

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**MIA LIBERATA DAVID BECKER**

**CORINGA (2019):  
O QUE HÁ POR TRÁS DA MÁSCARA?**

**CURITIBA**

**2021**

**MIA LIBERATA DAVID BECKER**

**CORINGA (2019):  
O QUE HÁ POR TRÁS DA MÁSCARA?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná, para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Azevedo Duarte  
Guimarães

**CURITIBA**

**2021**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sydney Antônio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

B395 Becker, Mia Liberata David.

Coringa (2019): o que há por trás da máscara? / Mia Liberata David Becker; orientadora Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Denise Azevedo Duarte Guimarães.  
204 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2021.

1. Coringa. 2. Arquétipo. 3. Simulacro. 4. Máscara.  
5. Vilão. I. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens/ Mestrado em Comunicação e Linguagens. II. Título.

CDD – 791.4372

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

**CORINGA (2019):**

O que há por trás da máscara?

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de mestre no curso de Comunicação e Linguagens, na Linha de Pesquisa de Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 21 de junho de 2021

---

Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná



Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Denise Azevedo Duarte Guimarães Universidade Tuiuti do  
Paraná – UTP



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Denize Correa Araújo  
Universidade Tuiuti do Paraná – UTP



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Ana Flávia Merino Lesnovski  
Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

## AGRADECIMENTOS

Ao programa de Mestrado em Comunicação e Linguagens e ao Programa de Suporte à Pós-graduação de Instituições de Ensino Particulares – PROSUP/CAPES, pelo apoio institucional e pela bolsa concedida, fundamentais à minha permanência no curso e realização desta pesquisa.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Guimarães, cuja orientação, sensibilidade, paciência e inspiração jamais terão agradecimento suficiente. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denize Araújo, madrinha dessa dissertação e maior motivadora de meu ingresso no programa. À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lesnovski, por aceitar participar de minha banca. Aos colegas de classe Latenik, Danda, Kavi e Cláudio, por toda a risadas e balbúrdia.

Ao meu marido, companheiro e melhor amigo Thiago Becker, por ler minha mente, assegurar minha sanidade mental e alimentação durante as longas noites dissertando. À minha mãe, rainha e vida Márcia Patrícia David, pelo apoio incondicional, amor e incentivo sem limites, na pesquisa, na vida, e nas reviravoltas. A melhor amiga, Ruth Pereira Paulino pela compreensão e suporte, seja de perto ou de longe. Ao meu amigo Daniel Hideki Momo, pela paciência de ler e revisar minha apresentação milhares de vezes, por todo carinho e atenção. A José Elias David, Iraci Moreira David, Antônio Wanderley de Pádua Barreto e Luizabeth Inácio Pereira (em memória, sempre).

## RESUMO

A proposta geral dessa dissertação de mestrado é analisar a jornada do vilão em um filme originário das histórias em quadrinhos, com ênfase na caracterização do protagonista. O *corpus* empírico selecionado como objeto de estudo foi *Joker* (2019) do diretor Todd Phillips, que conta a origem do vilão mais popular da DC Comics. O filme se destaca, em meio as demais adaptações das HQs da franquia de *Batman*, por evitar embates dicotômicos entre o bem e o mal. Ironicamente, a premissa criada por Phillips é marcada justamente pelo oposto: a perda de controle, em um universo urbano onde *Batman* ainda não existe e o caos é agravado nas ruas de Gotham, cada vez mais imundas e violentas. A justificativa para esse estudo parte da necessidade de demonstrar como a obra realiza uma série de rupturas, as quais abrangem desde aspectos técnicos, tais como a ausência de superpoderes e efeitos especiais, comuns em adaptações fílmicas de HQs contemporâneas; aspectos narrativos, por ser um filme sobre um vilão sem a presença de um herói para combatê-lo; além dos fins políticos presentes, que sinalizam mudanças sobre a percepção das desigualdades sociais. De início, realizou-se uma busca pelo estado da arte, mais especificamente, por trabalhos acadêmicos que tratassem sobre as questões do arquétipo do vilão e as adaptações fílmicas de histórias em quadrinhos. Neste tema, encontraram-se os livros de Denise Guimarães (2012), Christopher Vogler (2006), Carl Jung (2000), as teses de Luís Gustavo Vechi (2008), Alexandre Schmitt (2011) e as dissertações de Valéria Yida (2016) e Fabricio Marques Franco (2017). A problematização está vinculada às indagações sobre o que realmente há por trás da máscara de Arthur Fleck; e em como, nesse contexto, o Coringa assumiria ou não uma atitude perversa, pertinente ao comportamento esperado do arquétipo sombrio ao qual pertence. Chega-se a conjecturar a hipótese: E se, a criação da persona Arthur Fleck não for uma tentativa de humanizar o Coringa, mas sim uma catarse baseada em memórias imaginárias? Partindo dessa hipótese, o final desmascararia a hipocrisia, uma vez que os argumentos usados para que o público simpatizasse com o vilão e justificasse os crimes dessa figura vingativa, fossem, na verdade, meros frutos das suas memórias distorcidas. No final, o Coringa dançaria e zombaria daqueles que acreditaram em sua história. Para Baudrillard (1991, p. 11) a representação ou simulação pode atuar como uma espécie de “sedução circular”. Tendo isto em vista, o personagem Coringa pode ter usado suas danças e a narrativa fantasiosa para nos seduzir. Afinal, como podemos julgá-lo não doente, se ele simula tão bem os sintomas da condição mental que alega ter? E, se esta fosse realmente uma doença incurável, que sempre o fazia rir de forma incontrolável, como matar, poderia simplesmente tê-lo feito adquirir o suposto autocontrole sobre essa risada? Levantar tais questões reforça a sensação de que fomos enganados por uma narrativa fantasiosa, criada por uma mente perversa e insana. Para comprovar a hipótese, o objetivo desta pesquisa foi realizar uma análise dos aspectos estético-narrativos de *Joker* (2019). O processo foi dividido em duas etapas: primeiramente efetuou-se a decupagem dos elementos fílmicos, para posteriormente realizar a interpretação e reconstrução do filme tendo em conta os elementos decompostos. Adotou-se como metodologia a análise fílmica, com aporte teórico nos conceitos de Aumont (1995), Penafria (2009), Xavier (1983) e Vogler (2006), entre outros estudiosos sobre o tema.

