

# O Coringa de Todd Philips, um estranho que nos é familiar

## *Todd Philips' Joker, a stranger we are familiar with*

Roberta Klink Postalí<sup>1</sup>

Tarcisio Torres Silva<sup>2</sup>

Eliane Righi de Andrade<sup>3</sup>

### RESUMO

O presente artigo analisa o personagem Coringa, do filme do mesmo nome, dirigido por Todd Philips (2019), por um viés psicanalítico, trazendo recortes da narrativa que mostram a transformação do personagem principal por meio de algumas aproximações teóricas com alguns conceitos de Freud, tais como pulsão de morte, castração, complexo de Édipo e o estranho familiar, sendo este último elemento chave para a interpretação do personagem aqui proposta. Do ponto de vista metodológico, percorremos a análise do personagem ao longo da narrativa do filme, usando os conceitos da psicanálise abordados. A proposta de aproximação com esse campo do conhecimento pretende contribuir para a melhor compreensão do personagem ao longo da construção da narrativa, explicando a aparente duplicidade do personagem.

**Palavras-chaves:** Coringa; Psicanálise; Estranho Familiar; Todd Philips.

### ABSTRACT

*This article analyzes the character Joker, from the film of the same name, Joker (2019), directed by Todd Philips, from a psychoanalytic perspective, bringing some excerpts of the narrative that show the transformation of the main character and making some theoretical approximations with Freud's concepts, such as the death drive, castration, Oedipus complex and the familiar stranger, the latter being a key element for the interpretation of the character proposed here. Methodologically, the analysis follows the character throughout the film's narrative, using the discussed psychoanalytic concepts. The aim of this approach is to contribute to a better understanding of the character's development throughout the narrative, explaining the apparent duplicity of the character.*

**Keywords:** Joker; Psychoanalysis; Familiar Stranger; Todd Philips.

---

1. Mestre em Linguagens, Mídia e Arte pela PUC-Campinas.

2. Doutor em Artes Visuais pela Unicamp. Professor pesquisador do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas.

3. Doutora em Linguística Aplicada pela Unicamp. Professora Pesquisadora da PUC-Campinas.

## INTRODUÇÃO

O personagem Coringa (no inglês, *Joker*) aparece pela primeira vez na revista em quadrinhos *Batman #1*, publicada pela DC Comics em 1940. Ele foi imaginado por Jerry Robinson e moldado por Bob Kane e Bill Finger. É representado pela figura de um sujeito perturbado, com maquiagem marcante similar à de um palhaço, atitudes inesperadas e sem sentido, mas, ao mesmo tempo, bastante inteligente em suas estratégias de operação. É também famoso por sua rivalidade com o super-herói Batman. Seu surgimento como vilão é o epicentro do filme de 2019, dirigido por Todd Phillips e protagonizado pelo ator Joaquin Phoenix.

O roteiro discorre sobre a vida do vilão antes de ele se tornar “o Coringa”. Seu nome, então, era Arthur Fleck, um homem atormentado pela inconsistência de uma vida miserável. Dentro de uma cidade violenta e cinza como seus dias, representada por *Gotham City*, busca sustentar-se na profissão de palhaço de festas, eventos e publicidade. Em tempos difíceis, ganha pouco, fuma compulsivamente, possui uma aparência cadavérica e muito precariamente consegue estabelecer algum vínculo social com os colegas de trabalho. Tem dificuldades em seguir as convenções sociais, pois é inconveniente, desagradável e, por isso, constantemente expurgado pela sociedade que o cerca. No entanto, como tarefa diária, precisa cuidar da mãe que, aparentemente, também sofre de transtornos mentais e vive uma vida de inúmeras carências.

Na proposta deste trabalho, nossa intenção é realizar aproximações com alguns pontos da obra freudiana, especialmente *O estranho* (1996, 2019)<sup>4</sup>, texto escrito pelo autor entre os anos de 1917 e 1919, tendo como base a construção do personagem neste filme. Serão apresentados conceitos da psicanálise que se relacionam a esse olhar, especificamente o de “estranho familiar” (*unheimlich*), pulsão de morte, castração e complexo de Édipo. Eles serão apresentados com mais detalhamento ao longo do texto, juntamente com os elementos de observação do objeto principal. Buscamos, sempre que possível, oferecer referências e contextualização, considerando o interesse do leitor em compreender a análise aqui descrita a partir da perspectiva psicanalítica. As imagens são utilizadas como recortes discursivos em torno do personagem, de modo a localizar os trechos que estão sendo considerados, mostrando a ligação dos conceitos teóricos com os elementos visuais do filme, opções da direção e também da atuação do ator principal.

Por meio de recortes que elucidam alguns momentos de transformação pelos quais o personagem passa ao longo da narrativa, discutimos como os conceitos freudianos podem ser usados como chaves de interpretação para compreender melhor

---

4. As datas referem-se às duas traduções consultadas: 1996 é a edição realizada pela Imago a partir da tradução do inglês. A de 2019, refere-se à tradução direta do alemão, realizada pela Autêntica Editora. Utilizaremos, a partir daqui a referência à edição de 2019.

a composição do personagem, assim como possibilitar certa empatia do público com ele, promovendo pontes entre o personagem e a condição humana contemporânea, definida por um sujeito fragmentado, imerso em redes de comunicação e que compõe seu desejo a partir de produtos midiáticos à sua volta.

