



RELICI
POLÍTICAS DE MORTE E LUTAS DE CLASSES NO FILME “CORINGA”¹

DEATH POLITICS AND CLASS CONFLICT IN “CORINGA”

Kelvin Oliveira do Prado²

RESUMO

As obras cinematográficas são fontes para a leitura de visões de mundo dos produtores, bem como da própria sociedade que a recebe, isto é, os telespectadores de uma época determinada. Nesse sentido, este artigo objetiva analisar o parâmetro das lutas de classes no filme “Coringa”, lançado em 2019. Com isso, observa-se como os filmes de grande sucesso de bilheteria e que trazem reflexões críticas quanto ao sistema social têm sido palco de análises voltadas ao prisma da expressão artística e cultural recente, proporcionando olhares teórico-críticos e engajados que tratam de temas diversas e urgentes.

Palavras-chave: biopolítica, necropolítica, figura paterna, classe, violências.

ABSTRACT

Cinematographic productions are sources to read authors worldviews, as well as the society which welcomes the movies, in this sense, the viewers from a specific time. In this way, this paper analyses the parameter of class struggles in the film “Joker”, released in 2019. With this, it is observed how the films of great success at the reception, and which bring critical reflections on the social system have been a place of analyses focused on the prism of recent artistic and cultural expression, providing theoretical and critical and engaged views which talk about important and multiple themes.

Keywords: biopolitics, necropolitics, father figure, class, violence.

¹ Recebido em 28/10/2021. Aprovado em 30/10/2021.

² Universidade Estadual do Sudoeste Da Bahia. kelvinprado17@gmail.com



RELICI

83

“Só Deus sabe o número de parricídios que se cometem em pensamento!”
(BALZAC, 2012).

INTRODUÇÃO

O ano de 2019 foi agraciado com obras que discutem questões pungentes na sociedade em termos de conflitos de classe, nesse sentido, “Coringa” (2019), dirigido por Todd Phillips, aparece como uma das películas de grande sucesso de público e de crítica. Os filmes são meios que servem, a depender do público, para vários fins, pode ser encarado enquanto entretenimento momentâneo, enquanto fontes para encarar e entender o mundo, observar comportamentos, visões do “real”, enfim.

Dotados de diversos temas, as obras podem tratar de temáticas relativas ao mundo que os cerca, podem ser temáticas épicas, futuristas, que mesclam temporalidades, bem como contam com correntes, tal como a literatura, inserem-se em afinidades e repulsas, visto que os seus autores, os diretores, roteiristas e produtores conferem lógica ao produto o qual trabalham.

Nessa perspectiva, os conflitos de classes têm sido uma das apostas, não de hoje, dos autores das narrativas fílmicas, dotando os roteiros com a linguagem do conflito entre classes sociais, acabam apostando em um fenômeno social, econômico e político potente e de alcance amplo. É assim que o filme “Coringa” (2019) pode ser levantado enquanto fonte para que sejam analisadas as disputas em torno de uma sociedade caótica e em que uma circunstância ocorrida em um metrô gera uma onda de mobilizações e protestos que têm em vista a questão do sistema econômico.

A PELÍCULA

No filme de Todd Phillips e que tem a interpretação do protagonista feita pelo ator Joaquin Phoenix, o foco principal da narrativa fílmica é o drama mental do



RELICI

personagem. Contudo, isso ocorre em meio a um cenário mais amplo, o qual envolve o sistema social e as redes que a ele estão envoltos.

Ou seja, as formas como essa estrutura social e os agenciamentos proporcionados pelo Estado aos agentes sociais para o trato com a saúde, inclusive mental, é desestruturada (assistência social e médica). Além de como o próprio modo como as pessoas são tratadas, indo aos aspectos dos discursos políticos, de figuras da elite política e empresarial, em um amálgama na narrativa, assim como no quesito das questões de abuso parental e violência contra mulheres e crianças, refletida na saúde mental da própria mãe adotiva de Arthur. Ademais, as questões do desemprego, dos baixos salários e precarizações, refletidas na greve que deixa a cidade insalubre, entre outros aspectos presentes na trama.

O filme se passa na década de oitenta, em que o personagem chamado Arthur sofre com um problema neurológico que o faz rir em momentos inapropriados. Com isso, suas visitas ao serviço de assistência social são frequentes. Ademais, Arthur trabalha como palhaço, ele segura cartazes nas ruas enquanto está fantasiado e também faz trabalhos em hospitais infantis.

