

A TRANSFIGURAÇÃO DISCURSIVA E IDENTITÁRIA DE BATMAN E CORINGA: O CAVALEIRO DAS TREVAS¹

THE DISCURSIVE AND IDENTITY TRANSFIGURATION OF BATMAN AND THE JOKER: THE DARK KNIGHT

Ricardo Ribeiro ELIAS²

Silvânia SIEBERT³

Resumo: este artigo tem como objetivo investigar como as condições de produção determinam as identidades das personagens Batman e Coringa, na análise do processo de transfiguração discursiva na obra *Batman, O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller. Na tentativa de abordagem das noções de tradução e de transferência, entendemos que estas são insuficientes para compreender o processo de criação de novas versões, como o Desenho Animado a partir da HQ. Por isso, centramos nossa análise no conceito de transfiguração (SIEBERT, 2012, 2015), uma vez que este conceito toma o texto de imagem (SOUZA, 1998, 2001) em sua dimensão discursiva. Ao analisar a transfiguração de Batman e Coringa, entendemos que esse movimento de sentidos se dá tanto na dimensão do interdiscurso quanto do intradiscuro, o que nos permite empreender análises em outras materialidades, ampliando o conhecimento discursivo de produções culturais não verbais. Para desenvolvermos tal análise, nos baseamos, também, em algumas noções de autores fundamentais: Orlandi (2001, 2005, 2007), sobre condições de produção e Análise

1 Este artigo toma como base a dissertação *Batman, O Cavaleiro das Trevas – A HQ, o Desenho Animado e o Filme: Transfiguração*, defendida por Ricardo Ribeiro Elias; e orientada por Silvânia Siebert, na linha de pesquisa Texto e Discurso.

2 Mestre em Ciências da Linguagem pela UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: ricardoribeiroelias@hotmail.com

3 Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Doutora em Linguística Aplicada pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. E-mail: silvania@cinemaistv.com.br



do Discurso, Lacan (1988, 1998), sobre questões psicanalíticas, e Hall (2011), sobre identidade cultural – este último sendo parte importante no processo de análise identitária das personagens.

Palavras-chave: condições de produção; identidade; transfiguração; texto de imagem; Batman, o Cavaleiro das Trevas.

Abstract: this paper investigates how the conditions of production determine the identities of Batman and The Joker, in the analysis of the discursive transfiguration process on the Frank Miller's *Batman, The Dark Knight Returns* (1986). In an attempt of mobilizing the notions of translation and transference, we understood the insufficiency of these in comprehending the creation process of new versions, like the Animated Cartoon, from the Comic Book. Therefore, we focused our analysis on the concept of transfiguration (SIEBERT, 2012, 2015) once this concept takes the text-image (SOUZA, 1998, 2001) in its discursive dimension. Analyzing the transfiguration on Batman and The Joker, we found out this movement of senses happens both in the interdiscursive and intradiscursive dimensions, allowing us to undertake analysis into other materialities, what expands the discursive knowledge on non-verbal cultural productions. In addition, to develop such analysis, we have basis into some notions of fundamental authors: Orlandi (2001, 2005, 2007), about conditions of production and Discourse Analysis, Lacan (1998, 1998), about psychoanalytical matters, and Hall (2011), about the cultural identity – this last one being an important piece on the process of the characters' identity analysis.

Key-words: conditions of production; identity; transfiguration; text-image; Batman, the Dark Knight.

Introdução

Neste artigo buscamos compreender como se dá o movimento dos sentidos no processo de “adaptação” da obra *Batman, O Cavaleiro das Trevas*. Para tal procedimento realizaremos aproximações entre os estudos discursivos e os estudos culturais, a partir de leituras de autores como Orlandi (2001, 2005, 2007), Lacan (1988, 1998), Souza (1998, 2001) e Hall (2011). Em relação aos estudos discursivos daremos maior ênfase na análise às condições de produção que “[...] compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação” (ORLANDI, 2005: 30). Também,



nosso interesse é analisar, especificamente, o processo de transfiguração (SIEBERT 2012, 2015) realizado quando do processo de releitura da obra *Batman, o Cavaleiro das Trevas* (HQ, 2011 [1986]) para a versão em Desenho Animado (DA) (*Batman, o Cavaleiro das Trevas – Parte 1 e 2*, 2012, 2013).

Estas obras recortadas mostram a importância de promover análises direcionadas às materialidades não verbais, principalmente os HQs, o que poderá criar um vínculo produtivo entre os vários públicos leitores de quadrinhos e o universo acadêmico - desde a graduação até o *Stricto Sensu*. Este vínculo poderá desenvolver um maior valor às literaturas populares, e o não verbal, como objetos de análises discursivas. Também entendemos que este trabalho busca dar a devida importância de se analisar o não verbal em sua materialidade própria, sem se reduzir integralmente à segmentação verbal (SOUZA, 1998). A partir destas considerações, este texto põe em questão esse tema, propondo dar maior visibilidade, e maior vida, às análises discursivo-literárias não verbais. Portanto, nosso objetivo é investigar como as condições de produção determinam as identidades das personagens Batman e Coringa, na análise do processo de transfiguração discursiva destas mesmas personagens na obra *Batman, o Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller.

As condições de produção

As condições de produção na Análise do Discurso (AD), especificamente em seu *corpus*, trabalha com os conceitos dos campos linguísticos, das ciências sociais e da psicanálise. Entre todas estas áreas de conhecimento que a compõem, existe a também inerente questão da *historicidade do corpus*. Nela, emerge a noção de **condições de produção** (CP) discursiva, fatorialmente presente na AD. Desde a política, em cujo contexto a AD começou a mobilizar seus conceitos, as CP atuam de forma marcadora, pontuando o *como se faz/fez* isso. Este *fazer*, relativamente às CP, mobiliza acontecimentos enunciativos, sócio-históricos e ideológicos relacionados aos contextos imediato e amplo, respectivamente. Por se tratar de uma noção que trabalha com a historicidade, ela conseqüentemente lidará com o interdiscurso, que é “todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos” (ORLANDI, 2005: 33). Sendo a memória discursiva um fator constituinte para a ação das CP, nota-se que aqui o *como se faz* depende diretamente daquilo que foi anteriormente, em outro lugar. Reforça-se que, as CP implicam o que é “material, a língua sujeita a equívoco e a historicidade, o que é institucional, a formação social, em sua ordem, e o mecanismo imaginário. Esse mecanismo produz imagens dos sujeitos, assim como do objeto do discurso, dentro de uma conjuntura sócio-histórica” (ORLANDI, 2005: 40).





Na sua forma complementar, as CP funcionam ligadas a alguns fatores. O primeiro fator é o que se chama de relação de sentidos. Este é entendido na forma de que todo discurso tem relação com outros discursos. São estas relações que dão origem aos sentidos. Um dado discurso se direciona a outros que lhe dão base. O segundo fator que é inerente ao discurso, que o constitui, é nomeado mecanismo de antecipação, sendo este o regulador do processo de argumentação. Nele, os sujeitos, de forma capaz, conseguem se pôr no lugar do qual o seu interlocutor *escuta* seus dizeres. A partir disso, consegue experimentar a antecipação perante seu interlocutor, captando os sentidos produzidos por suas palavras. O terceiro e último fator constitutivo do discurso chama-se relação de forças. Aqui, lembrando a questão da posição-sujeito, diz-se que o lugar, no qual o sujeito se põe a falar, constitui sua fala, ainda lembrando que somos socialmente hierarquizados, nas relações de força que se sustentam nesses diferentes lugares. Apresentados esses três fatores, cabe dizer que, de acordo com Orlandi, “não são os sujeitos físicos nem os seus lugares empíricos como tal, isto é, como estão inscritos na sociedade, e que poderiam ser sociologicamente descritos, que funcionam no discurso, mas suas imagens que resultam de projeções” (ORLANDI, 2005: 40).