## PULSÃO E A ESTRANHA FAMILIARIDADE

Iniciamos nossa análise a partir do conceito de *unheimlich*, termo da língua alemã que Freud (1996, 2019) traz para seus estudos, especialmente no texto *O Estranho*, um dos mais populares na psicanálise, publicado entre 1917 e 1919. Com ele, Freud aborda questões psíquicas referentes a um sentimento de estranheza, que ora é marcado por uma natureza repulsiva, ora remetendo a um grau de proximidade, ainda que tal aproximação não seja consciente: ações e atitudes repetidas e lugares aos quais sempre voltamos sem saber o porquê; o medo mais comum daquilo que desconhecemos ou não temos ciência, mas que não deixa de atrair a nossa atenção; o fato de que não nos vejamos em nossa totalidade, mas, sim, sempre de uma forma fragmentada, seja pelos nossos próprios olhos, quando fitamos partes de nossos corpos, ou quando nos confrontamos com o espelho, aspectos que Freud desenvolve com a ideia ambígua do estranho familiar, já que o termo, em suas possíveis versões do alemão, pode remeter ao estranho, mas também ao que pertence ao âmbito familiar – ainda que esse “familiar” não deva ser divulgado fora das paredes do doméstico; daí, se manter escondido.

De acordo com o psicanalista Christian Dunker (2019), a melhor escolha para a tradução no português de *unheimlich* (Freud, 2019) foi feita por Chaves e Tavares, ao se manterem na tradução mais literal possível: *infamiliar*, sendo que o *in*, prefixo equivalente ao alemão *un*, corresponderia a uma negação em português, e o *heimlich*, um adjetivo, que remeteria ao familiar, àquilo que já é conhecido. O resultado da junção que se dá é uma experiência antropológica e talvez até ontológica de indeterminação, o que, nas traduções inglesas, transformou-se em *uncanny*, nas espanholas, ominoso, e nas traduções brasileiras relacionou-se à “estranheza inquietante”. No entanto, a tradução freudiana de *unheimlich* é claramente oposta à de *heimlich*, familiar, doméstico, íntimo, e nos aproxima da interpretação de que seria algo assustador exatamente porque *não* seria conhecido e familiar (Freud, 2019, p. 33) ou que não queremos que o seja. Em tentativas de aproximação, usaremos, algumas vezes, a expressão “estranho familiar” como referência, ainda que a explicação e a tradução de uma expressão, muitas vezes, pareçam ser da ordem do impossível semanticamente.

O conceito de pulsão, trazido primeiramente de Freud, implica um caráter de parcialidade em relação à satisfação de um “impulso”, ou seja, a pulsão pode ser descrita como um processo que se dá no limiar entre o físico e o psíquico no organismo humano e que se constitui por uma descarga energética com um fim específico, o de satisfazer um desejo. “A finalidade de um instinto é sempre satisfação” (Freud, 1974,

p. 142). No entanto, essa “satisfação”, esse prazer em relação a um objeto de desejo nunca se dá por completo. Ela é sempre parcial e remete a uma forma “deformada” do objeto primeiro de satisfação. Cada indivíduo, numa economia psíquica neurótica, manipula esse processo psíquico para obter uma satisfação parcial.

No que diz respeito ao destino que essas pulsões tomam no personagem Coringa, podemos dizer que, em sua “estranheza”, Fleck transita em espaços difíceis de convivência e sem nenhum prazer aparente, a não ser em suas alucinações e delírios recorrentes. Acorrentado a uma natureza narcísica muito forte, porém vitimista, ainda busca ser o objeto de desejo de sua mãe e projeta em suas fantasias o sucesso de ser um humorista famoso, fato que ele crê, em sua fantasia, satisfazer o desejo de sua mãe. Por outro lado, como agravante de sua inadequação social, é portador de um distúrbio de risos em situações de tensão e acredita ter nascido em meio a uma tragédia, até tomar a decisão de que, na verdade, sua vida “não passara de uma grande comédia”. De fato, o personagem tenta construir para si uma narrativa que vá ao encontro de ser o objeto de desejo da mãe, que, inclusive, o apelida de “Happy”. Havia uma busca por ser alguém de sucesso no mundo artístico por seus talentos - no caso, “humorísticos” -, algo que também não é reconhecido pelo outro no mundo social.

A situação psíquica de Fleck agrava-se à medida que ele passa a viver momentos de consciência misturados a momentos de alucinação, quando seus transtornos psíquicos se manifestam cada vez mais em forma de angústias, frustrações e pânico social. Estes afetos produzidos relacionam-se à pulsão de morte, conceituada por Freud (2020, p. 89) em *Além do princípio do prazer*, como um

[...] medo primitivo diante da morte em nós, conserva ainda o antigo sentido de que o morto se torna um inimigo do que sobrevive e pretende levá-lo e tomá-lo de sua existência. Poderíamos antes perguntar acerca dessa imutabilidade de nossa posição diante da morte, na qual permanece a condição do recalçamento,

que desponta então no personagem, remetendo a um desejo de destruição, pois, diferentemente da pulsão de vida, que remete à autoconservação, a de morte caracteriza-se por uma falta do objeto e, por isso, a uma constante repetição em busca do gozo. Esse impulso poderoso do personagem que está à beira de vir à tona em vários momentos da trama revela um sujeito que amedronta e que revela uma estranheza, desafiando os sentidos visuais e auditivos dentro das afecções provocadas pelo cinema.

