

O BLOCKBUSTER E A HISTÓRIA: REFLEXÕES SOBRE SOCIEDADE, ÉTICA E O CAVALEIRO DAS TREVAS

Alexandre Maccari Ferreira¹

Às vezes as pessoas merecem mais que a verdade,
merecem ter sua fé recompensada.
Batman

Por que tão sério?
Coringa

Cinéfilos, pesquisadores em cinema e espectadores do espetáculo cinematográfico em muitas situações se deparam com reflexões éticas, geradas na grande tela, ou por algum filme que motive, em seu conteúdo, questões e problemas sobre moral e ética.

Discute-se e debate-se sobre ética e cinema, desde a concepção estética de certas obras (como as de vínculo ideológico a partir de políticas de Estados) até situações morais do cotidiano (como questões pontuais acerca das drogas lícitas e ilícitas). Nosso objetivo neste breve estudo é redigir algumas reflexões sobre essa relação, inspirados pelo filme **Batman – O Cavaleiro das Trevas**, de Christopher Nolan, tratando da ação ética que motiva os personagens e sua inserção em uma sociedade. Destaco que não entraremos no mérito da discussão filosófica sobre possíveis diferenças sobre ética e moral, tratando-as com relativo sinônimo conceitual.²

Os estudos entre cinema e história, de forma geral, ainda que, em alguns casos remetam para reflexões que dão conta de análises sobre ética e moral em obras cinematográficas no cerne social, em boa parte dos estudos, não se remete a esse princípio. Talvez esse sentimento e essa ocorrência se dê pelo julgamento de que tratar de ética e cinema seja algo muito mais destinado à filosofia do que à história. A história, enquanto área do conhecimento, começou a tratar o cinema de forma recorrente em estudos apenas a partir das décadas de 1960 e 1970, principalmente com os historiadores Marc Ferro e Pierre Sorlin. No entanto demarcar as observações acerca do

¹ Professor do Curso de História da UNIFRA; Técnico-Administrativo em Educação da UFSM. E.mail: alexandre@ufsm.br

² VALLS, Alvaro. **O que é ética**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

trabalho do conceito de imagem e de representação é importante no sentido de estipular o caminho teórico de análise que nos proporemos realizar.

Segundo as observações de autores como o próprio Ferro, a questão da representação é instituída em dois planos: um voltado para fazê-lo parecer através de outros meios e outro voltado para o iludir, a partir do mascaramento do sentido original. Tal observação é valiosa, pois ao se atribuir um sentido alegórico que os filmes expressam em seus enredos, vale-se tanto da ilusão artística da história, quanto da história representada através de uma interpretação livre e proposital, como é o caso que surge em **O Cavaleiro das Trevas**.

A alegoria é um elemento importante de ser conceituado para nossa análise. Flávio Kothe expõe que ela é a representação concreta de uma idéia abstrata, sendo a exposição de um pensamento sob a forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Esse autor define como “uma metáfora continuada, como tropo do pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança”³.

Seguiremos uma abordagem acerca das relevâncias e das formas estéticas e metodológicas das relações entre cinema e história, valorizando, principalmente os elementos que se referem à abordagem da imagem.

Quando a teoria vai ao cinema, e a história vai à teoria

Já em 1898, o câmara polonês Boleslas Matuszewski, numa perspectiva naturalista de história e de cinema, chamava a atenção para o valor das imagens cinematográficas enquanto documento histórico#. Escreveu, inclusive, a favor da criação de um fundo que mantivesse arquivados materiais cinematográficos. Tal como Charles Seignobos, valorizava o cinema como fonte de ensino da história, através de seu “registro infalível” da realidade. Em tempos que o documento escrito pautava a atividade do historiador, as idéias de Matuszewski vieram a fazer um eco mais satisfatório a partir do “chamado” da *Escola dos Annales*, na década de 1920, a fim de encampar todas as vias possíveis de presença da atividade humana e do exercício do

³ KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986, p. 90.

historiador onde ela pudesse ser investigada. Isto, por sua vez, não expressou necessariamente uma preocupação que culminasse numa metodologia clara de entrecruzamento do cinema e da história.

A partir da década de 1960, por sua vez, o historiador francês Marc Ferro – integrante da *Escola dos Annales* – veio a estabelecer, senão uma metodologia de análise e pesquisa, questionamentos e aspectos metodológicos relacionados ao cinema que superam o viés naturalista. Ao tomar como referência obras de documentário e de ficção, Ferro alça a representação cinematográfica e sua correspondência social em dois sentidos: o de fazer parecer através de outros meios e o de iludir pelo mascaramento do real. Isto é, o entrecruzamento do cinema e da história não se transpõe de forma direta nos dois âmbitos, o que indica o multifacetamento da história enquanto criação do cinema e do cinema enquanto análise histórica, sob a interferência do caráter ideológico⁴.