É perante essas formas que diferentes possibilidades se defrontam nas CP. Isso realmente dependerá de como a história está inserida na formação social e do modo de funcionamento das formações imaginárias, uma vez que não se pode esquecer-se de tomar partido dos fatores anteriormente descritos: a relação de sentidos, o mecanismo da antecipação e, ao fim, a relação de forças. No entanto, é também proveitoso fazer uma atualização acerca das CP do discurso. As CP de um discurso não são apresentadas como sendo um aparelho de filtragem ou bloqueio, que determinariam uma lei de livre funcionamento da linguagem, pois “[...] não há espaço teórico socialmente vazio no qual se desenvolveriam as leis de uma semântica geral [...], e no qual se re-introduziriam, na qualidade de parâmetros corretivos, “restrições” suplementares, de natureza social” (PÊCHEUX; FUCHS, 1997: 179). No alcance visceral anterior do termo CP, este pode circunscrever terminologias ambíguas. Esclarecendo a ambiguidade em que as CP se apresentavam nas formulações textuais de 1969, se dizia que o termo determinava, concomitantemente, o efeito das relações de lugar por onde o sujeito e a *situação* se inscreviam, o concreto e empírico do termo, ou seja, o ambiente material e institucional. Ainda, as CP designariam o sujeito na sua situação vivida, como uma variável do próprio sujeito, referindo-se às atitudes, às representações, entre outras que seriam inseparáveis a ele numa situação de experimento. Enunciada a oposição entre a primeira e a segunda definição, igual ao real com o imaginário, promulga(va)-se a falta que o texto de 1969 apresenta(va): uma determinação de um local para o imaginário em relação ao real, teoricamente falando. Sem essa localização, a confusão das relações de lugar com o espelhamento dos papéis inerentes ao institucional era inevitável.



Na dissertação *Batman, o Cavaleiro das Trevas – a HQ, o desenho animado e o filme: transfiguração*, de 2016, Elias relaciona as obras recortadas para análise às CP amplas, destacando alguns eventos políticos e econômicos mundiais que envolviam E.U.A e U.R.S.S e, em certa medida, considerando isso como sentidos que atravessam a realização das mesmas. Em tempo, introdutoriamente, para ele, esses sentidos tanto atravessam as obras como o título em si – *Cavaleiro das Trevas*. Importante viu-se também que a titulação dessa pesquisa tem cruzamentos deveras políticos, pondo em contraste a bipolaridade entre essas duas potências. Dessa forma, é conciliada a ideia de que a Guerra Fria tenha sido a idade das *Trevas* do século XX, e por ser nomeada *Guerra*, solidifica esse trevor, reforçando os sentidos de *escuridão social*. Portanto, se leitor que ler essa obra analisá-la formalmente, verá que Batman, contraditoriamente a sua alcunha, seria a *Luz* que combate as *Trevas*, usando o capital como sua base combatente.

Elias (2016) ainda nos diz que, na época da publicação original em 1986, a Guerra Fria foi um evento especial de escala mundial que determinou o mundo, servindo de influência para Frank Miller na produção dessa obra. No lado soviético, ambientando o segundo ano do governo de Mikhail Gorbachev, que começou em 1985, o então líder da União Soviética criava dois planos de reorganização do sistema do país: *Glasnost* (transparência de expressão) e *Perestroika* (reestruturação econômica). Essa época também, agora com os norte-americanos, colocava em cena a nova tentativa de Ronald Reagan para uma corrida armamentista (começando em 1983, mas com firmação nos anos seguintes) com armas nucleares, chamando o projeto de “Guerra nas Estrelas”. Sobre isso, voltando para os soviéticos, em 26 de abril de 1986, figurava o que é considerado o maior acidente nuclear da história: Chernobyl, na cidade de Pripjat, Ucrânia. Isso devastou o setor agrícola da U.R.S.S., a qual, nessa mesma época, preparava uma safra recorde em exportação de grãos. Esse acidente tornou-se um agravante para a ruína da economia soviética, e, curiosamente, a ONU instituiu o ano de 1986 como o *Ano Internacional da Paz*⁴. Outro fato político importante desse ano, vindo para o Brasil, foi o ingresso da primeira mulher como governante de um estado: Iolanda Fleming.

Por isso, neste trabalho, entendemos que as CP articulam uma gama de sentidos que são determinantes para esta análise e uma noção fundante para o conceito de transfiguração que será trabalhado na próxima seção.

4 A UNESCO institui, desde 1957, por determinação da Assembleia Geral da ONU, o Ano Internacional, que define, ou comemora, determinado tema ou assunto.



Transfiguração

No estudo sobre os gestos de leitura de um texto fonte para ser adaptado intitulado *Crônicas em antologias, suas adaptações audiovisuais e os sentidos: o gênero na formação intercultural discursiva em Comunicação Social*, Siebert (2012) analisa o movimento dos sentidos entre o texto escrito para a versão audiovisual, em crônicas criadas por Luís Fernando Veríssimo e Mario Prata. A autora buscava compreender como se davam os movimentos dos sentidos entre o texto escrito, o texto fonte e sua realização audiovisual, ou sua “adaptação”. Durante a análise de crônicas antológicas que foram relidas e realizadas em audiovisual para serem veiculadas no cinema, na TV e na internet, Siebert entendeu que os conceitos de transferência e de tradução não davam conta para a referida análise. Uma vez que o conceito de transferência está relacionado à língua, como é o caso do português falado em Portugal, e o que é falado no Brasil, neste caso, temos a mesma língua que se significa em uma história, no entanto, mobiliza memórias outras (ORLANDI, 2004). Há transferência de sentidos nesse exemplo. Mas, embora seja a mesma língua, ela significa de forma diferente dadas as condições de produção. Por sua vez, o termo tradução envolveria o processo de leitura e interpretação em línguas diferentes. Mesmo o termo *tradução intersemiótica* cunhado por Jakobson (1995), no entender de Siebert, não daria conta da análise discursiva do processo de “adaptação”, uma vez que estaria pautado em uma relação de denotação e conotação ligada ao funcionamento do signo; e numa relação de fidelidade da nova versão com a obra fonte.