Arthur vive com a mãe, não tem relacionamentos ou filhos, durante a narrativa ele se envolve romanticamente com sua vizinha, uma mãe solteira que vive com a pequena filha. Essas características dos personagens levam ao campo de inferências múltiplas propiciadas aos telespectadores, dado que nessa segunda metade do século XX são múltiplas as novas condições dos sujeitos em grandes cidades e as novas situações em que se encontram tendo em vista esses condicionamentos.

Ou seja, indivíduos que, tendo em vista as dificuldades postas pelo mercado em relação ao emprego, vivem cada vez mais com as figuras maternas/paternas, bem como mães solteiras que passam a ter de cuidar sozinhas de seus filhos,



RELICI

85

situações que decorrem de novas problemáticas sociais postas pelo trabalho, desemprego, mercado imobiliário e relações socioafetivas.

No trajeto de volta para casa em um metrô, o personagem passa a rir incontrolavelmente, dada a sua condição expressa, com isso, ele é agredido por três homens que trabalham em uma empresa chamada *Wayne Enterprises*, os três sujeitos assediavam uma mulher e julgaram que a risada de Arthur se referia a eles. Wayne é um dos personagens do longa e que discursará na TV, em sua fala, ele atingirá diretamente Arthur, mesmo sem saber.

É aí que os signos são muito importantes de serem referenciados, visto que a caracterização de Arthur como palhaço para obter sua fonte de renda, nesse caso, é um dos elementos enquanto caráter metafórico, visto que Wayne classifica os sujeitos como “invejosos” e “palhaços”, isto é, a população que são os sujeitos que protestam pelas ruas. Continuando a narrativa sobre o acontecimento no metrô, o roteiro segue em cenas que Arthur atira em quem o agredia, os assassinatos dos três executivos passam a engendrar protestos contra os ricos de “Gotham City”, a cidade fictícia da obra, em que os manifestantes se fantasiam de palhaços do mesmo modo que o personagem visto no metrô.

Figura 1: Ótica subjetiva: Arthur assiste aos protestos na TV. Cartaz define Wayne como “fascista”



Fonte: elaborado pelo auto com base em cenas de *Coringa* (2019).



RELICI

86

O programa de assistência social tem o orçamento cortado e a repartição terá de fechar as portas, deixando Arthur sem as conversas com a assistente social e sem os remédios que necessita. Essa questão pode ser melhor esmiuçada posteriormente em um tópico específico, dado que a estrutura social presente no longa permite essa problematização entre o sistema social criticado por Arthur e as “políticas de morte”, como são referidas por autores que estudam as questões de poder, em que é possível dialogar com Michel Foucault (biopolítica) e Achille Mbembe (necropolítica).

Figura 2: Assistente social avisa Arthur que fecharão as portas.



Fonte: elaborado pelo autor com base em cenas de Coringa (2019).

Transcrição da fala da assistente social: “Cortaram a nossa verba, vamos fechar o escritório na semana que vem, a prefeitura cortou a verba em todas as áreas do serviço social, essa é só uma parte, essa é a última vez que a gente se encontra. Eles não estão nem aí para pessoas como você, Arthur. E eles não estão nem aí para pessoas como eu também”.

Com isso, Arthur afirma que ele só tem pensamentos negativos e que por toda a sua vida, ele nunca soube se realmente existia, essa argumentação incisiva naquele exato momento abre escopo para a ação de uma espécie de “morte-em-



RELICI

87

vida”, como põe Mbembe (2018), como será discutido no tópico mais adiante, ao longo da trama e com a mobilização urbana frente ao aparecimento da figura de Arthur, o personagem passa para um momento em que diz perceber que as outras pessoas estão entendendo que ele também existe. Arthur sonha em ser comediante, mas durante sua apresentação ele não consegue parar de rir, gerando filmagens que repercutem no programa de TV do personagem denominado como Murray.

Arthur descobre que o candidato a prefeito da cidade, justamente o Thomas Wayne, é possivelmente o seu pai. Após novos acontecimentos na trama, Arthur descobre que foi adotado após ser abandonado. Arthur mata sua mãe e descobre que seu relacionamento com a vizinha era uma fantasia de sua mente, bem como outros momentos que se imaginava no show de Murray sendo aplaudido e agraciado.

A figura paterna é um dos signos importantes na narrativa, torna-se tão constante nos discursos do roteiro em que Arthur se imagina no programa de Murray e fantasia o momento em que Murray diz: *“abriria mão de tudo isso aí para ter um filho igual a você”*. Esse é um desejo forte em Arthur, coadunado ao seu desejo de reconhecimento em vários aspectos, no âmbito da comédia, no cuidado que tem pela mãe, com isso, o pai também é projetado na Administração Pública, no “ninguém se importa” repetido por ele.