O Coringa visivelmente descola-se da tela como um indício do Real<sup>5</sup> lacaniano

---

5. O Real aqui se refere a um dos três registros propostos pela teoria lacaniana (Lacan, 1985) – o Real, o Imaginário e o Simbólico. O Real é aquele registro que não tem nenhuma representação, embora Lacan o estructure teoricamente como o objeto *a*. Tal registro indica a impossibilidade de completude do sujeito, pois indica a sua falta constitutiva, ou seja, de um ser sempre em falta, característica que o personagem não consegue reconhecer – e aceitar – em si.

e salta aos olhos do espectador de uma forma sedutora e, ao mesmo tempo, amedrontadora, na relação com os atos presenciados. Sua insanidade provoca choques, mas também quebra o paradigma de que a loucura é algo distante e encarcerado dentro das instituições sob tutela e vigilância, na invisível margem social. Embora com características superlativizadas, típicas dos quadrinhos de onde tem sua origem, o filme foca a “invisibilidade” de Arthur Fleck, um cidadão imperceptível e medíocre na sociedade distópica em que vive. Observa-se ali um homem pouco sociável que, com grande dificuldade, trafega à margem da sociedade, passando por departamentos de controle de saúde mental, entrando em drogarias para suas aquisições medicamentosas e sentindo-se cada vez mais sufocado por sua busca incessante por algo que nem mesmo ele sabe o que é, mas que lhe causa profunda angústia. Nesse ponto, seu sofrimento torna-se, de certa forma, incompreendido e familiar àquele vivido por qualquer outro ser humano.

Mas o que faz Arthur Fleck chegar cada vez mais perto do espectador, tão assustadoramente próximo? Há, em *Coringa*, um poder de empatia, não apenas promovido pela sala escura, mas por uma análise dos pontos do personagem que procuraremos apontar em outras temáticas relacionadas à obra e aos conceitos freudianos, como dito no transcórre da introdução. É importante destacarmos aqui que o Coringa é um personagem de histórias em quadrinhos e que não iremos “colocá-lo no divã”, mas procurar produzir aproximações com as características de sua personalidade.

## **CORINGA NA RELAÇÃO COM O CUIDADO DE SI DE FOUCAULT E COM O ESTRANHO FAMILIAR DE FREUD**

Na leitura aprofundada do personagem pelo diretor Todd Phillips, com a ajuda do ator Joaquin Phoenix, que assina o tipo que constitui o personagem, o filme expõe um homem que pode ser definido como um sujeito transtornado, impregnado de muitas fragilidades e que tem inúmeras dificuldades em se relacionar e em se dizer como sujeito na sociedade em que vive. Um desses fatores que mostram sua negligência consigo mesmo e que revelam sua incapacidade de se ver como sujeito remete ao conceito dos cuidados de si (*Epiméleia heautoû*) proposto por Foucault (1982), uma vez que o personagem maltrata seu corpo e sua mente compulsivamente. Entende-se essa expressão, oriunda da filosofia grega, como a construção do ser pelos cuidados de si, assim definida por Foucault (1982, p. 4):

*Epiméleia heautoû* (cuidado de si mesmo), como uma das formas, uma das conseqüências, uma espécie de aplicação concreta, precisa e particular, da regra geral: é preciso que te ocupes contigo mesmo, que não te esqueças de ti mesmo, que tenhas cuidados contigo mesmo.

Levemos em consideração que a abordagem de Foucault nos auxilia a pensar sobre a constituição psíquica desse sujeito social, trazendo, ainda, o pensamento de Deleuze e Guattari (1995) para entender os processos de subjetivação a partir de forças molares e moleculares<sup>6</sup>, pois são claras, nele, tentativas de uma busca para se enquadrar nas linhas molares da organização social. No entanto, ainda que busque adaptar-se ao mundo social, almejando uma profissão, a de comediante – à qual acredita ser predestinado –, suas confusões mentais, que misturam momentos de alucinação e de realidade, não o permitem progredir nesse sentido. O sujeito escapa pelas linhas de fuga moleculares. Portando um caderno de mão com tentativas de frases cômicas, usa de humor incoerente e piadas que só fazem sentido para si mesmo como fonte de inspiração para que possa ser um *entertainer*. As piadas o descrevem e, muitas vezes, fazem de sua vida uma aproximação da comédia *stand-up*, de improviso ensaiado e, nesse caso, de gosto duvidoso.

Embora faça uso de medicação e de assistência social (o filme parece deixar também em suspenso até uma possível tentativa de terapia), aparentemente, não demonstra conseguir cuidar de si, nem em relação à sua psique, nem em relação a seu próprio corpo, já que é nítido, pela sua magreza extrema, que praticamente não se alimenta.

Em sua teoria sobre o “estranho familiar”, Freud (2019) discorre também sobre aspectos da estranheza que se referem ao duplo de nós mesmos, como forma de proteger-nos da morte, já que haveria um outro eu capaz de assumir os riscos aos quais o sujeito poderia estar. Nesse caso, Coringa se desdobra em outro sujeito que pode vivenciar experiências desejadas – nem que sejam apenas alucinadas, de modo a ser um outro, imprevisível, onipotente e sem as rédeas sociais que o limitam. O duplo projeta para fora o que é “estranho” a si mesmo, mas que seduz (pela liberdade que possui) e causa horror (pela natureza inusitada da duplicação do sujeito) ao mesmo tempo.