No movimento de adaptação das crônicas, são as condições de produção que, segundo Siebert, “[...] apresentadas pelo cinema, televisão e internet [...] permitirão a realização de um novo texto, que se constitui em outra materialidade significante, e que por sua vez, exige uma outra forma de leitura, outros gestos de leitura” (SIEBERT, 2012: 49). Sendo assim, “os adaptadores incorporam as histórias ‘como se’ estivessem autorizados a fazê-lo” (SIEBERT, 2012: 49). Essa incorporação é definida por Pêcheux como:

segundo a modalidade do “como se” (como se eu que falo estivesse no lugar onde alguém me escuta), modalidade na qual a “incorporação” dos elementos do interdiscurso (pré-construído e articulação-sustentação) pode se dar até o ponto de confundirlos, de modo a não haver mais demarcação entre o que é dito e aquilo a propósito do que isso é dito. Essa modalidade, que é a da *ficção*, representa, por assim dizer, a forma idealista pura da forma-sujeito sob suas diversas formas, da “reportagem”, à “literatura” e ao “pensamento criador”. (PÊCHEUX, 1995: 168, grifo do autor).

A partir da noção de incorporação concebida por Pêcheux, Siebert formula a noção de transfiguração. O conceito de transfiguração, segundo a autora, a partir de entendimento discursivo “[...] nos leva a pensar em movimento, neste entrelu-



gar da escrita e da imagem, onde *trans* nos remete a mexer com os sentidos, com a transformação, ao que vai além; *figura*, por sua vez, à personagem, aos sujeitos ou objetos e *ação* ao que está em cena, em sua realização” (SIEBERT, 2015: 303).

Esses suportes de materialidades, nesta pesquisa, são a HQ e o DA. Ainda, para compreender os lugares de enunciação dos variados textos oriundos do processo transfigurativo, Siebert retoma o conceito de encenação postulado por Mainueneau em *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Segundo ele, a encenação “não é uma máscara do ‘real’, mas uma de suas formas, estando este real investido pelo discurso” (MAINGUENEAU, 1997: 34). Para reforçar os dizeres sobre encenação, Siebert diz, baseada em Orlandi, que “a noção de encenação contribui da mesma maneira que as determinações linguísticas para forjar as imagens que os interlocutores enviam uns aos outros em uma comunicação, e onde a cenografia garantiria a credibilidade das enunciações” (SIEBERT, 2012: 50). Pode-se dizer que “a cenografia discursiva – constituída pelo eu/tu-agora-aqui do discurso em termos de locutor, destinatário, cronografia e topografia – é compreendida pelo fato de que o que funciona no discurso são relações que se produzem em um mecanismo de substituições” (ORLANDI, 2001: 154). Siebert ressalta que esse conceito que movimenta as posições de enunciação, o tempo e o espaço, seria compreendido no estudo das adaptações em razão de sua dimensão como texto de imagem, por sua policromia.

Texto de Imagem

No artigo *A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação*, Tânia Clemente de Souza (2001) propõe o desenvolvimento de novas perspectivas ao estudo imagético (cinema, fotografia, imagem artística etc.) dentro da AD de linha francesa, olhando diretamente sua materialidade: o não verbal. Em outras palavras, põe-se a discutir a questão relativa aos planos verbais e não verbais, procurando produzir um novo campo descritivo e analítico do não verbal, levando em conta a tentativa de analisar o não verbal sem a intervenção total do verbal. A autora salienta que estas perspectivas do não verbal pretendem mostrar como a imagem tem significação diferente, ideologicamente, nos meios de comunicação. Souza entende que, no movimento analítico do não verbal pelo verbal, haveria uma redução no conceito de linguagem, o verbal e o não verbal, sendo que esta linguagem é pensada na forma do signo linguístico. Não haveria discussões suficientes sobre os usos da imagem e também as suas possibilidades interpretativas no meio social-histórico. A imagem não poderia ser inteiramente submissa à palavra. Só com a devida condição visível da imagem é que ela existe. Sustenta ainda a impor-



tância, por exemplo, da representatividade reforçada pela referencialidade – esta cria uma dupla base para a possibilidade de linguagem, permitindo a leitura da imagem e reafirmando sua posição como linguagem.

A fim de justificar este tratamento com a imagem, a autora nos traz o exemplo do cinema. Segunda ela, lá, a imagem é genericamente explorada na sua totalidade densa como linguagem, significando sem a necessidade de aportes verbais – é imagem, é linguagem, e não cenário. O texto de imagem, na sua totalidade, é entendido como um grupo de estruturas produtivas, compilando várias propriedades, entre elas: expressão visual; elementos expressionistas (ângulos de câmera, geometrias); figuras iconográficas, tipologia de montagem, campo/contracampo, enquadramentos, narrativa, tempo, perspectivas, em tempo, todas as propriedades que envolvem o ambiente imagético. Entendendo ser importante, Souza aborda os estudos de Eni Orlandi sobre o silêncio. A autora entendia que as abordagens sobre o silêncio contribuiriam ao entendimento do não verbal, e também ampliariam o objeto na AD, criando estratégias, caminhos, para analisar o não verbal. Souza entende

que os mecanismos de análise que apreendem o verbal através do não verbal revelam um efeito ideológico de apagamento que se produz entre os diferentes sistemas significantes, dando sustentação, dentre outros, ao “mito” de que a linguagem só pode ser entendida como transmissão de informação, ou como sistema para comunicar. (SOUZA, 2001: 2).

A disposição para a análise da imagem também pressupõe a relação com os meios social, histórico e cultural, suplementando a formação social subjetiva, em forma de relação. Ainda há a questão dos recortes possíveis no conjunto de elementos visuais. Este conjunto, de acordo com Souza, promove uma rede de associações imagéticas, instalando o lugar da contextura não verbal. No limite, “a imagem é uma forma vazia e necessita da competência interpretativa de um observador, pois, além das relações gerais que estabelece, é necessário que a imagem seja preenchida por conteúdo, experiência, relações geométricas, parentais etc.” (VILCHES, 1984: 26). Sobre a questão da tessitura do texto não verbal, averigua-se que o fator do silêncio não pode ser confundido com o de implícito, postulado por Ducrot. Afirma Orlandi que

há silêncio nas palavras; 2. o estudo do silenciamento (que já não é silêncio mas “pôr em silêncio”) nos mostra que há um processo de produção de sentidos silen-

5 Texto original: “La imagen es una forma vacía y necesita de la competencia interpretativa de un observador, porque, más allá de las relaciones generales que establece, se necesita que la imagen sea llenada de contenidos, de experiencia de relaciones geométricas, parentales, etc.”

ciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do “implícito”. [...] para nós, o sentido do silêncio não é algo juntado, sobre-posto pela intenção do locutor: há um sentido no silêncio. (ORLANDI, 2007: 11-12).