Ao ser convidado para ir ao programa de Murray, isso pelo sucesso do vídeo exibido, ao longo da trama ele mata o personagem Randall, que mentiu sobre a arma que esteve com Arthur, mas não faz nada com outro personagem que o tratava bem. Arthur pede ao Murray que o apresente no programa com o nome de “Coringa”. Arthur passa a contar piadas e assume o assassinato dos executivos, demonstrando o rancor pela sociedade e por Murray, ou seja, no modo como era tratado.



RELICI

88

Arthur atira em Murray e é preso, mas provoca protestos na cidade e é aclamado por uma multidão, com o tempo o personagem aparece internado e rindo enquanto conversa com uma personagem que o interroga, em seguida aparece pelos corredores deixando pegadas ensanguentadas.

INSPIRAÇÕES GENEALÓGICAS NA PELÍCULA E A FIGURA METAFÓRICA DO(S) “PAIS”

“O filme “Coringa”, de Todd Phillips – que tem tido um grande sucesso no mundo – baseia-se nos quadrinhos do Batman, mas na realidade é inspirado no romance “O homem que ri” e pelo filme “V de vingança” de James McTeigue” (BENVENUTO, 2020, p. 72, tradução nossa³).

“*O Homem que Ri*” conta a história de Gwynplaine, cujo sorriso foi esculpido por ciganos quando criança, de forma a estar sempre sorrindo. “[...] Em uma época em que uma atitude positiva é vista como uma das virtudes cardeais, é também um lembrete útil de que um sorriso pode ser não apenas uma máscara para a dor, mas a raiz dela, expressando com olhos e ombros a agonia por trás do sorriso [...]” (SENTALIN, 2021).

Benvenuto (2020) aponta que outra fonte de inspiração do “Coringa” ou “*Joker*” é o filme “V de vingança” (2006), em que em um futuro distópico um anárquico vestido de Guy Fawkes e com uma máscara com expressão de riso incita os britânicos contra um regime fascista.

Guy Fawkes foi um conspirador no fracasso Conspiração da Pólvora de 1605, um evento que se instalou na memória coletiva da tradição popular britânica. Pretendia-se explodir Jaime I da Inglaterra e as casas do Parlamento [...] parece que nos últimos anos esta figura do regicida caiu no

³ “Todd Phillips’s film *Joker* – which has had great success worldwide - draws on the Batman comics, but in reality, is inspired by Victor Hugo’s novel *L’homme qui rit* (The Man who Laughs) and by James McTeigue’s film *V for Vendetta*” (BENVENUTO, 2020, p. 72).



RELICI

89

papel de um personagem positivo, resumindo, as pessoas estão do lado do filho parricida (BENVENUTO, 2020, p. 74, tradução nossa⁴).

Figura 3: A obra “Tempos Modernos” (1936) de Charlie Chaplin aparece no teatro em “Coringa”



Fonte: elaborado pelo auto com base em cenas de Coringa (2019).

Essas obras giram em torno do parricídio ou do assassinato de uma figura poderosa. Skip Young (2014, p. 75) afirma que em “Batman: O cavaleiro das trevas” (2008), o personagem de Arthur Fleck é referido como “maluco”, como “esquisitão”, ao passo que movimentos utilizados pela obra contribuem para a construção imagética do personagem enquanto uma pessoa com dramas psicológicos. Assim, o caos do personagem é estruturado pela montagem fílmica, segundo Young, é algo inevitável ao telespectador entender essa mensagem.

Tempos Modernos (1936), de Charlie Chaplin, é um filme em que o personagem do operariado interpretado por Chaplin tenta sobreviver no mundo industrializado, discutindo questões como o capitalismo, as greves, a fome, o

⁴ “[...] Guy Fawkes was a conspirator in the failed Gunpowder Plot of 1605, an event that has imprinted itself upon the collective memory of British popular tradition. The plot was intended to blow up James I of England and both houses of Parliament [...] It seems that in recent years this figure of hyperbolic regicide has tipped over into the role of a positive character – in short, people is on the side of the parricidal son [...]” (BENVENUTO, 2020, p. 74).



RELICI

90

nazifascismo, entre outras questões, o autor traz uma ótica tendo em vista os trabalhadores e o modo como são tratados no sistema econômico.

Esse elemento da aparição da obra de Chaplin em uma película moderna tem, e pode ter, várias significações múltiplas, visto que a obra pode adquirir significâncias que os autores (diretores, produtores, roteiristas) nem mesmo quiseram transmitir; entretanto, a subjetividade do espectador abre essa possibilidade.