Voltando ao conceito de pulsão de Freud, uma das primeiras e mais relevantes pulsões que aparecem no filme seria a escópica. A escopofilia é elemento fundamental da sedução pela arte, pois ela parte do princípio essencial da “necessidade” de ver e de ser visto. Freud definiu como escopofilia a pulsão de olhar e ser olhado. (Freud, 1974, p. 151). Para ele, tal pulsão era proveniente de processos de excitações do corpo,

---

6. “Tão logo descobria a maior arte do inconsciente, a arte das multiplicidades moleculares, Freud já retornava às unidades molares, e reencontrava seus temas familiares, o pai, o pênis, a vagina, a castração... etc. [...] Macro e micromultiplicidades. De um lado, as multiplicidades extensivas, divisíveis e molares; unificáveis, totalizáveis, organizáveis; conscientes ou preconscientes – e, de outro, as multiplicidades libidinais inconscientes, moleculares, intensivas, constituídas de partículas que não se dividem sem entrar em outra multiplicidade, que não param de fazer-se e desfazer-se, comunicando, passando umas nas outras no interior de um limiar, ou além ou aquém. Os elementos destas últimas multiplicidades são partículas; suas correlações são distâncias; seus movimentos são brownóides; sua quantidade são intensidades, são diferenças de intensidade” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 39-45).

remetidos ao psiquismo. É preciso compreender o olho como uma zona erógena e o ato de olhar como um prazer do órgão, mesmo que este não estivesse presente ativamente no ato sexual ou que a imagem submetida aos olhos não seja obrigatoriamente erótica. É que a necessidade escópica prevê uma satisfação final, tal qual o gozo no final do ato sexual, para que o ciclo se complete, fato que vai sendo sempre adiado no desenrolar da trama do filme.

Para Aumont (1993), a pulsão escópica é um caso geral da pulsão que aciona a necessidade de ver não como uma das grandes pulsões primárias ou fundamentais – como a pulsão oral, mais relacionada à necessidade de nutrição animal, uma característica do psiquismo humano –, mas como uma pulsão que se guia mais na medida de outras pulsões do que pelo instinto. Sendo assim, a definição para ele de pulsão escópica é a de que:

[...] compõe-se de um objetivo (ver), uma fonte (o sistema visual), enfim, um objeto. Este último, a fonte pelo qual o meio alcança seu objetivo, foi identificado por Jacques Lacan como o olhar. Compreende-se que este conceito de pulsão escópica, implicando a necessidade de ver e o desejo de olhar, tenha encontrado implicação no domínio das imagens (Aumont, 1993, p. 125.)

Posto isso, a compreensão que fazemos é de que o olhar pode “alimentar” nossos desejos e o cinema usa dessa pulsão como fonte elementar. Isso fica claro em dois momentos do filme, quando Coringa dança na frente do espelho. No primeiro momento, há um prazer intrínseco do personagem em ver-se performando uma dança, aceitando-se como Coringa, após atos de violência no metrô. Depois de ser humilhado e espancado por um trio de executivos, o personagem reage sacando a arma e atirando nos três. Mata dois deles e o terceiro foge desesperado. Quando o trem para, Fleck - e seu duplo, Coringa - o alcança na plataforma e o executa também. Tomando consciência do crime, ele foge então correndo para se esconder no que parece ser um banheiro público. Lá, performa uma dança em frente ao espelho (Figura 1). Ao final, alcança o objeto de seu desejo – a vizinha que cobiça –, o que culmina em uma cena, provavelmente imaginada, de beijo.

**Figura 1** - Fleck dança no banheiro após ato de violência no metrô



**Fonte:** Coringa (2019). Screenshot.

No segundo momento, acompanhamos o processo de passagem do personagem Fleck, que assume de vez o duplo de si (o Coringa), exibindo a tintura verde do cabelo e o corpo seminu em frente ao espelho, ao som de *That's Life de Frank Sinatra* (Figura 2). O evento se completa com a pintura do rosto de branco, momento em que o personagem aparece bastante confiante em si mesmo.

**Figura 2** - Fleck admira seu cabelo pintado de verde em frente ao espelho



**Fonte:** Coringa (2019). Screenshot.

A escopofilia como uma pulsão que obtém prazer em observar algo ou alguém, sem uma interação direta, nos leva a entender que, em ambos os casos citados, Fleck contempla o prazer resultante da observação de si, por um outro eu que se desdobra, sendo ele parte protagonista e, na mesma medida, outra parte observador de uma realidade paralela à sua própria existência. Esse espectador, assim como aquele que contempla o filme na tela, permite-se desfrutar do prazer resultante da escopofilia e passa a ser indiretamente um *voyeur* nessa duplicação de si.

Fleck flerta com a pulsão de morte quando sofre agressões no contato com a realidade urbana, chegando a levar uma arma para um hospital infantil. Tendo medo de perder a vida, ele deseja se livrar das situações de ameaça, pensando em executar a morte do e no Outro<sup>7</sup> que o execra, o humilha. Quando lhe é dada, no entanto, a primeira arma, entra em pânico antes de se acostumar com a ideia de que possivelmente possa se “defender” dos ataques do mundo. Logo após receber a arma de um colega de trabalho, Fleck, já em casa, performa uma dança que antecede às duas outras citadas anteriormente (Figura 3). Em sua sala, performa um diálogo dançante com a TV, com a arma na mão, em uma espécie de prelúdio da relação que vai estabelecer com a arma de fogo – um instrumento aqui de empoderamento desse sujeito – e seu duplo, que começa a florescer.