Souza concilia que o implícito atua nas imagens, uma vez que há imagens que não são vistas, mas estão sugeridas a partir de um conjunto de imagens anteriormente dispostas. Já no silêncio, imagens são apagadas, silenciadas, criando liberdade ao analista para significar e interpretar o texto de imagem, à vontade. A autora usa novamente o cinema como exemplo, argumentando que ele comporta elementos imagéticos que dão a entender a construção de diferentes outras imagens. A sugestão de elementos poderiam acontecer com base na câmera (ângulo e movimento), muitas vezes com os ruídos sonoros (cortes de som, música), luzes, cores etc. Esses elementos funcionam como indicadores, dando pistas ou até mesmo antecipando os segmentos do enredo. Se torna papel, então, do espectador entender, inferir, interpretar essas imagens, essas pistas, cravando no texto não verbal a sua heterogeneidade. Isso seria o âmbito que intertextualiza os textos, os dizeres do espectador, isto é, o espaço que constitui todos os textos que trazem as marcas dos que interpretam os textos não verbais, como dito, o espectador/leitor. Brevemente sobre esse caráter heterogêneo do cinema, este é “[...] profundamente misto; é o lugar de encontro entre o cinematográfico e o extracinematográfico, entre a linguagem e o texto, encontro conflituoso que metamorfoseia o metabolismo inicial de cada uma das duas partes⁶” (AUMONT et al., 2008: 207). Voltando ao implícito. Ao falar dele, Souza retoma o conceito de polifonia, primeiramente elaborado por Bakhtin e posteriormente aprofundado por Ducrot. Trago a passagem em que Ducrot descreve a polifonia:

Para Bakhtine, há toda uma categoria de texto, e notadamente de textos literários, para os quais é necessário reconhecer que várias vozes falam simultaneamente, sem que uma dentre elas seja preponderante e julgue as outras: trata-se do que ele chama, em oposição à literatura clássica ou dogmática, a literatura popular, ou ainda carnavalesca, e que às vezes ele qualifica de mascarada, entendendo por isso que o autor assume uma série de máscaras diferentes. (DUCROT, 1987: 161).

Essas vozes dão um caráter heterogêneo ao texto, heterogeneidade essa definida por Authier-Revuz como heterogeneidade enunciativa (Cf. AUTHIER-REVUZ, 2004). Seguindo essa premissa, como vimos antes, o texto de imagem reúne, de fato, marcas de heterogeneidade que a constituem – ironia, implícito, silêncio. Entendido isso, então, na tentativa de escapar desse reducionismo ao verbal, e ana-

6 Texto original: “[...] profundamente mixto; es el lugar de encuentro entre lo cinematográfico y lo extracinematográfico, entre el lenguaje y el texto, encuentro conflictivo que metamorfoseia el metabolismo inicial de cada una de las dos partes.”



lisar de forma mais contundente a imagem, Souza formula o conceito de policromia. De acordo com a autora, “o conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não verbal” (SOUZA, 1998: 8). Esse *jogo*, da qual ela se refere, emana as diferentes formas e propriedades do não verbal (cores, imagens, luz, sombra etc.), se assemelhando às vozes que se mostram no texto, e também às interpretações que o *eu* promove *na* e *pela* imagem. Com esse tipo de comportamento, aumenta-se a possibilidade de perceber melhor os movimentos sinestésicos; e aumenta a capacidade de apreender diferentes sentidos discursivo-ideológicos, a partir da possibilidade de interpretação de uma imagem por outra. A policromia também mostra a heterogeneidade constitutiva da imagem. Dito de outra forma, essa natureza heterogênea é a composição de heterogeneidades, e no momento que encontram relações entre si próprias, desenham na imagem seu caráter identitário. Essas relações trabalham sob a coordenação dos operadores discursivos, que são alguns dos já citados anteriormente, com algumas inclusões: ângulo de câmera, as cores, luz, sombra, enquadramento, etc. Não esquecendo que estes trabalham além da textualidade imagética – formam a produção de diferentes outros textos, todos oportunamente não verbais.

Como se pode perceber, o não verbal concilia um amálgama de razões que o marcam como uma materialidade que pode sim ser analisada sem ser somente reduzida aos princípios de análise do verbal; ser analisada em si mesma, em sua materialidade constituída. Estas análises são corroboradas pelos conceitos da AD, como a heterogeneidade enunciativa, que atua no implícito, na ironia etc; o silêncio, que atua na desmistificação de que a linguagem só seria entendida através de um exercício comunicativo, onde o não verbal seria tranfigurado para verbal; e a policromia, que investe em um exercício de análise totalmente concernente ao não verbal e seus fatores inerentes, não dependendo somente do verbal.

Batman: transfiguração

Como introdução a esta seção, queremos destacar que realizaremos uma análise da transfiguração de Batman, O Cavaleiros das Trevas, primeiramente, sobre a sincronia som-imagem. Na releitura em DA, as músicas aparecem em moldes diferentes das composições do filme. O que acontece é uma moldagem digital, com forte ausência de sinfonias. As cenas são devidamente musicadas conforme a carga dramática, iniciam em volume baixo que aumenta gradualmente, caracterizando a evolução da sincronia entre som e imagem. Há uma repetição de uma melodia, principalmente nas cenas em que Bruce faz reflexões, mobilizando a memória do teleleitor sobre a recorrência do sofrimento do protagonista. E mesmo

que se tenha dito que as sinfonias orquestradas estejam ausentes, elas ainda aparecem para compor o momento de relaxamento de Bruce em frente à TV, conforme vemos nos recortes abaixo:

Texto de Imagem 1 - Flashback de Bruce



Fonte: Batman, O Cavaleiro das Trevas - Parte 1 (2012).

Na cena, notícias sobre tragédias e crimes começam a despertar o desconforto em Bruce, fazendo com que fique dando *zapping* nos canais. Mas, um enunciado chama a atenção e o faz parar a procura de canais: “Apresentamos esta noite... Tyrone Power em A Marca do Zorro”, Bruce retorna mentalmente ao passado, em um *Déjà Vu*, encenado pelo *flashback* no DA. Ao sair do cinema, onde Bruce e seus pais assistiram *A Marca do Zorro*, eles são abordados pelo criminoso que faz disparos e mata o casal. Acontece uma transposição da música do *flashback*, que se torna a música que sincroniza o momento atônito de Bruce ao lembrar desse fato, como se a música saísse do fundo e ganhasse um corpo frontal. Atônito, Bruce troca de canal, e vê mais uma tragédia, com a música entrando em suspenso, tendo apenas um chiado abafado no fundo, com o imediato retornar de canal de Bruce para o filme. A música continua, emulando o seu retorno, no seu auge. No começo do seu retorno, virtualiza uma espécie de rebobinação, que traz o teleleitor rapidamente, e novamente, para a cena. Vejamos essa encenação, no Texto de Imagem 1.