Ao mesmo tempo que é possível que exista a convergência dessas interpretações, desde os fatos mais simples como a inspiração de uma película moderna em outra, bem como da atualidade temática de uma produção do século XX no século XXI, somado ao prisma de que Chaplin também interpretou palhaços em suas obras, como em “Luzes da Ribalta” em que o protagonista é um velho palhaço comediante em decadência e que está próximo do alcoolismo.

Não obstante, é possível notar por outras perspectivas, como em uma mobilização que se concretiza mais fortemente no presente no roteiro em “Coringa”, em um viés histórico, caso seja pensado que em “Tempos Modernos” a revolta popular tão pungente não se dá como em Gotham City. O fato marcante é que a música “*Smile*” de composição do Chaplin está presente na trilha sonora de “Coringa”.

Nesse sentido, a canção coloca simbolismos que interconectam não apenas as duas obras, mas seus personagens e as características vistas na personalidade e na vida do protagonista, visto que a figura do palhaço melancólico tem uma história secular. A canção diz:

*Smile, though your heart is aching
Smile, even though it's breaking
When there are clouds in the sky*



RELICI

*You'll get by*⁵

*If you smile through your fear and sorrow
Smile and maybe tomorrow
You'll see the Sun come shining through, for you*⁶

*Light up your face with gladness
Hide every trace of sadness
Although a tear may be ever so near
That's the time you must keep on trying
Smile, what's the use of crying?
You'll find that life is still worthwhile
If you'll just smile*⁷

A canção descreve elementos da narrativa fílmica, dado que Arthur sempre lembra que a sua mãe vivia pedindo que ele sorrisse, ao passo que ele constantemente está tentando pôr um sorriso no rosto, mesmo que de forma artificial e por meio da maquiagem.

Sobre a figura dos autores das obras fílmicas, por exemplo, é preciso estar atento ao jogo das representações que formaram a imagem do autor, o nome desse autor aciona discursos e um *status* (FOUCAULT, 2011). Ou seja, é preciso estar atento ao peso da autoria que pode dificultar visualizar novas perspectivas nas narrativas (MENEZES, 2017).

Manter-se preso ao peso da figura do autor pode limitar as possibilidades de interpretação da película, figurando-se em uma análise cerceadora. Para Foucault (2011), por exemplo, o nome do autor assegura uma função classificatória, afinal, quando são citados os nomes de determinados diretores é possível que haja uma visão que acabe por prender o olhar do espectador.

⁵ Sorria, mesmo que seu coração esteja doendo, sorria, mesmo que esteja quebrado, quando houver nuvens no céu, você sobreviverá/estará bem.

⁶ Se você sorrir por meio do seu medo e tristeza, sorria e talvez amanhã você verá o sol brilhando para você.

⁷ Ilumine o seu rosto com alegria, esconda qualquer traço de tristeza, mesmo que uma lágrima possa estar próxima, é o momento em que você deve continuar tentando. Sorria, do que adianta chorar? Você descobrirá que a vida ainda vale a pena... se você apenas... sorrir.



RELICI

92

A linguagem é aberta, portanto, a linguagem fílmica não atua de forma diferente. Ambiciona-se, com isso, estar atento à pluralidade de interpretações e de possibilidades, compreendendo a produção e a recepção de sentidos, ou seja, a perspectiva hermenêutica que observa sentidos experienciados por meio do cinema (ALMEIDA, 2017, p. 24).

Figura 4: Elementos semióticos (signos) no filme: jornais iguais nas mãos de todos os passageiros, observar-se que há apenas homens na cena, em que todos os jornais apontam: “kill the rich”, isto é, “Mate os ricos. Um novo movimento?”.



Fonte: elaborado pelo autor com base em cenas de Coringa (2019).

O cinema atua como espelho (metáfora da identificação/projeção subjetiva do espectador) e janela (busca compreender a realidade) (ALMEIDA, 2017), assim considerado, o filme articula o discurso e a recepção (público), e a subjetividade dos receptores são imensas, mas questões podem ligá-los, como as questões de classe.



RELICI

Figura 5: Novamente o signo do jornal com a mesma frase.



Fonte: elaborado pelo auto com base em cenas de Coringa (2019).

Nota-se ainda, na imagem, a arma e o cigarro, sempre presentes no drama vivido pelo personagem, bem como o seu caderno de piadas e de pensamentos, ao lado do telefone, à espera. A “[...] onipresença das televisões analógicas, dos telefones de linha fixa, das máquinas de escrever, caracterizam um tempo pré-internet” (ZAGO, 2020, 99).