**Palavras-chave:** 1. Coringa. 2. Arquétipos. 3. Simulacro. 4. Máscaras. 5. Vilão.

## ABSTRACT

The general purpose of this master's thesis is to analyze the villain's journey in a film originating from comic books, with an emphasis on the characterization of the protagonist. The empirical corpus selected as the object of study was *Joker* (2019) by director Todd Phillips, which tells the origin of the most popular DC Comics villain. The film stands out, among other comic book adaptations of the Batman franchise, for avoiding dichotomous clashes between good and evil. Ironically, the premise created by Phillips is marked by just the opposite: the loss of control, in an urban universe where Batman does not yet exist and chaos is aggravated in the streets of Gotham, increasingly filthy and violent. The justification for this study comes from the need to demonstrate how the work performs a series of ruptures, which range from technical aspects, such as the absence of superpowers and special effects, common in film adaptations of contemporary comics; narrative aspects, as it is a film about a villain without the presence of a hero to fight him; in addition to the present political purposes, which signal changes in the perception of social inequalities. Initially, there was a search for the state of the art, more specifically, for academic works that dealt with the issues of the villain archetype and the filmic adaptations of comic books. In this theme, we found the books by Denise Guimarães (2012), Christopher Vogler (2006), Carl Jung (2000), the theses by Luís Gustavo Vechi (2008), Alexandre Schmitt (2011) and the dissertations by Valéria Yida (2016) and Fabricio Marques Franco (2017). The problematization is linked to questions about what is really behind Arthur Fleck's mask; and how, in this context, the Joker would or would not assume a perverse attitude, pertinent to the expected behavior of the shadow archetype to which he belongs. The hypothesis is even conjectured: What if the creation of the persona Arthur Fleck is not an attempt to humanize the Joker, but rather a catharsis based on imaginary memories? Based on this hypothesis, the end would unmask the hypocrisy, since the arguments used for the public to sympathize with the villain and justify the crimes of this vengeful figure were, in fact, mere fruits of his distorted memories. In the end, the Joker would dance and mock those who believed his story. For Baudrillard (1991, p. 11) representation or simulation can act as a kind of "circular seduction". With this in mind, the Joker character may have used his dances and fanciful narrative to seduce us. After all, how can we judge him not to be ill if he simulates so well the symptoms of the mental condition he claims to have? And if this really was an incurable disease, which always made you laugh uncontrollably, like killing, could it have simply made you acquire the supposed self-control over that laugh? Raising such questions reinforces the feeling that we have been deceived by a fanciful narrative created by a perverse and insane mind. To prove the hypothesis, the objective of this research was to carry out an analysis of the aesthetic and narrative aspects of *Joker* (2019). The process was divided into two stages: firstly, the decoupage of the film elements was carried out, to later perform the interpretation and reconstruction of the film taking into account the decomposed elements. Film analysis was adopted as a methodology, with theoretical support on the concepts of Aumont (1995), Penafria (2009), Xavier (1983) and Vogler (2006), among other scholars on the subject.