Este é um problema encontrado tanto nos meios acadêmicos e escolares quanto nos meios receptores de filmes, especialmente no que diz respeito à reconstituição e ao “pano de fundo” históricos e às aproximações e distanciamentos entre ficção e documentário. Os debates e os dados empírico-científicos em torno do cinema e da história ainda são pouco desenvolvidos e difundidos, especialmente no Brasil. Em muitos casos, há uma concentração na perspectiva analógica de história representada nos filmes – apropriações devidas e equívocos – ao invés da complexa análise da produção de uma obra, suas motivações ideológicas, as interferências do mercado cinematográfico, a teia de códigos em sua linguagem e as opções autorais de seus realizadores.

Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad, no Brasil, penetram na análise semiótica não-sígnica do cinema. A partir de teóricos estruturalistas, como Roland Barthes, interpretam a historicidade e o sentido do filme de acordo com a conotação imprimida pela sociedade que o consome, ou seja, conforme os signos de leitura disponíveis para determinado grupo, os quais transformam o filme numa mensagem. Este procedimento de análise semiótica encontra-se em diversos trabalhos de cinema na área de Comunicação Social no país.

⁴ KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

Nos Estados Unidos, historiadores vieram a contribuir para o debate de cinema-história junto às produções francesas e inglesas a partir dos anos 1970. A revista *Film & History*, que lança suas edições até os dias de hoje, é um exemplo. Robert Rosenstone tem destaque entre os estadunidenses, principalmente no que tange à relação do filme com o passado. Retomando o aspecto de “pano de fundo” histórico colocado anteriormente, Rosenstone faz críticas a esta expressão, pois considera o filme em si como já histórico, além de definir categorias que buscam compreender a história no cinema: a história como drama, a história como documentário e a história como experimento⁵

O poder da imagem na construção dos sentidos e do tema

Quando se verifica os estudos da perspectiva da associação entre as representações da história e a utilização dos recursos da imagem, verifica-se a carência de produção crítica, especialmente em se tratando das obras de Eisenstein, vistas como um conjunto de pensamento e de ideal. Além disso, estas obras demonstram a relação do desenvolvimento da alegoria histórica e de sua formação revolucionária e propagandista da estratégia stalinista, a partir de fontes visuais.

Segundo Aumont

‘representar’ segundo a etimologia e em todos os empregos que nos interessam, é ou ‘tornar presente’ ou ‘substituir’, ou ‘presentificar’, ou ‘ausentar’, e, de fato, sempre um pouco os dois, já que a representação, em definição mais geral, é o próprio paradoxo de uma presença ausente, de uma presença realizada graças a uma ausência – a do objeto representado – e a custo da instituição de um substituto.⁶

Essa exposição relaciona-se com as ideias do cinema enquanto pantomima, porém também pode ser lida das representações nos mais diversos níveis de abordagem, nos campos teatrais, pictóricos, literários. É importante fazer referência que mesmo o ato de escrever história passa por universos diversos, ainda que com referenciais

⁵ ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁶ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.152

palpáveis de comprovação, enquanto o cinema também contempla o fato do diretor comandar um sistema (por vezes chefiados por produtores) e constituir uma obra.

Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad⁷ valem-se da utilização da imagem enquanto fonte documental, concentrando suas constatações em torno de que o uso das imagens pelos historiadores deve ser voltadas como um índice de época, isto é a leitura de uma fonte visual é permeada de vários signos não-verbais que remetem a questões históricas.

O estudioso Roland Barthes⁸ escreve a que a imagem, no caso uma fotografia, é um objeto captado por um público que o consome através de um estoque de signos dentro de um contexto social, histórico e cultural. Os signos em questão são elementos como gestos, atitudes, expressões, cores, efeitos especiais entre outros, o que possibilita ser a foto uma leitura sempre histórica.

Para Peter Burke⁹, o sentido da utilização das imagens não está apenas no que está sobre o véu do objeto analisado, mas também os elementos e os detalhes que se acionam como um modo de trazer o que deve ser sutilmente visto. O cinema enquanto imagem, e outros meios, e representação possibilita a vinculação do movimento como um viés de capacitação da ação artística e do sentido histórico e temático da obra.

