: O cavaleiro das trevas*. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/6324/batman-o-cavaleiro-das-trevas>>. Acesso em 18 jan. 2017.

ZAMPIER, Rafaela. *Batman: O cavaleiro das trevas*. Disponível em <<http://www.cineplayers.com/critica/batman--o-cavaleiro-das-trevas/1372>>. Acesso em 18 jan. 2017.

ZIZEK, Slavoj. *Ditadura do proletariado em Gotham City: artigo de Slavoj Zizek sobre o novo Batman*. Disponível em <<https://blogdaboitempo.com.br/2012/08/08/ditadura-do-proletariado-em-gotham-city-artigo-de-slavoj-zizek-sobre-batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge/>>. Acesso em 21 jan. 2017.