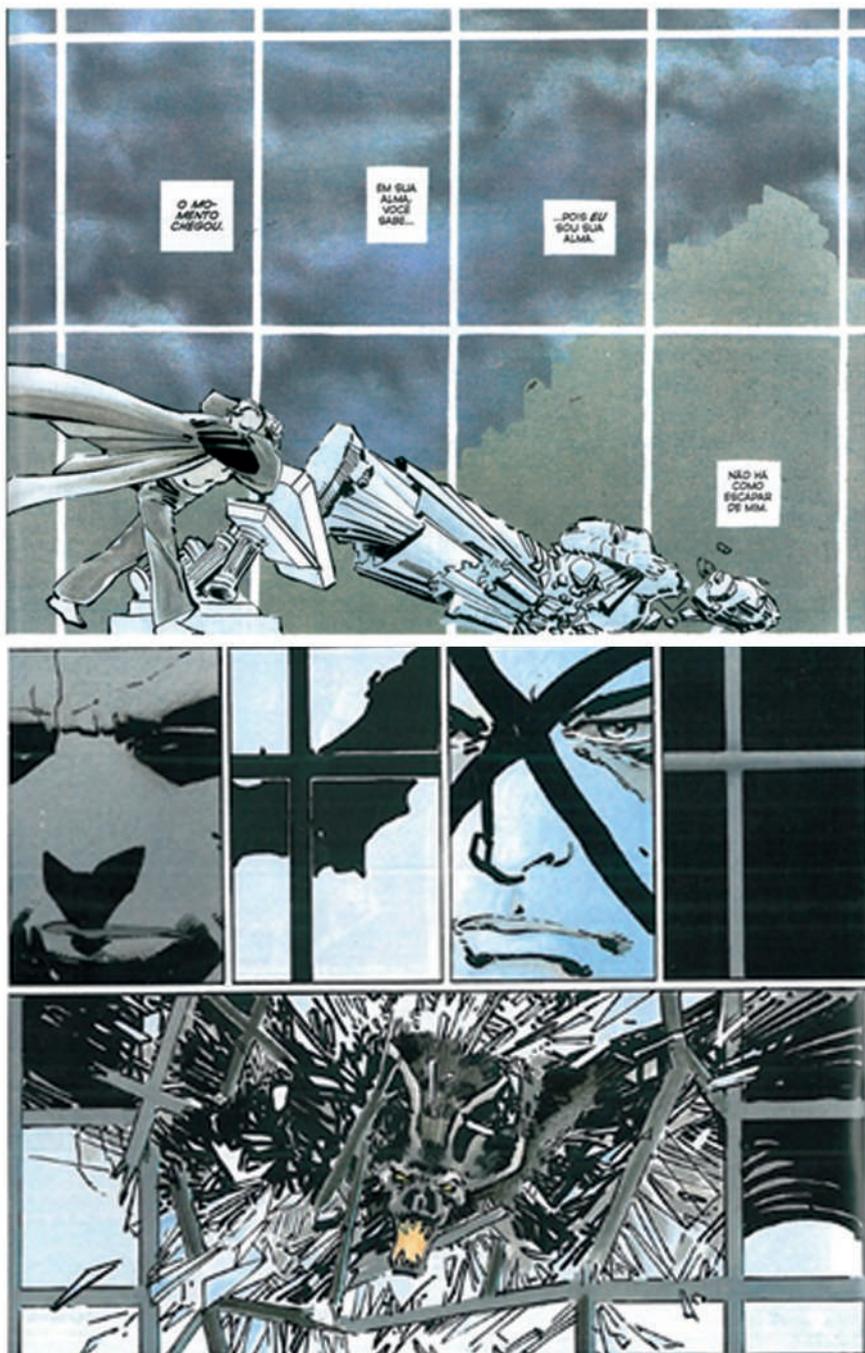


Paralelo a esse *Déjà Vu* desenha-se um contraste identitário, entre o passado e o presente de Bruce Wayne. Não estamos falando somente do aspecto físico em si, mas sim sua relação temporal, a marcação temporal dos sentidos do personagem, que está relacionado ao interdiscurso. Para compreendermos essa mudança recorreremos ao conceito de sujeito pós-moderno de Hall: “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2011: 12). A partir disso, se põe em causa, também, que “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] [portanto], a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2011: 13). Há aqui a contemplação de que as identidades são elementos concretos em primeira instância, porém com chegada da pós-modernidade, elas engendram-se em um terreno de movimentos constantes. Uma vez que se mostram as mudanças estruturais e institucionais dentro dos sistemas culturais, sofremos com intervenções das múltiplas variedades de identidades possíveis, sendo que poderemos nos identificar, mesmo que temporariamente, com qualquer uma delas.

Na referida cena, ao ser enunciado um Bruce Mais Jovem, de forma a mostrar seu passado, o Bruce Mais Velho ressignifica sua identidade, seu próprio juízo de valor a respeito de seu ideal em ser Batman. Assim, Bruce Já-Velho relembra o Bruce Velho-Jovem. Ainda nesta cena, agora com o Bruce criança, trata-se apenas de uma lembrança, ou seja, ele não pode contemplar sua parte Velha, a do futuro. No entanto, como forma de aplicação, Bruce Velho-Jovem é lembrado pelo Bruce Já-Velho. Ainda, ao reviver essa identidade de sua juventude, Bruce Já-Velho retoma o Velho-Bruce (ou Bruce Iluminista), enunciando novamente o Velho-Batman. Esses dizeres reforçam, inicialmente, a pós-modernidade da relação identitária entre Bruce e Batman.

Outro recorte importante para análise de identidade Bruce/Batman se dá na HQ, após eventos de pesadelos e *flashbacks*, Bruce entra em um conflito de identidades; de um lado, uma identidade pós-moderna, que expressa um sujeito que não tem certeza absoluta do que é, ou do que faz, pois vive em um conflito de sentidos com sua identidade iluminista, enunciando o sujeito centrado, absoluto, racional. Tudo isso culmina em um momento de reflexão. Observe o Texto de Imagem 2.

Texto de Imagem 2 - Bruce faz sua reflexão



Fonte: Miller (2011: 29-30).

Segue o texto verbal:

MANSÃO WAYNE - BRUCE OUVESUO ALTER EGO

[...]

ALTER EGO/BATMAN

O momento chegou. Em sua alma, você sabe... pois **Eu** sou sua alma. Não há como escapar de mim. Você é **frágil**... você é **pequeno**... você é menos do que **nada**... uma carcaça vazia... um trapo que não pode me conter. Ardentemente, eu o queimo... e queimando-o eu brilho, em chamas, belo e feroz. Você não pode me deter... não com vinho, nem juramentos, nem com o peso da **idade**. Você não tem como me deter... e, mesmo assim, ainda **tenta**... ainda **foge**. Você tenta me **abafar**... mas sua voz é **débil**...

[...]

A complexa relação identitária Bruce/Batman nos faz pensar em um momento específico do instante do *eu*. Em pleno momento, quando o **Eu** (o alter ego de Bruce, Batman) fala com Bruce Wayne, se interpõe afirmando ser a alma dele, marcando a impossibilidade de *escapatória*: “[...] **Eu** sou sua alma. Não há como escapar de mim”. Essa afirmativa nos remete a uma espécie de “espelhagem”, onde ambos são espelhos um do outro, enxergando a sua outra parte, inconscientemente manifestada. Bruce passa a ser a segunda pessoa do discurso a partir da fala do alter ego, sendo tratado como a segunda parte da identidade: “Você é **frágil**... você é **pequeno**... você é menos do que **nada**...”. Ao ser tratado como vazio, o alter ego evoca a necessidade do outro, ele próprio, como constituidor do sujeito Bruce Wayne, que está vazio. Quanto a esse *turning* de identidades, podemos falar do *estádio do espelho*, de Lacan. É descrito “[...] como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*” (LACAN, 1998: 97, grifo do autor). O mesmo ser se divide em duas identidades, intercambiáveis entre si, por uma imitação, por assumir uma imagem, como diz Lacan. E a palavra *imago* significando *representação*, a imitação estaria relacionada a uma representação de uma pessoa internalizada por uma criança, reproduzindo isso na fase adulta. Resolvemos apropriar, no caso de Batman, a representação não de uma pessoa, mas de um animal, o morcego. Passando além da *imago*, haveria o que chamo de *animalis imaginis*, descrito como a representação de um animal internalizada por uma pessoa, uma criança, que o influenciaria na fase adulta. Isso estaria de forma relacionada à identidade, gerando um princípio de conflito identitário. Bruce, quando criança, contemplou a visão do morcego, ser que se tornaria seu maior medo. Na contemplação, o medo internalizado se torna parte de sua identidade. Esta se forma na relação com o outro (LACAN, 1988, 1998), e se o medo faz parte desse outro, “uma pessoa que tenha interiorizado uma visão de mundo que inclua a insegurança e a vulnerabilidade recorrerá rotineiramente,