Nesse sentido, a dicotomia entre arte e ciência faz-se presente através da utilização de representações que ilustram e justificam certos momentos históricos e da validação da imagem como fonte documental para a pesquisa, que se constrói sobre uma base artística entrecruzada com um sentido científico da História. A utilização das imagens se mostra como um importante caminho de estudo de reestruturação de uma história tanto no sentido sócio-cultural quanto da representação social de uma sociedade e de um tempo.

Jacques Aumont é um dos principais autores que trabalha a questão do cinema com maior recorrência no que concerne à relevância da imagem. Em obras como **A imagem**¹⁰, ele tece a relevância e os modos como se podem ler imagens, seja

⁷ CARDOSO, Ciro; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Contexto, 1997, *passim* p. 401-417.

⁸ BARTHES, Roland. **A Câmara-clara**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

⁹ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004, *passim* p. 193-203.

¹⁰ AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004, p. 43.

fotográfica ou em movimento. Sua teoria compõe cinco níveis de percepção: a questão mecânica (a câmera enquanto olho); a questão da receptividade (a função do espectador); a questão espaço-temporal (em que, o modo como e quando são exibidas as imagens); a questão natural (a imagem em si, e os tipos de captação); e a questão artística (em que se fala da história da arte, das formas de se amparar a arte, seja pela fruição ou pelo fator social).

Jean-Louis Leutrat¹¹, por seu turno, menciona a importância da Escola dos *Annales* em seu período inicial, quando definiam a história como “ciência da mudança”, mesmo que nesses princípios utilizassem o cinema apenas enquanto fonte de analogias da história, como muitos professores ainda hoje usam em sala de aula.

Leutrat destaca que

Encarar o filme como um documento leva ao menos a distinguir o documento involuntário, o vestígio puro e simples, e aquele que foi realizado intencionalmente, o documentário, que é todo um outro mundo, sem deixar de ser mais uma das manifestações dessa categoria.¹²

Procuramos nos afastar dessa colocação de Leutrat porque ela é simplificadora de uma ideia do cinema enquanto estrutura de gêneros sem maior interesse nos princípios do cinema enquanto história e enquanto documento revelador de uma sociedade.

Entretanto, a partir dos estudos de Marc Ferro o cinema passou a ser usado como um novo objeto¹³ no campo analítico. O teórico francês criou uma tipologia que visa permitir aos estudiosos da área, organizar análises com o apoio de seus pressupostos.

Ele divide as relações entre cinema e história em quatro tipos, que seguem: cinema enquanto agente da história; conceituação da teoria e da história do cinema; a análise a partir dos tempos de leitura da obra, e a dicotomia leitura cinematográfica da história e leitura sócio histórica do filme¹⁴.

¹¹ LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: cinema e história. In: **Revista Imagens**. Campinas, UNICAMP. Ago/Dez 1995, p. 28-33.

¹² Idem, p.33.

¹³ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

¹⁴ Antonio Costa, também segue um propósito tipológico que alterna apenas a nomenclatura dos tipos possíveis de análise. Esse autor divide em três momentos: a) a história do cinema; b) a história no cinema; c) o cinema na história. Ver mais em COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 2 ed. São Paulo: Globo, 1989, p. 29-30.

Ao pensar em uma melhor perspectiva de análise, verificamos que a organização feita por Ferro, colabora no sentido elucidativo do auxílio para a compreensão do cinema enquanto documento da história. A seguir, procuraremos dar uma nova proposta da análise do cinema de propaganda, elaborando uma tipologia capaz de contemplar esses tipos de produção cinematográfica.

O Cavaleiro das Trevas à luz da História

O filme **Batman – The Dark Knight** (2008, no Brasil com o título: Batman – O Cavaleiro das Trevas), de Christopher Nolan possui uma dimensão estética ligada ao gênero de ação, com cenas frenéticas de luta, suspense e violência, essa produção possui uma característica que revela uma questão de fruição do público ligada a um herói de histórias em quadrinhos que possui uma conduta associada a traumas e mistérios.

Nosso estudo terá por objetivo centrar as discussões sobre a moral do herói e dos vilões, levando em conta elementos como a caracterização da sociedade contemporânea, o jogo de duplos na representação dos personagens, o tratamento acerca da compreensão do caos proposto pelo antagonista – o Coringa - e as pertinências sócio históricas atreladas ao objeto fílmico, a aceitação positiva da violência e a produção de sentidos e interpretações que a obra traz sobre a ética.