**Figura 3** - Fleck se familiariza com a arma em casa



**Fonte:** Coringa (2019). Screenshot.

7. Segundo Fink (1998, p. 31), o Outro lacaniano é “essencialmente uma relação com a ordem simbólica”, isto é, o modo como o sujeito lida com as construções sociais, tais como a linguagem e a lei. O Outro (em maiúsculo) diz respeito às palavras que vão definindo o sujeito desde sua pré-existência no mundo, ou seja, antes mesmo de nascer. São as palavras que são ditas para a pessoa sobre ela mesma. Ela vai então se construir como sujeito a partir daquilo que é dito sobre ela. Dizeres que vem da mãe, da família, etc. (Lacan, 1998). Já o outro (minúsculo) é o outro da relação imaginária, ou seja, as pessoas com as quais nos relacionamos no cotidiano. A forma como se enxerga alguém a partir de sua existência. Aqui o Outro é representado pela sociedade em geral.

Outro sombrio aspecto que paira em sua vida medíocre se dá pelo fato de não reconhecer em si uma origem, não saber quem é seu pai e desconhecer reais laços afetivos com a mãe. Por esses indícios de relações parentais fragmentadas, poderíamos até supor que ele não teria passado por um processo de castração<sup>8</sup>, como acontece no caso de sujeitos psiquicamente estruturados. Com isso, o Coringa viveria em constante representação dual, de natureza exclusivamente imaginária.

Dos olhos de Fleck, brotam questões humanas e todas as suas potencialidades de “algo dar errado”. O tempo todo, ele aparece fragmentado, em pés calçados nos sapatos de palhaço, na ritualística maquiagem que faz antecedida às atividades no trabalho – aqui, uma clara alusão às muitas referências a *Batman, o Cavaleiro das Trevas* (Batman, 2008) e à atuação do ator Heath Ledger, como Coringa (Figura 4) –, na forma como encara as mãos quando fuma, quando curva o corpo em suas crises de risos incontroláveis, no mal-estar que demonstra ao compreender partes do corpo fragilizado, quando se veste ou se expõe. Esses fragmentos, do ponto de vista cinematográfico, também ativam a memória para a construção múltipla do personagem, sendo uma forma muito intensa de demonstrar a densidade na sua criação, tanto por Fleck, quanto pelo artista que o interpreta.

**Figura 4** - O Coringa de Heath Ledger



**Fonte:** 15 Curiosidades [...] (2019).

---

8. A castração, para Freud, é um processo estrutural psíquico que surge da ameaça de perda do órgão sexual, mas que, em mito e fantasia, pode se manifestar, por exemplo, no medo da perda dos olhos como no texto do Homem de Areia (de E.T.A. Hoffmann), ou cegar a si mesmo como em Édipo, mesmo complexo de castração que se apresenta na vida anímica (Freud, 2019, p. 61).

A visão do corpo fragmentado está em todos os ângulos da tela grande. Atração ou repulsa? Um paradoxo que pode ser explicado pelo desconhecimento de algo interdito no inconsciente, sem significação, mas que parece querer brotar como um sintoma na cadeia de significantes que cada espectador constrói para si. O corpo fragmentado é um dos significantes que Freud (2019, p. 261) traz também articulado ao *unheimlich*: partes que parecem mover-se por si mesmas, sem estarem atadas a um corpo que as reúne. Essa autonomia do corpo despedaçado, desconfigurado, amedronta o humano e traz à tona a fragilidade que o constitui.

A representação social do excluído ganha contornos ainda maiores quando trata da exclusão pelo sistema econômico. O conflito de classes fica evidente quando os funcionários de Thomas Wayne são assinados por Fleck no trem. Wayne, magnata e empresário, é também o pai de Batman, que, no filme, aparece ainda como uma criança. Em outro momento, quando conversa com sua assistente social, uma mulher negra, esta vai lhe dizer: “Eles não dão a mínima para pessoas como você. E eles realmente não dão a mínima para pessoas como eu”<sup>9</sup>. (Flakin, 2019). Assim, entendemos que os que estão fora do sistema e das rédeas do poder são todos “sujeitos abjetos”. Por meio desses cruzamentos, o filme consegue aproximar-se do “*freak*” do espectador comum, que vive o desconforto do mundo dito civilizado. E esse é um dos grandes trunfos da narrativa.

A representação do Outro que Fleck constrói é tão frágil e disforme que chega a ser superinfantilizada. Revela que ele não vê nada ou ninguém, além da mãe, e que, por isso, ele nada mais é também do que um apêndice dela. Fleck é, de início, menos amedrontador do que estranho e oculto, mas, aos poucos, vai ganhando ares ameaçadores (quando parece começar a se desligar da imagem idealizada da mãe, separando-se do desejo dela), expondo seu duplo aterrorizador. Esse duplo parece presente em todas as cenas. Tal ideia do duplo associada ao estranho indica um drible à própria morte, à sua possibilidade de finitude, um processo de criação de outro eu a fim de se perpetuar; no entanto, paradoxalmente, esse outro pode também configurar a ameaça de assumir definitivamente seu lugar, como aponta Freud (2019).