mesmo na ausência de ameaça genuína, às reações adequadas a um encontro imediato com o perigo [...]” (BAUMAN, 2008: 9). Com o perigo se enunciando aqui, como um conflito de identidades físico, o medo de morcegos torna-se uma representação de Bruce na sua infância, e ele reage ao seu medo fugindo – um conflito físico, mas já identitário. Com o episódio da morte dos pais, Bruce passa a não mais fugir do morcego, ele começa a se espelhar nele, começando a construir as bases do seu *estádio*. Isso porque “[...] a relação de semelhança entre uma figura visual e aquilo que ela indica nasce de uma conexão dinâmica, física, existencial [...]” (SANTAELLA, 2001: 200). E, segundo a fala do alter ego, “Você [Bruce] não tem como me deter... e, mesmo assim, ainda *tenta*... ainda *foge*.” Isso pode significar um efeito de sentido que põe Bruce totalmente submisso ao alter ego/Batman, a primeira pessoa, proclamando/reafirmando sua dependência dele. Entendemos que a primeira pessoa **Eu**, tanto na infância como na fase adulta, continua relacionada ao alter ego/Batman, sendo diferente na infância, que o alter ego tem a forma do morcego, o animal. Com o alter ego dominante na primeira pessoa, Bruce Wayne é identificado, na posição de Bruce Wayne relacionada ao Batman, como segunda pessoa. Bruce é um *você eterno*. Poderia ser

[...] a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem o restitua, no universal, sua função de sujeito. [...] o ponto importante é que essa forma situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade. (LACAN, 1998: 97-98, grifo do autor).

No texto de imagem, por mais conflituosa que esteja sua mente, Bruce reflete sobre seu passado, entendendo que aquilo que viveu é ele próprio, materializado pelo morcego entrando pela janela. O morcego não preenche inteiramente o enquadramento, deixando o restante das janelas como sendo lampejos de sua identidade comum, logo o morcego quebrando a janela pelo meio simboliza o seu alter ego tomando conta da posição-sujeito Bruce Wayne, o bilionário. No texto de imagem que apresenta Bruce e o morcego, o texto verbal se encontra ausente. Por hipótese, Frank Miller talvez quisesse impor uma contemplação total do não verbal, convocando o teleleitor a uma leitura especializada do não verbal. O *close* no rosto demonstra a postura de *Cavaleiro*, a seriedade, e a postura de *das Trevas*, a escuridão, no quadrinho com a janela escurecida. Em termos objetivos, a HQ “é uma versão adulta, crítica, de um homem determinado a fazer valer sua noção de justiça, mesmo quando ela entra em choque com aquilo que as autoridades estabelecidas entendem como correto ou legal” (VERGUEIRO, 2011: 159). Veremos agora esse texto de imagem transfigurado para o DA. Observemos o Texto de Imagem 3.



Texto de Imagem 3 - Bruce reencontra seu alter ego



Fonte: Batman, O Cavaleiro das Trevas – Parte 1 (2012).

Segue o texto verbal:

MANSÃO WAYNE - BRUCE OUVESUO ALTER EGO
ALTER EGO/BATMAN

Você tenta me controlar... mas você é fraco. Você sente isso na sua alma. Você é nada mais do que uma casca oca. Uma armadilha enferrujada. A hora chegou...

Outro destaque do DA, e também da HQ que damos ocorre a partir de um conflito entre Bruce e seu alter ego, um tormento que está expresso em suas feições – Batman apresenta amargura e sofrimento. No DA, as falas são sucintas, assim como as cenas. Usando de metáforas e objetividade, o alter ego de Bruce o chama de fraco, de casca oca e armadilha enferrujada, marcando ostensivamente o caráter falível de Bruce, causando o efeito de sentido de que ele é um simples ser humano com algum conhecimento do mundo. Na HQ esse caráter é marcado pelo **negrito**, uma possível marca do discurso outro no intradiscurso, representando a HM (Heterogeneidade Mostrada) (AUTHIER-REVUZ, 2004). Com a transfiguração, o DA apresenta falas mais curtas do que a HQ, com ambas apresentando imagens em *flashback* do assassinato dos pais intercaladas com as imagens de Bruce “ouvindo” seu alter ego. O DA também traz as cenas com teor de sombrio e solitário, sendo esse mesmo recurso aplicado à HQ. Outro aspecto a ser observado no DA é o morcego. Ali, ele é transfigurado em uma forma muito mais demoníaca, aterrorizante do que na HQ, que traz um morcego mais natural, aparentando um morcego comum. É de certa forma inesperada essa versão demoníaca, visto que o

DA é classificado para 12 anos de idade. Essa demonização do morcego relacionada às falas do alter ego indicam uma supremacia daquilo que é inumano, considerando que “[...] as imagens podem ser vistas tanto como signos que representam aspectos do mundo visível quanto em si mesmas, como formas puras, abstratas ou formas coloridas” (SANTAELLA, 2001: 188). Ao dizer que Bruce é fraco, o entremeio místico domina sua identidade, uma espécie de superpoder, coisa que Batman não carrega. Superpoder este que se alega espiritual, de seu ser interior, e não superpoderes como os de Superman, que podemos considerar o superpoder do capitalismo. Em síntese, Bruce, tanto na obra original como na adaptação em DA, não sente mais o desejo de voltar a ser Batman, sendo o alter ego quem o impulsiona a voltar, constituindo uma contradição pós-moderna.

Coringa: transfiguração

Passaremos neste momento a verificar o funcionamento da representação identitária do Coringa na HQ, e como ela é transfigurada para o DA. O leitor deve, agora, ler o Texto de Imagem 4.

Texto de Imagem 4 - Coringa sai da catatonia



Fonte: Miller (2011: 45).

Segue o texto verbal:

ASILO ARKHAM - CORINGA OUVI O NOTICÁRIO FALANDO SOBRE O BATMAN

CORINGA

B... B... [...] BBBat... [...] **Batman**. [...] Querido!

TALK-SHOW - CORINGA CONVERSA COM DAVE

DAVE

Você disse que matou cerca de **seiscentas** pessoas, Coringa. Não acha que essa estimativa está um pouco **modesta demais**?

DR. WOLPER

Este homem é um ser humano sensível, Dave. Não vou permitir que—

CORINGA

Eu perdi a conta. Aliás, vou matar todos neste teatro.

DAVE

Ora... que grosseria.

DR. WOLPER

Ele... há... está só... tentando quebrar o gelo... [...] Meu paciente é uma vítima da psicose do Batman.

Após a aposentadoria de Batman, Coringa entrou em estado de catatonia, pois, para ele, não haveria mais graça cometer crimes em Gotham sem a presença de Batman. O estado de catatonia sugere uma suspensão de sua identidade, mais no quesito comportamental, tornando-o um ser doente, na perspectiva dos funcionários do Asilo. Remetendo a Hall (2011), Coringa vive uma identidade sociológica, tendo sua identidade influenciada pela sociedade. Em detalhes,

a noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. [...] a identidade [sociológica] é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2011: 11-12).