O filme “Coringa” e o romance “O homem que ri”, de Vitor Hugo, os autores enfatizam a mudança histórica do pai edipiano freudiano para o que ele denomina de “o novo Édipo”, em que a figura do pai é substituída por uma nova figura: a figura do “poder”, o poder aí são os políticos e, acima de tudo, os ricos, as figuras corporativas empresariais, as estrelas – em resumo, os vencedores (BENVENUTO, 2020, p. 71, tradução nossa⁸).

Benvenuto (2020) aponta que, se lhe for permitido uma “intemperança alegórica”, poderia ser visto que o fluxo de palhaços em “Coringa” como uma massa sem pai. Em “Rei Édipo”, de Sófocles, o parricida lamenta: “mas a resposta é

⁸ “[...] Todd Phillip’s film Joker and Victor Hugo’s novel The Man Who Laughs, the author stresses the historical shift from the Freudian Oedipal father to what he terms the new Oedipus, where the figure of the father is replaced by a new figure: the figure of “power”, power being politicians, and above all the rich, corporate business figures, stars—in short, the winners [...]” (BENVENUTO, 2020, p. 71).



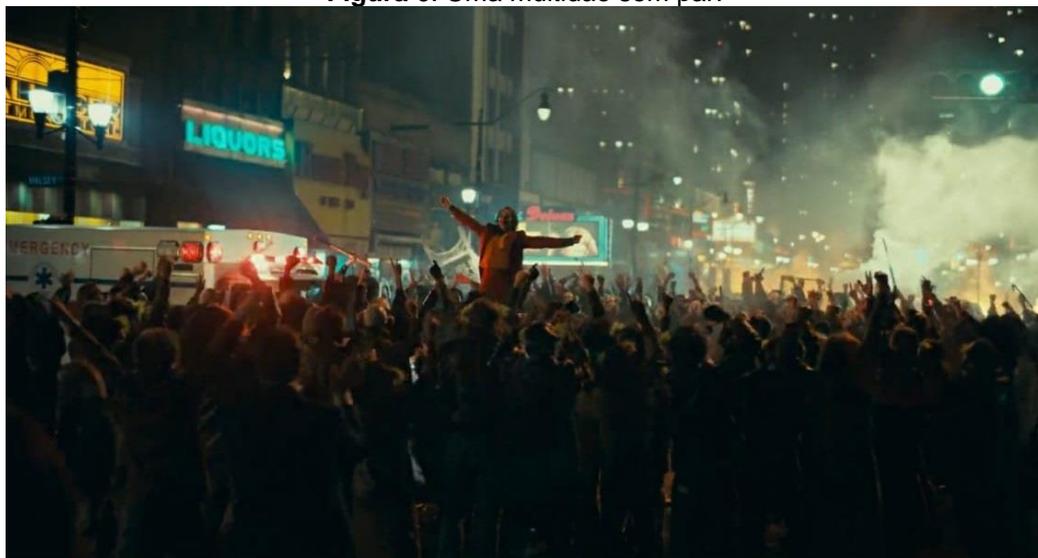
RELICI

94
perfeitamente conhecida; o parricida, o ímpio, é urgente matar” (SÓFOCLES, 2005, p. 60). Para Charles Baudelaire:

a natureza não ensina nada, ou quase nada, que ela obriga o homem a dormir, a beber, a comer e a defender-se, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo e a torturá-lo; pois mal saímos da ordem das necessidades e das obrigações para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode incentivar apenas o crime. É a infalível natureza que criou o parricídio (1996, p. 51).

Em Balzac (2012), a sociedade, no entender dos filósofos e que caminha ao Progresso, considera como um passo para o bem individual a arte de esperar pela morte do abastado, mercê das quais se vive à custa de futuros defuntos.

Figura 6: Uma multidão sem pai?



Fonte: elaborado pelo auto com base em cenas de Coringa (2019).

Outros entrecruzamentos estão presentes em “Coringa”, são dinâmicas em que correntes e películas marcantes para o cinema contemporâneo aparecem em signos diversos, um desses elementos é o filme “Taxi Driver” (1976), no qual gestos clássicos presentes em um, aparecem nos mais recentes, como o gesto com os dedos, simulando uma arma, o qual era feito pelo personagem interpretado por



RELICI

95

Robert De Niro, em “Taxi Driver”, ator que reaparece em “Coringa”, agora na figura do personagem Murray.

Da mesma forma que em “Taxi Driver”, no qual existe uma aflição social na sociedade americana, isso após a Guerra do Vietnã e em meio ao cenário de crise econômica, nota-se a construção do personagem em uma figura de anti-herói e “justiceiro” social, bem como é possível acompanhar a instabilidade do personagem, o mesmo que ocorre em relação ao Arthur em sua “transformação” em Coringa, elementos como a palavra “justiceiro” e “vigilante” aparecem no longa.