Nas cenas em que a personagem transmite lucidez, ele anota e pensa que gostaria de criar uma piada que valesse alguns trocados, o que seria, em sua opinião, mais do que sua vida valia. Noutra, fantasiando, se vê no *talkshow* de Murray Franklin (Robert De Niro), causando um abalo midiático e utilizando-se de um poder de fala que não tem – aliás, se vê diante de um típico inimigo empoderado que sempre representou desconforto e desequilíbrio emocional, uma figura paternalizada que o “castra”. A este outro também podemos atribuir um efeito de sentido extemporâneo ao enredo: a figura

9. No original: “They don’t give a shit about people like you. And they really don’t give a shit about people like me”. Tradução nossa.

da mídia corporativa e da indústria do entretenimento que “devora” e homogeneiza as subjetividades.

Fleck deseja falar, deseja ser articulado. No entanto, não é capaz de criar um significante para nenhum desses “sintomas” no campo simbólico. O duplo que nele existe parece, então, vencer, superar e suplantar o eu vagarosamente, o qual já não luta mais. Seu corpo, inclusive, balança entre a envergada e combalida situação do ser assujeitado e a segurança ereta do liberto, voltando-se para dentro como uma dobra. Coringa começa a se libertar e toma sua identidade vagarosamente, frame a frame.

É interessante entendermos, ainda, como as sequências baseadas na repetição, que também caracterizam o estranho de Freud, acontecem. Elas se dão nas representações múltiplas de palhaços violentos por todas as ruas da cidade, fazendo-lhe vibrar os olhos, disseminando discursos de ódio, alimentados pelo palhaço vingador do trem (o próprio Fleck), que matou três abusadores da Wall Street de Gotham: três especuladores que se achavam no direito de oprimir e nunca imaginavam que a vida teria reveses. E também nas máscaras de palhaços que aparecem diversas vezes na sequência, repetindo-se, expondo-se, dando-nos uma angústia contínua e um medo quase infantil, junto a uma representatividade de proteção e anonimato.

Numa clara referência ao movimento *Anonymous*<sup>10</sup> e também às máscaras utilizadas pelos manifestantes em La Casa de Papel<sup>11</sup>, o uso da máscara padronizada em protestos públicos faz analogias cruzadas bastante significativas que se autorreferenciam nesses casos. No filme, a referência dá vida a um tempo e uma narrativa complexa que faz com que uma personagem clássica como o Coringa entre em diálogo com questões contemporâneas, auxiliando na aproximação dos personagens e seus sofrimentos e na identificação do personagem com as amarguras de um povo penalizado pelos mais privilegiados e ricos. Especificamente, a estratégia traz empatia e aproxima as ações do personagem com a luta contra a opressão de poderes estabelecidos, assim como nos dois primeiros casos.

As cenas de protesto em que as pessoas aparecem com máscaras de palhaço acontecem depois que Thomas Wayne, candidato a cargo de prefeito, declara seu desprezo pelas pessoas pobres, dizendo que elas não são capazes de fazer algo para

---

10. A máscara do movimento online *Anonymous* é o rosto de Guy Fawkes, personagem da história em quadrinhos *V de Vingança*, escrito pelo britânico Alan Moore e publicada originalmente em 1982. O personagem principal representa um anarquista que planeja derrubar o Estado. A história claramente flerta com o regime neoliberal em implantação no Reino Unido na época, quando Margaret Thatcher era primeira-ministra. O uso da máscara pelo movimento traz essa referência de insurgência do personagem, ao mesmo tempo em que transmite os princípios do movimento hacker que incluem a não liderança e o anonimato dos participantes.

11. Série de televisão da TV espanhola disponível no Netflix. Estreou em 2017 e teve o lançamento de cinco temporadas. Na primeira, os assaltantes invadem a Casa da Moeda e, na segunda, o Banco Central, ambos na Espanha. Como estratégia de indiferenciação entre reféns e sequestradores, vestem macacões vermelhos e usam a máscara do pintor Salvador Dalí.

elas próprias. Fleck participa momentaneamente de um desses protestos, sobrepondo a máscara padronizada à sua própria (Figura 5). Sobre esse trecho do filme, Flakin (2019) comenta que o personagem inspira a mobilização das massas, ainda que ele não tenha muita noção disso.

**Figura 5** - O Coringa participa de um protesto contra Thomas Wayne



Fonte: elaboração própria<sup>12</sup>

Nesse momento, o personagem se torna deliberadamente violento, pois, aí, passa a agir sob a onipotência do pensamento, que também é uma das formas pelas quais Freud (2019) identifica o estranho. Acredita que, das suas nefastas ações, surgirá sua libertação. Para de tomar seus medicamentos de controle, declarando que esses o impediam de ter lucidez, quando já havia matado a mãe, aquela da qual só se separa psiquicamente nesse momento. Matou-a, imaginariamente, primeiro, quando descobriu que era um filho adotivo com trâmites de adoção consentidos praticamente de dentro de instituições manicomiais. Foi abusado pelos namorados da mãe adotiva com o consentimento dela, completamente transtornada e portadora de uma necessidade de reconhecimento aguda. A mãe dentro de Fleck, assim como sua identidade colada ao desejo da mãe, morre com ela. E, num segundo momento, é literalmente morta por ele: aí, a transcendência do edipiano emerge – desejou tanto ser desejado pela mãe que matou a fonte da qual queria beber.