O maniqueísmo gerado na luta entre bons e maus – mesmo em gêneros díspares como animação, drama, epopeia ou documentário – revela que essa simplificação serve à facilitação do entendimento do espectador, para a sua empatia com o personagem. Há luta entre bons e maus recorrentemente, e o maniqueísmo pertence aos mais diversos níveis de abordagem política, religiosa, social, e que é colocada em destaque quando se propõe alcançar o convencimento. Esse elemento permite uma aproximação entre personagem (herói ou mesmo vilão) e espectador. A relação com o antagonista Coringa pode ser expressa em uma das falas que revela “Ou se morre como herói, ou vive-se o bastante para se tornar o vilão.”

Instaura-se um princípio fatalista de caos, provocado pelo sentido que a sociedade de Gotham corrompe o sujeito virtuoso, quando esse se deixa absorver pelo

entendimento do bem. A importância da sociedade nesse contexto revela o quanto simplista pode ser a construção de um filme de ação, ao mesmo tempo que temos que considerar que o fato de ser um blockbuster, com grande repercussão midiática (acentuada pela morte do ator Heath Ledger que interpretou o Coringa, antes do fim das filmagens), deram uma bilheteira significativa tanto em termos financeiros quanto em termos de crítica e de veiculação de opinião. Nesse sentido, podemos inserir algumas reflexões sobre as relações entre cinema e ideologia.

Segundo Aumont e Marie, observam que os conteúdos ideológicos estão ligados à ideia de produção, associados à noção econômica e a de autor, de conteúdos, em que se calca primordialmente aos modelos e aos gêneros cinematográficos, de formas, em que expõe com exemplo o caso do cinema revolucionário soviético, e de técnicas, em que associam as ideias de noção de realidade (alegórica, simbólica, realista...), e que também interferem em produções de cunho comercial.¹⁵

A ideia do registro do “real” está mais ligada a intenção política do que artística. Ferro aponta que “os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda a sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura” #. Por outro lado, podemos considerar que o blockbuster, que teve seu crescimento a partir da década de 1970, quando o filme passou a ser apenas mais uma parte do veículo de comunicação (junto a outras estratégias comerciais como revistas, brinquedos, camisetas, trilha sonora, roteiro...), é rico em significados, interpretações e juízos de valor expressos em um produto fechado (ou aberto) para o espectador.

Um signo interessante que em muitos casos fica à margem do entendimento do espectador é a questão da máscara. **O Cavaleiro das Trevas**, temos a caracterização de máscaras que permitem um próprio encobrimento do sentido moral dos personagens, que acabam por agir segundo suas convenções físicas e ligadas ao figurino que vestem.

O encobrimento de verdades associadas aos parâmetros da sociedade contemporânea permite-nos uma compreensão que heróis e vilões são na verdade agentes de processos ligados a justiça ou ao caos, e que representam uma forma

¹⁵ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003, p. 158.

maniqueísta de tratamento da sociedade que acaba por reproduzir o velho clichê do faroeste da luta entre mocinhos e bandido.

Considerações sempre em busca de construção

Por fim, este texto, ainda que um esboço incompleto sobre as possibilidades analíticas acerca de **O cavaleiro das Trevas** e da função do blockbuster na construção histórica do cinema, propõe um reflexão sempre em construção sobre a abordagem ética do cinema ou no cinema.

Ao pensar o princípio das teorias teleológicas, em que toda ação se dá pelo bem como fim, seguem uma definição de ética que preza o exercício da virtude como finalidade da busca da perfeição (segundo Aristóteles a felicidade). Ações como justiça e perseverança são comumente significadas em filmes que revelam o processo de constituição familiar com happy ends ou filmes de moral utópica.

Por outro lado, as teorias deontológicas, que seguem uma perspectiva Kantiana colocam o “bem moral pela motivação” o que desprende uma ideia do imperativo categórico, da regra e norma como leis universais. Portanto, as normas regem as ações, e dessa forma destina-se a figura do sujeito a escolha entre agir ou não conforme a regra da sociedade.

Assim, a história do homem é em **O Cavaleiro das Trevas** recuperada como um embate ético entre alinhar-se ao convívio social, mesmo prendendo-se às amarras das normas, como uma forma de fazer parte, e portanto desempenhando um altruísmo coletivo, ou delegar-se ao egoísmo individual do não aceitar as convenções sociais de Gotham City. A questão pode se provocar é de que lado o espectador quer ficar? E essa escolha certamente se dará pelo nível de percepção moral e ética que o sujeito tem no convívio social do cotidiano.