A obsessão que Arthur passa a ter por Thomas Wayne, o candidato político, passa a representar uma figura que habita os altos escalões na hierarquia social e que seria o “culpado” por seus problemas, como a desestruturação da assistência social e de medicamentos, bem como os problemas que ele observa pela cidade, é como se a administração pública estivesse ausente, uma espécie de “pai” que não se importou com ele, não menos importante essa necessidade que ele passa a ter em busca da figura paterna. Dessa maneira, o personagem personaliza esse processo como um produto político que o abandonou por duas vezes.

Nenhum elemento fílmico explicita uma data do calendário. É somente aos 109’ que aparece o letreiro de um cinema que anuncia a exibição de *Blow out* (dirigido por Brian de Palma), e *Zorro, The Gay Blade* (dirigido por Peter Medak) – ambos lançados em 1981. Esse não é um ano aleatório: é o primeiro do mandato de Ronald Reagan na presidência dos Estados Unidos, que durou até 1989 (ZAGO, 2020, p. 99).

Essa figura do pai que vai se esvaindo pode estar nesse processo descrito anteriormente, isto é, de um estado de bem-estar social que vai sendo transformado por políticas neoliberais. Esse processo atinge o Norte global de forma posterior, pois o Chile foi o primeiro país a seguir a doutrina neoliberal com as incursões após 1973.

Após a Segunda Guerra Mundial até os finais dos anos 1960, a textura político-econômica e cultural envolveu diversos agentes sob a tutela do Estado-



RELICI

96

previdência, mas “[...] após esse período, uma mudança de estratégia da organização social da produção foi encetada, recorrendo à guerra e à financeirização da economia: desmonte do Estado de Bem-estar social [...]” (MASCARENHAS, 2006, p. 11).

Mascarenhas (2006) também pontua que por trás dessas “reformas” estavam as grandes corporações transnacionais dos países desenvolvidos (principalmente dos Estados Unidos da América), sob a batuta de organismos também transnacionais, tais corporações e organismos eram personalizados pela dupla Ronald Reagan e Margareth Thatcher. “[...] Estranho quando, no discurso predominante, prevalecia a ideia de que o Estado deve ser mínimo, não interventor [...]” (MASCARENHAS, 2006, p. 14).

É nesse contexto após a década de oitenta que Arthur estará inserido ao longo da narrativa e em que a linguagem fílmica vai delimitando suas transformações comportamentais frente aos âmbitos sociais que o rodeia.

BIOPOLÍTICA E NECROPOLÍTICA

Com o biopoder postulado por Michel Foucault (1988, 2008) é demonstrada a existência de um controle dos corpos e de uma regulação da vida. Ou seja, no pensamento do filósofo francês o biopoder é o domínio da vida dos indivíduos sobre o qual o poder estabeleceu um controle. O biopoder teria sido um elemento fundamental para o desenvolvimento do capitalismo, tendo em vista o controle dos corpos no aparelho de produção capitalista (FOUCAULT, 1988).

Na biopolítica é objetivada a regulação da população como corpo político, com isso, os discursos nas relações saber-poder estabelecem “verdades”. Ao longo da história, o poder soberano (corporificado na figura do rei), os poderes disciplinares e os biopoderes foram se complexificando e as normatividades vão se



RELICI

97

estabelecendo. Para Žižek (2014, p. 39), a biopolítica é uma política do medo que se centra na defesa contra o assédio ou a vitimização potencial.

Essa definição de Žižek acentua características presentes na obra e no prisma desses poderes, entrecruzando a violência presente na narrativa (em diversos níveis, no visto e no não visto), bem como a política do medo potencializada na narrativa, na dualidade acentuada entre “nós” e “eles”, os sujeitos que devem ser preservados e os que devem ser sobrepujados, seja em ações diretas ou indiretas, como em políticas sociais.

Žižek afirma que é a dança metafísica do capital que dirige o espetáculo, que fornece a chave dos desenvolvimentos e das catástrofes que têm lugar na vida real.

É aí que reside a violência sistêmica fundamental do capitalismo, muito mais estranhamente inquietante do que qualquer forma pré-capitalista direta de violência social e ideológica: essa violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas “más” intenções, mas é puramente “objetiva”, sistêmica, anônima (Žižek, 2014, p. 24).

Achille Mbembe (2003; 2018) complexifica essa noção de biopoder ao cunhar o necropoder, que agiria/controlaria os fenômenos por meio das políticas de morte, sua concepção se dá em um lócus enunciativo outro, além do contexto europeu em Foucault, indo para zonas que foram colonizadas. Essas duas linhas de pensamento não se excluem, elas podem se complementar e constituem fenômenos sociais em suas complexidades de lugar e de tempo.