12. Disponível em: <https://www.leftvoice.org/wp-content/uploads/2019/10/joaquin-phoenix-transforms-into-the-joker-filming-riot-scene-16a-1024x614.jpg>

É a revelação então dos poderes malignos do personagem, daquele que matou pessoas, matou “amigos”, levou a arma para um hospital infantil, matou para virar herói e agora mata apenas para saciar a pulsão de morte do duplo que o habita. É nesta frequência que Fleck mata Murray (o apresentador de TV, representado por Robert De Niro). No entanto, Fleck não é um oco: Fleck é para o Outro a certeza de uma “revolução” iminente, que deseja destruir a ordem social.

Mas que revolução? E que Outro é esse? A revolução que aparece no filme, incitada pela própria violência que o personagem reflete e cria. Nesse momento se coloca como liberto de qualquer amarra social a que o Outro (simbólico) oprimia, submetendo-se ao eterno gozo, um gozo que mata, a própria pulsão de morte.

Embora o Coringa não seja autômato e tampouco mecanizado, a aparência artificial e “derretida” em seu rosto revela um trânsito entre o que está animado ou inanimado, o que está em delírio ou em realidade, o que remete novamente à figura do estranho de Freud (2019). A loucura o toma de maneira inteira. Algo que parece muito próximo à esquizofrenia se mostra como um laço com o mundo imaginário, com as fantasias de poder, onde capta traços da realidade, os processa em seu mundo de fantasias e os devolve mal interpretados ou totalmente distorcidos (Cheniaux; Fernandez, 2010).

Seu corpo é trazido, pela câmera, sempre em grandes *close*s de partes menores, os pequenos ossos dos dorsos das mãos, os braços cruzados, os dedos enrolados no cigarro, uma vez ou outra o busto, os cabelos, os pés de palhaço, mas o corpo inteiro quase nunca é contemplado (Figura 6). Sabemos, por definição na psicanálise lacaniana, que nunca vemos o corpo como um todo, mas sempre fragmentado; nesse formato cinematográfico, pouco mais se vê do que pedaços de um sujeito que está muito mais voltado para a situação na qual não consegue fazer laços com o simbólico, estando sempre de frente com o espelho e beirando o abismo do Real (Lacan, 1998).

**Figura 6** - Fleck arruma o sapato de palhaço no vestiário do trabalho



**Fonte:** Coringa (2019). Screenshot.

Porém, o que era um *close*, gradativamente, torna-se algo maior. A distância da câmera causa amplitude e traz o outro lado da mesma moeda: a consciência totalmente equivocada da possibilidade de serem todos um único *um*. E o real salta pelo registro imaginário, numa enxurrada de “letras” que flerta com personagens de obras clássicas como Mac, em *Um Estranho no Ninho*<sup>13</sup>.

Assim, o garoto de 40 anos, fantasiador e infantilizado, que acredita em devaneios como namorar a vizinha e ser por ela apoiado em seus atos, que coloca na boca da mãe palavras automotivacionais, dá, finalmente, lugar a um duplo que se faz um só, perverso e sem nenhuma empatia. Murray (Robert De Niro) apresenta o Coringa na TV, mas não como um personagem qualquer, mas, sim, como um sujeito que faz papel de desequilibrado em um vídeo viralizado em uma de suas tentativas frustradas de fazer um *stand-up*.

Nessa hora, o duplo passa a se tornar definitivamente patológico e surge um psicopata sem nenhuma empatia – Coringa, o palhaço que acha piada na violência, no caos e na tragédia, praticamente uma figura repaginada oriunda dos teatros gregos. Coringa é encantador, como os monstros são para nossa imaginação, mas mata e, ainda assim, causa-nos uma estranha sensação de encanto e de familiaridade com o horror. O duplo se torna único, pleno, inteiro, ainda que perverso. E a forma como o diretor o representa a partir de então (Figura 7), de corpo inteiro e dono de um gesticular próprio e autêntico, simboliza a morte do eu primeiro e, de alguma forma, a vitória do gozo, na satisfação do desejo reprimido.

**Figura 7** - O duplo de Fleck: de transtornado a transformado



**Fonte:** Coringa (2019). Screenshot.

13. Filme dirigido por Milos Forman, baseado no best seller de Ken Kesey, ícone da contracultura estadunidense, aclamado pela interpretação do então jovem ator Jack Nicholson no papel de Randle Patrick “Mac” McMurphy, um prisioneiro em 1963 que, para evitar trabalhos forçados, finge ter problemas mentais de forma a ser transferido para uma clínica psiquiátrica para avaliação (Um Estranho [...], 1975).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compreender quão complexa pode ser a psique humana e quanto a linguagem não dá conta de expressar sentimentos e sensações recônditas, os quais são postos como um “fora” em nossas subjetividades, exatamente por não serem reconhecidos por nossa psique como representações familiares ou confortáveis, entendemos o processo de construção do sujeito num constante movimento entre um pseudo fora e um pseudo dentro, ou seja, de dobras subjetivas que se confundem.