**Keywords:** 1. Joker. 2. Archetypes. 3. Simulacrum. 4. Masks. 5. Villain.

## LISTA DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 – <i>The Yellow Kid</i> (1896) .....                                    | 24  |
| Figura 2 – A primeira HQ de Batman .....   | 25  |
| Figura 3 – A Piada mortal (1988).....  | 26  |
| Figura 4 – Alfred, o mordomo.....  | 61  |
| Figura 5 – A casa dos horrores .....   | 61  |
| Figura 6 – Jovens empresários e a mulher.....                                    | 64  |
| Figura 7 – A criança no ônibus.....  | 66  |
| Figura 8 – A carta e um herói inofensivo .....                                   | 67  |
| Figura 9 – Todd Phillips e Joaquin Phoenix.....                                  | 74  |
| Figura 10 – Expressões faciais de Joaquin Phoenix parte I.....                   | 75  |
| Figura 11 – Expressões faciais de Joaquin Phoenix parte II .....                 | 76  |
| Figura 12 – Arthur dançando com a arma .....                                     | 77  |
| Figura 13 – a dança de introdução de Murray Franklin .....                       | 78  |
| Figura 14 – Bathroom Dance.....  | 79  |
| Figura 15 – Dançando de forma sedutora.....                                      | 80  |
| Figura 16 – Dança após o matricídio.....   | 80  |
| Figura 17 – O gordo, o louco e o anão .....                                      | 81  |
| Figura 18 – Call me Joker.....   | 82  |
| Figura 19 – A polícia chegou, o show acabou.....                                 | 83  |
| Figura 20 – Dança afrontosa.....   | 84  |
| Figura 21 – Uma pirueta, duas piruetas, bravo, bravo! .....                      | 84  |
| Figura 22 – Dança da morte .....   | 85  |
| Figura 23 – Movimentos Delicados .....   | 85  |
| Figura 24 – Nos últimos frames também há movimentos de dança.....                | 86  |
| Figura 25 – Forçar um sorriso pode ser doloroso vs. semblante positivo .....     | 90  |
| Figura 26 – O capaz roubado.....   | 91  |
| Figura 27 – A assistente social Debra Kane .....                                 | 92  |
| Figura 28 – Penny Fleck.....   | 93  |
| Figura 29 – Murray Franklin e o único abraço de Arthur .....                     | 95  |
| Figura 30 – Randall .....  | 96  |
| Figura 31 – Gary e Hoyt.....   | 97  |
| Figura 32 – O riso de ódio.....  | 98  |
| Figura 33 – Sophia e Gigi.....   | 98  |
| Figura 34 – Os policiais, o palhaço e a porta.....                               | 100 |
| Figura 35 – O atendente.....   | 100 |
| Figura 36 – Psiquiatra e Penny jovem .....                                       | 101 |
| Figura 37 – Matricídio.....  | 102 |
| Figura 38 – Sophia não existia .....   | 102 |
| Figura 39 – Murray e seu assessor .....  | 103 |
| Figura 40 – A psiquiatra .....   | 106 |
| Figura 41 – As notícias sobre a infância de Arthur Fleck .....                   | 109 |
| Figura 42 – Aperto de mão amigável .....   | 111 |
| Figura 43 – O primeiro beijo de Arthur.....                                      | 111 |
| Figura 44 – Kevin feminilizado.....  | 112 |
| Figura 45 – A morte de Murray .....  | 112 |
| Figura 46 – O suicídio televisionado de Christine Chubbuck (1974) .....          | 113 |
| Figura 47 – Gwynplaine vs. 1ª aparição do Coringa nos quadrinhos do Batman ..... | 115 |