Em Mbembe, necropolítica não é apenas o exercício do poder de matar. É mais abrangente: o trabalho da morte é “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 10-11), operado por meio de tecnologias específicas, refinadas, aplicadas em certos territórios, dirigidas a grupos diferenciados. Trata-se de articulações singulares entre exercício soberano, recorte espacial, e captura de vidas sobre as quais se impõe o terror e a condição permanente de tortura (ZAGO, 2020, p. 103).



RELICI

98

Esses necropoderes ou políticas de morte engendradas na necropolítica envolvem dinâmicas sociais, sua lógica é exposta, por exemplo, na negação de acessibilidade para determinadas populações e grupos sociais, geralmente marginalizados e com menor poder aquisitivo, os quais contam com maior dificuldade para subsidiar cuidados à saúde, no caso do filme existe a assistência social psicológica e medicamentosa que é retirada.

Isso expõe ferramentas da ação do necropoder, isto é, das políticas de morte, desestruturando possibilidades de que esses grupos mais vulneráveis sobrevivam e precarizando ainda mais suas situações, o que Mbembe (2003; 2018) classifica como uma “morte-em-vida”, visto que esses cortes em políticas sociais produzem marginalizações e permitem determinar, de modos distintos, quem vive e quem morre.

Algumas vidas são “promovidas”, estimuladas a viver, enquanto outras são desestimuladas por meio de instrumentos simbólicos na vida social coletiva. “[...] Sugere-se, no bojo dessa abertura sobre a atuação das racionalidades biopolíticas, que as redes de comunicação podem compor o funcionamento do biopoder nas sociedades contemporâneas” (ZAGO, 2020, p. 100).

Para Zago (2020), os meios de comunicação atuam de formas decisivas para Arthur se transformar em Coringa, assim, o autor observa elementos importantes no filme “Coringa”, tais como o desejo de Arthur em participar da TV para ser reconhecido como um bom filho e um bom comediante; o reconhecimento de si não como um criminoso, mas como um herói; bem como o uso midiático para relatar sua indignação publicizar a prática de morte.

Postula-se a existência de acoplamentos bionecropolíticos, midiáticos, verificáveis na forma como o personagem de Arthur Fleck converte-se em Coringa: um sujeito necropolítico, produto de uma sociedade estranhamente familiar na qual a morte se tornou aquilo que o poder promove e organiza (ZAGO, 2020, p. 206).



RELICI

99

O ponto importante é que ao longo da narrativa Arthur é espancado tanto por jovens de classe média nos becos da cidade, bem como também é agredido por executivos enquanto estava no metrô, ou seja, estereótipos de masculinidades e de classes dominantes.

Tais circunstâncias revelam como o personagem habita uma margem social que o mata por diversos diâmetros, sua experiência é, como foi visto, desta morte-em-vida em que um sujeito pertencente a um espectro social com seus diversos níveis, inserido em uma classe e com condições psíquicas e condições de marginalização desde a infância, como a obra revela por meio da memória. Soma-se isso ao fato da humilhação sofrida diante dos aparatos de comunicação e de um dos seus *Talk Shows* favoritos, uma das suas ferramentas de apego ao longo da trama.

Dessa maneira, o personagem passa a ser agredido física e simbolicamente ao longo da trama, essas complexidades projetam no próprio espectador sensações múltiplas, a sua transformação a partir de tais experiência vão evidenciando uma mudança comportamental do indivíduo, na vestimenta, nos gestos e no processo em que ele está sempre fazendo mímicas ou imitando os sujeitos aos quais “admira”. Como argumenta Jacques Lacan, o efeito da mímica é a camuflagem e “[...] imitar é, sem dúvida, reproduzir uma imagem [...]” (1977, p. 100, tradução nossa⁹).

Essas camadas sobrepostas elevam o potencial de múltiplas categorias em conflito naquela narrativa para um nível macro, não apenas de lutas entre indivíduos, mas entre a própria estrutura social. Por conseguinte, finalizando o tópico, é importante lembrar do que pontuara Certeau (1995, p. 167), ao revelar que a política do *mass media* parece ampliar, mas não modificar, a concepção social da relação entre elite e massa, assim, as reivindicações sociais se transformariam em lucro.

Nesse panorama, os problemas culturais e econômicos estão inseridos em um contexto complexo, em que as reivindicações representadas na arte/cultura, em

⁹ “[...] to imitate is no doubt to reproduce an image [...]” (LACAN, 1977, p. 100).