Freud (2019) deixa uma contribuição enriquecedora em nos apontar características do estranho-familiar que nos constitui, os “dentros” e “foras” que permeiam a complexidade da condição da mente humana. A obra cinematográfica focada na análise do personagem Coringa nos permitiu pensar sobre os tópicos aqui refletidos, levando-nos a perceber a insuficiência da linguagem para dar conta do sentido, uma vez que se constrói em uma estrutura dicotômica que não consegue dar conta de explicar o complexo e esquizofrênico universo do personagem onde o Outro se adere (Cheniaux; Fernandez, 2010) à constituição do eu.

O que nos faz refletir sobre o estranho tão familiar é a possibilidade, quase unânime, de estarmos refêns do *unheimlich*, já que todos somos portadores de muitas dessas estranhezas, ainda que em menor intensidade, quando nos deparamos com nosso cotidiano. Nossas subjetividades passam igualmente pelos agenciamentos tratados por Deleuze e Guattari (1995) como o resultado de todos os nossos encontros: pessoa-película; sujeito-sala escura; personagem-sujeito. É nesse universo de afecções que o sujeito se enquadra e que o assujeitado se (des)enquadra. E o mais interessante ainda é que as ordens vigentes permanecem claras, colocando-nos diante do embate do que é a normalidade do sujeito em (o)posição à “responsabilidade social”, no cuidado com suas atividades cotidianas e saúde mental.

O momento atual no qual estamos inseridos, no seu conjunto de relações e instituições, além de sua lógica de operações - que se impõem e que dão base para a constituição do contemporâneo - é uma época de liquidez, de fluidez, de volatilidade e de incerteza e insegurança (Bauman, 2004). Na afirmação do filósofo, vemos um escape do nosso pensamento para o fato de que é preciso, na visão de Denise Lima, “[...] compreender a margem da liberdade, de autonomia, de emancipação e de responsabilidade que restam ao ser humano em sua vida pessoal e social. (Lima, 2012, p. 15).

É importante entender que traços dessa modernidade tardia, da fluidez nas relações, podem levar um ser para o ostracismo, para a invisibilidade, não admitindo traços que possam contribuir com o processo emancipatório de qualquer sujeito que, como Fleck, pode se tornar um assujeitado e, com o passar das estações, um ser abjeto para a sociedade. Eis aí a mais comum prática dada à situação do sujeito com transtorno mental. À luz de uma análise crítica das Ciências Sociais, “[...] é preciso

converter o olhar, do exterior, dos outros, do mundo, etc. para ‘si mesmo’. O cuidado de si implica numa certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (Foucault, 1982, p. 8).

Coringa é a representação típica da fragmentação da modernidade líquida (Bauman, 2004). A crise moral pode nos levar à empatia para com o personagem e isso é uma forma de explicar o estranhamento. Reterritorializado no mundo real, poderíamos dar ao personagem a chance de se expressar pela ação-comunicativa de Habermas (1998), sem violência, com menos dores, menos recalques e mais compreensões de suas limitações no espaço que lhe foi “concedido”.

O filme é da dor do laço de uma tragédia desamparada pela sociedade, pelo poder e pelo Estado, transformada em uma grande, dolorosa e superlativada comédia trágica das dores da vida. A esses seres que vagueiam na sombra, sendo pressionados pelos poderes, pelas normas que o sufocam e os desprazeres da existência, só restam a infâmia ou o sucesso instantâneo pelas tragédias espetaculares que podem causar. Assim, o tolo terá o sucesso por um dia ou por quinze minutos, como diria o midiático artista Andy Warhol, em seu profético e trágico enunciado.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BATMAN - o cavaleiro das trevas. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos da América: DC Comics, Warner Bros. Entertainment, 2008. 1 DVD (ca. 152 min).

BAUMAN, Zygmunt. *O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.

CHENIAUX, Elie; FERNANDEZ, Jésus Landeira. *Cinema e loucura: conhecendo os transtornos mentais através dos filmes*. Porto Alegre, RS: Artmed, 2010.

COMO VIVER o Coringa drenou Heath Ledger física e mentalmente. *Rolling Stone*, São Paulo, 15 abr. 2020. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/como-viver-o-coringa-drenou-heath-ledger-fisica-e-mentalmente/>. Acesso em: 21 jan. 2023.

CORINGA. Direção: Todd Phillips. Produção: Village Roadshow Pictures. Estados Unidos: Warner Bros, 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FLAKIN, Nathaniel. Joker: the despair of capitalism and the hope of riots. *Left Voice*, United States, 8 oct. 2019. Disponível em: <https://www.leftvoice.org/joker-the-despair-of-capitalism-and-the-hope-of-riots/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

FOUCAULT, Michel. Aula 06 de janeiro de 1982 - primeira hora. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3-34.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2020. E-book.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Coleção Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. 17).

FREUD, Sigmund. O infamiliar [das unheimliche]: edição bilíngue comemorativa (1919-2019). In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar: das unheimliche (1919)*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 27-126. (Obras Incompletas de Sigmund Freud).

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Ana Maria Bernardo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LIMA, Denise. *Diálogo entre a sociologia e a psicanálise: o indivíduo e o sujeito*. Salvador: EDUFBA, 2012.

15 CURIOSIDADES sobre o Heath Ledger e seu Coringa. *Minilua*, [S. l.], 08 out. 2019. Disponível em: <https://minilua.com/curiosidades-heath-ledger-seu-coringa/>. Acesso em: 28 maio 2022.

UM ESTRANHO no ninho. Direção: Milos Forman. Estado Unidos da América: Fantasy Films Production, 1975. 1 DVD (ca. 134 min).