Neste caso, sua sociedade seriam seus médicos e Batman. Na HQ, essa catatonia já fazia 10 anos, desde que fora internado no Asilo Arkham. No entanto, após ver os noticiários informando que Batman poderia ter voltado à ativa, desperta da catatonia. Novamente, sua identidade se altera, agora passando a sua posição-sujeito Coringa original, o Coringa iluminista, ou o *velho Coringa de sempre*. Coringa não voltou a *viver* do nada, ele foi influenciado pelo outro, ou seja, Batman. Ele apenas diz: “B... B... BBBat... **Batman**. [...] *Querido!*”. A felicidade em saber da possível volta está estampada nos dois primeiros quadrinhos, com um grande sorriso.



Novamente, Coringa encontra razão para voltar a *viver*, o efeito de vida. Como reforço, os outros discursos dos outros quadrinhos, que são oriundos da conversa em um programa de TV entre Morrie, um crítico anti-Batman, e Lana Lang, editora executiva do Planeta Diário que defende as ações de Batman. Morrie diz, neste recorte da HQ: “*Calma, Lana. A única coisa que o **Batman** representa... é uma força psicótica coercitiva... moralmente **falida**, politicamente **danosa**, **reacionária**, **paranoide**... um verdadeiro **perigo** para os cidadãos de Gotham.*”

Em nossa análise, pensamos que Frank Miller pretendia trazer este caráter falível e psicótico baseado na incerteza de Bruce como Batman, chamando-o, através da fala de Morrie, de falha moral, causador de danos, reacionário e paranoico, além de perigoso. Essa é uma questão que permeia quase integralmente a HQ: Batman, um criminoso, uma falha, um perigo, similar ao *status* de Coringa em Gotham. Frank Miller põe Batman equiparado ao Coringa, enunciando o discurso do herói: aquele que sofre opressões do mundo, mas que mesmo assim os supera, crescentemente. Um aspecto relevante sobre as cores desse recorte nos detalha a palidez que ronda a vida de Coringa. Um mundo frio e sem graça. Dessa forma, há a ausência de camadas policromicas e a investida do preto e do branco, enunciando até mesmo uma monocromia. Os enquadramentos dos quadrinhos no texto de imagem trazem Coringa sempre ao centro da imagem, marcando ele como Foco Dramático total destas sequências, que é “o ponto ou ação de uma cena a que se quer atrair a atenção do espectador” (RODRIGUES, 2005: 25). Sua identidade é o centro. Observemos agora o Texto de Imagem 5.

Texto de Imagem 5 - o despertar do Coringa e sua participação no talk-show



Fonte: Batman, o Cavaleiro das Trevas - Parte 1 e Parte 2 (2012, 2013).



Segue o texto verbal:

ASILO ARKHAM - CORINGA ESCUTA OS NOTICIÁRIOS

CORINGA

Ba, ba, ba.. Batman...? QUE.RI.DO...!

TALK-SHOW - CORINGA CONVERSA COM DAVID

DAVID

Coringa, você pediu uma chance para contar a sua versão. Dizem que você já matou cerca de seiscentas pessoas. Qual seria a sua versão?

DR. WOLPER

Pode parar por aí. Esse homem é sensível e não vou permitir que constanjam ele.

CORINGA

Tudo bem, quero que as pessoas me entendam.

DAVID

Tá, muito bem.

CORINGA

É por isso mesmo que vou matar todos neste auditório.

DAVID

Coringa... acho que não era bem essa a explicação que esperávamos...

DR. WOLPER

Tudo bem, ele não quis dizer isso. Está só tentando quebrar o gelo.

DAVID

Jeito engraçado de fazer isso.

DR. WOLPER

Você tem que lembrar que este homem não é responsável por aquelas mortes. Ele é só uma vítima da obsessão psicótica do Batman.

CORINGA

Pensei que eu fosse a obsessão psicótica do Batman.

DAVID

Então quer dizer que você acha que o Batman é o verdadeiro maluco?

DR. WOLPER

Sem dúvida. Ele é um obsessivo-compulsivo narcisista, com complexo de herói sociopata. Eu adoraria tê-lo como meu paciente. Eh..

CORINGA

Os convidados ficam com as canecas?

DAVID

É claro, pode fazer o que quiser com ela. Temos um armário cheio delas. (Coringa quebra a caneca, e mata Dr. Wolper).

CORINGA

Já que não vai fazer falta... (Os bonecos de Abner invadem o estúdio, e matam todos com o Gás do Riso, visto nos textos de imagem 5 e 6).

O texto verbal do DA é muito semelhante ao da HQ. Se levarmos a termos culturais, “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança” (ADORNO, 2002: 7), por isso, é possível este funcionamento discursivo. Enunciando os acontecimentos, neste momento, Coringa, assim como na HQ, está há 10 anos no Asilo Arkham, catatônico, pois Batman aposentou-se. Mas, conforme



Batman atua contra o crime na cidade, e a mídia começa a noticiar os testemunhos dos civis e os debates televisivos, Coringa começa a reagir. Enquanto um dos Filhos do Batman falava, sobre servirem ao Batman, Coringa tem uma reação maior, como mostra o início do Texto de Imagem 5. Sua reação foi: “*Ba, ba, ba.. Batman...? QUE.RI.DO...!*”. Pode-se inferir várias possibilidades com esse *Querido*, porém, se o leitor ler a HQ, verá que a volta do Batman é o elixir da vida que sustenta o Coringa, este é nada sem *Ele*. E durante seu processo de mudança de identidade, se sujeita a aparecer em público com o objetivo de atrair a atenção de Batman. Essa encenação do Coringa, conforme o texto de imagem, mostra o efeito de ressurgimento do Coringa, tornando sua identidade importante para si mesmo novamente. Na entrevista, Coringa diz que vai matar todos no auditório, chocando a todos. Mas o seu psiquiatra, Dr. Wolper, distorce a situação, dizendo: “*Tudo bem, ele não quis dizer isso. Está só tentando quebrar o gelo. [...] Você tem que lembrar que este homem não é responsável por aquelas mortes. Ele é só uma vítima da obsessão psicótica do Batman.*”. Jogando a culpa no Batman, usando como artifício as recentes atitudes do mesmo, faz com a situação volte ao controle, deixando o público aliviado, que chega a rir da situação. Uma remissão ao comportamento dos norte-americanos quando se sentem ameaçados pelo inesperado, pelo imprevisível: na primeira vez, acham horrível, mas no fim pensam que tudo é uma piada.

Coringa pensava que ele “[...] fosse a obsessão psicótica do Batman.”. E ao ser questionado por David se ele achava que Batman fosse o maluco da história, Dr. Wolper responde: “*Sem dúvida. Ele é um obsessivo-compulsivo narcisista, com complexo de herói sociopata. Eu adoraria tê-lo como meu paciente. Eh..*”. Imediatamente é interrompido pelo Coringa, que diz: “*Os convidados ficam com as canecas?*”, e sendo afirmativa a resposta de David, Coringa instantaneamente a quebra e mata Dr. Wolper sem hesitar. Por hipótese, Coringa deve ter se sentido traído pelo seu psiquiatra, quando este afirma que gostaria de ter Batman como paciente. Isso causou o efeito de raiva, ou de perda de tempo, que fez com que ele o matasse. Analisando o texto de imagem, Coringa tem o mesmo visual da HQ, um visual que remetia a um mafioso, estereótipo que foi vinculado a muitos outros homens em Gotham.