RELICI

100

relações de subalternidade e conflito, por exemplo, são fontes de lucros mais discrepantes, ao passo que se assiste ao que é possível de ser posto como uma multiplicação cultural (CERTEAU, 1995), sendo possível ter várias referências culturais que entrelaçam essas próprias camadas em conflito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou esmiuçar e analisar elementos das lutas e conflitos de classes no filme “Coringa” (2019), tendo em vista aspectos que permitem visualizar disputas e poderes na dinâmica do sistema social. Sendo assim, viu-se as inspirações genealógicas da obra e a figura metafórica do(s) “pais”, o parricídio e a “transmutação” da ótica paterna para o âmbito social envolto no prisma de análise por meio da biopolítica e da necropolítica.

Existem teorias que refletem sobre a narrativa do filme “Coringa”, como se tudo o que se passou na narrativa não passasse de uma fantasia contada pelo personagem, no qual ele começa e finaliza contando para a psiquiatra, em meio ao clássico: “você não entenderia”. Bem como existem aquelas teorias que afirmam que Arthur não é adotado, mas que os aparatos de poder envolvidos na figura de seu “possível pai” permitiram que ele articulasse uma narrativa que o retirasse de qualquer meio que o ligasse ao fato de ser pai de Arthur.

Portanto, entender a obra pode dar-se de muitas formas, visto que há outras óticas interpretativas, e é isso o que constrói a beleza das películas e as tornam, portanto, obras de arte; porém, independentemente da concepção, o longa possibilita muitas problemáticas a serem vistas no prisma social.

A narrativa traz uma proposta em que o indivíduo e o ambiente se imiscuem o que potencializa o entendimento do processo de desequilíbrio enfrentado por Arthur ao longo do discurso fílmico, trazendo um passado de dramas enfrentados por sua mãe, que depois ele descobre ser sua mãe adotiva, problematiza, como



RELICI

101

visto, por alguns fãs, e as dificuldades enfrentadas por ele mesmo, seja em torno da violência em vários níveis, no físico e no simbólico, bem como do referido abandono posto pela narrativa e do modo como as coisas funcionam socialmente.

Fato é que por ser uma obra vista pelo ângulo de um personagem, para muitos um vilão, para outros um anti-herói, inserido em suas próprias circunstâncias, faz da película um dos grandes feitos ao mudar a homogeneidade das narrativas dos filmes de heróis e que dispõem de uma popularidade maior.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rogério. **Cinema e educação: fundamentos e perspectivas**. Educação em Revista, Belo Horizonte, n.33, 2017.

BALZAC, Honoré de. **O elixir da longa vida**. Domínio Público, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENVENUTO, Sergio. **The fatherless clown**. Psychoanalytic Discourse. Issue 5 vol. 1 - October, pp. 71-79, 2020.

CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papius, 1995.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. **O nascimento da biopolítica**. curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. O que é um autor? In: _____. **Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

LACAN, Jacques. **The Four fundamental concepts of psycho-analysis**. Translation: Alan Sheridan. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho Analysis, 1977.



RELICI

102

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Necropolitics**. Public Culture, v. 15, n. 01, p. 11-40, 2003.

MENEZES, Paulo. **Sociologia e cinema**: aproximações teórico-metodológicas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017.

SENTALIN, Mayara. **O homem que Ri**. CDCC, USP. Disponível em: <https://cdcc.usp.br/o-homem-que-ri/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Versão para eBook, ebooks Brasil (Kindle), 2005.

YOUNG, Skip Dine. **A psicologia vai ao cinema**: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e na sociedade moderna. São Paulo: Pensamento-Cultrix Ltda, 2014.

ZAGO, Luiz Felipe. **Coringa, mídia e bionecropolítica**. PPGCOM UERJ, Logos, 54, vol. 27, n. 02, 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

FILMOGRAFIA

BATMAN: O CAVALEIRO DAS TREVAS. Dirigido por: Christopher Nolan. EUA. 152 min, 2008.

CORINGA. Dirigido por: Todd Phillips. EUA. Warner Bros. Pictures, 122 min, 2019.

LUZES DA RIBALTA. Dirigido por: Charlie Chaplin. EUA. Roteiro: Charlie Chaplin, 149 min, 1952.

O HOMEM QUE RI. Dirigido por: Paul Leni. EUA. 140 min, 1928.

TAXI DRIVER. Dirigido por: Martin Scorsese. EUA. Roteiro: Julia Phillips e Michael Phillips, 113 min, 1976.

TEMPOS MODERNOS. Dirigido por: Charlie Chaplin. EUA, 86 min, 1936.

V DE VINGANÇA. Dirigido por: James McTeigue. EUA. Warner Bros, 132 min, 2006.