A predominância de preenchimentos da cor verde representa um efeito de cena, no qual Coringa será o centro, por seu cabelo ser verde: a parede do Asilo, as letras na caneca, a cor do Gás do Riso. A cor vermelha do sofá em associação ao seu batom, que é vermelho. Há um manejo de cores feito provavelmente pelos diretores artísticos, que enaltecem a presença do Coringa, enunciando que ele manda naquele momento. Esse é o aspecto transfigurado da HQ. Nesta, as perspectivas, as cores, a plateia, os participantes estão um tanto diferentes, sendo que estes momentos da entrevista são mostrados em quadrinhos fragmentados. Ao transfigurar para o DA, este momento fica muito mais espetacularizado e, poderemos dizer, cinematográfico.



Conclusão

Ao analisar a transfiguração de Batman e Coringa, entendemos que esse movimento de sentidos se dá tanto na dimensão do interdiscurso quanto do intradiscursivo. Em relação ao interdiscurso quando da transfiguração dos sentidos em relação à identidade de Batman nas obras de *Batman*, o *Cavaleiro das Trevas*, Bruce Wayne de menino rico traumatizado pela morte dos pais passa a justiceiro das noites em Gotham City, ao se transfigurar em um morcego vingador. Sua formação neoliberal lhe dá condições de viver essa condição de “vingador” uma vez que sua fortuna não é abalada por nenhum malfeitor. Coringa, por sua vez, é um trabalhador que busca vingança após ser demitido e por não poder sustentar sua esposa que está grávida. Enquanto Batman lida com uma perda irreparável e trabalha ao lado da polícia, Coringa luta por reparação em vida, realizando assaltos e outros crimes. Como traço de identidade de Batman e Coringa, o rico faz justiça e o trabalhador rouba.

As personagens focadas na pesquisa, Batman e Coringa, quando da transfiguração intradiscursiva entre o HQ e o DA, têm suas identidades mantidas no mesmo sentido da HQ, porém com pequenas mudanças nos traços das personalidades. Batman está muito semelhante à HQ, mas seu comportamento apresenta modificações no DA. Ele está mais dramático, e parece sofrer muito mais do que na representação quadrinhística, assim como a obscuridade da HQ parece menor no DA, quando este vivifica seus momentos de sofrimento e confusão, através da música e das cores frias mais vivas. A única ressalva quanto a menor obscuridade do DA está na representação do morcego, que é visivelmente demonizado; o da HQ é representado de uma forma mais biológica, natural, enunciando um contraste de representações. Isso acaba invertendo, mesmo que unitariamente, a obscuridade de cena, com o morcego fazendo o DA ter essa pequena supremacia *dark*. Para ressaltar, entendamos obscuro como sombrio, e não tão simplesmente como escuro (cores escuras); como senso comum.

O Coringa é menos sério, levando as conversas para um tom mais dramático e levemente humorístico. A HQ o traz com uma seriedade digna do Coringa que está planejando algum tipo de crime, incluindo os momentos de raiva, principalmente no confronto com Batman. Conseqüentemente, a monocromia presente nas cenas envolvendo o Coringa da HQ enaltece a frieza de sua representação, mostrando o que chamamos de *Obscuritas Clarum*, ou seja, o aspecto sombrio de um personagem, ou cena, em plena luz do dia ou em meio a claridade (ambientes externos, internos, etc.). O DA transfigura um Coringa menos monocromático, com a presença de cores mais vivas. E as cores ali expressas também enaltecem o próprio personagem, como a cor verde das paredes e do Gás do Riso.

Em *O Cavaleiro das Trevas*, tanto no HQ quanto no DA, há um reforço do *status quo*, reiterando as posições de classe e reproduzindo as condições de produção do capitalismo em sua dinâmica, de que o rico possui virtudes para ser um super-herói em qualquer materialidade. No entanto, a obra vai além, retratando a mudança sobre a (in)compreensão do sujeito moderno e pós-moderno, no conflito vivido pelas personagens Batman e Coringa, sendo um espelhamento da instabilidade identitária do próprio teleleitor das obras – que vive o conflito de ser mais de um sujeito; que é cindido pelo inconsciente, mas idealiza a unicidade identitária, na ilusão de que o sujeito pode ser centrado, uno e sem conflitos.

Referências

- ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AUMONT, J. et al. **Estética del cine**: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. 1. ed. 1. reimpr. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BATMAN, O Cavaleiro das Trevas – Parte 1. Direção: Jay Oliva. Produção: Warner Premiere e DC Comics. Manaus: Warner Bros., 2012. 1 DVD (76 min.), 16:9 Widescreen, colorido.
- BATMAN, O Cavaleiro das Trevas – Parte 2. Direção: Jay Oliva. Produção: Warner Premiere e DC Comics. Manaus: Warner Bros., 2013. 1 DVD (75 min.), 16:9 Widescreen, colorido.
- BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.
- ELIAS, R. R. **Batman, O Cavaleiro das Trevas – A HQ, o Desenho Animado e o Filme: Transfiguração**. 2016. 115 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem)-Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2016.
- HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed., 1. reimpr. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- JAKOBSON, R. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

LACAN, J. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. 3. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997.

MILLER, F. **Batman: O Cavaleiro das Trevas – Edição Definitiva**. 2. ed. Barueri: Panini Books, 2011.

ORLANDI, E. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, E. **As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

ORLANDI, E. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

ORLANDI, E. **Discurso e Texto: Formulação e Circulação dos Sentidos**. Campinas: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio**. 2. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995.

PÊCHEUX, M; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectivas (1975). In: GADET, F; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. p. 163-252.

RODRIGUES, C. **O Cinema e a produção**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A; Faperj, 2005.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal – aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SIEBERT, S. **Crônicas em antologias, suas adaptações audiovisuais e os sentidos: o gênero na formação intercultural discursiva em comunicação social**. 2012. 174 f. Tese (Doutorado)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SIEBERT, S. Transfiguração: o movimento dos sentidos entre a escrita e a imagem. In: FLORES, Giovanna G. B.; NECKEL, N.; GALLO, S. (Orgs.). **Análise do Discurso em Rede: Cultura e Mídia**. Campinas: Pontes, 2015. p. 293-305.

SOUZA, T. C. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 6, 2001. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/323/204>>. Acesso: 13 jul. 2015.



SOUZA, T. C. Discurso e imagem: Perspectivas de análise não verbal. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 1, 1998. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/240/128>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

VERGUEIRO, W. Super-Heróis e Cultura Americana. In: VIANA, N.; REBLIN, I. (Orgs.). **Super-Heróis, cultura e sociedade**: Aproximações multidisciplinares sobre o mundo dos quadrinhos. Aparecida: Ideias & Letras, 2011. p. 143-170.

VILCHES, L. **La Lectura de La Imagen**. 1. ed. 5. reimpr. Barcelona: Paidós, 1984.