|   |     |
|---|-----|
| Figura 48 – John Wayne Gacy, Arthur Fleck e as crianças.....                              | 116 |
| Figura 49 – Arthur lanterninha .....  | 116 |
| Figura 50 – Os Waynes são a personificação da alta sociedade.....                         | 117 |
| Figura 51 – A potência escondida nos opostos.....   | 118 |
| Figura 52 – Jogando Coringa em diferentes ambientes tóxicos: químico e social.....        | 121 |
| Figura 53 – As escadas em Coringa .....   | 124 |
| Figura 54 – Os banheiros em Coringa .....   | 126 |
| Figura 55 – A pequenez de Arthur perante o desconhecido.....                              | 127 |
| Figura 56 – O olhar assassino e a ação ambidestra .....                                   | 128 |
| Figura 57 – Morte e ressurreição figurativas .....  | 129 |
| Figura 58 – Coringa é quase um rockstar, em meio a fumaça e gritos.....                   | 130 |
| Figura 59 – Um mundo cor-de-rosa e um pouco insano .....                                  | 132 |
| Figura 60 – O público do Pogo’s bar ri com Arthur.....                                    | 133 |
| Figura 61 – Sophia, namorada na fantasia de Arthur .....                                  | 134 |
| Figura 62 – Luzes amarelas e vermelhas .....  | 135 |
| Figura 63 – Arthur Schrödinger.....   | 136 |
| Figura 64 – <i>Put on a happy face</i> .....  | 137 |
| Figura 65 – O cartão .....  | 138 |
| Figura 66 – <i>Don’t smile</i> .....  | 139 |
| Figura 67 – O método <i>old school</i> de isolamento .....                                | 140 |
| Figura 68 – Santo poste, Batman! .....  | 140 |
| Figura 69 – O cabelo para escovado para trás do pai é absorvido para o novo estilo..      | 141 |
| Figura 70 – Uma nova máscara de sangue .....  | 141 |
| Figura 71 – A máscara, que serve de inspiração para a pintura .....                       | 142 |
| Figura 72 – Arthur também adere a máscara nele inspirada, mas depois a descarta....       | 143 |
| Figura 73 – Contrastes entre as cenas fumando, relaxado vs. tensão .....                  | 144 |
| Figura 74 – Wayne na televisão .....  | 145 |
| Figura 75 – Se tornando uma piada para um dos poucos que o faziam sorrir.....             | 145 |
| Figura 76 – O humorista inspirador.....   | 146 |
| Figura 77 – Campanha antidrogas .....   | 147 |
| Figura 78 – A teoria do relógio com horas iguais .....                                    | 147 |
| Figura 79 – Norman Bates vestido de Mrs. Bates .....                                      | 158 |
| Figura 80 – Arthur e Sophie .....   | 160 |
| Figura 81 – O fenômeno da percepção .....   | 168 |
| Figura 82 – O pianista toca a soundtrack 8: <i>Temptation Rag</i> de Claude Bolling ..... | 169 |
| Figura 83 – Feliz na viatura.....   | 175 |
| Figura 84 – Charles Chaplin.....  | 180 |
| Figura 85 – Taxi Driver (1976) .....  | 180 |
| Figura 86 – O atropelamento de Coringa .....  | 181 |
| Figura 87 – O rei da Comédia (1982).....  | 181 |
| Figura 88 – Minha vida é uma comédia .....  | 182 |
| Figura 89 – O Operário (2005).....  | 182 |
| Figura 90 – Arthur Finge pegar Larry .....  | 183 |
| Figura 91 – Larry não pode fugir sozinho .....  | 184 |
| Figura 92 – Murray caricatura de Jack Nicholson.....                                      | 184 |
| Figura 93 – <i>Excalibur</i> e Zorro <i>The Gay Blade</i> .....                           | 185 |
| Figura 94 – <i>You get what you fuckin deserve!</i> .....                                 | 186 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>CAPÍTULO I: O PALHAÇO DO PALCO À PELÍCULA .....</b>                        | <b>19</b>  |
| 1.1 As histórias em quadrinhos da DC e a origem de <i>Batman</i> .....        | 24         |
| 1.2 A linha tênue entre os gêneros de comédia & tragédia .....                | 27         |
| 1.3 Os arquétipos .....   | 29         |
| 1.4 A sombra, o camaleão e o pícaro.....                                      | 35         |
| 1.5 Metodologia: análise fílmica .....  | 49         |
| 1.6 Crítica e premiações .....  | 53         |
| <br>  |            |
| <b>CAPÍTULO II: SORRINDO, CHORANDO, SURTANDO E DANÇANDO .....</b>             | <b>58</b>  |
| 2.1 Características do estilo de Todd Philips.....                            | 63         |
| 2.2 Joaquin Phoenix e a encarnação de um personagem.....                      | 70         |
| 2.3 Dança: a semiótica gestual e performance .....                            | 77         |
| 2.4 O ponto de vista narrativo .....  | 86         |
| 2.5 Personagens .....   | 88         |
| 2.6 Relações interpessoais dos personagens.....                               | 106        |
| 2.7 Figurino e caracterização.....  | 115        |
| 2.8 Caracterização psicológica .....  | 118        |
| 2.9 Fotografia, poéticas e estética.....                                      | 122        |
| 2.10 Iluminação, cores e simbologia .....                                     | 131        |
| 2.11 Objetos relações, significados e funcionalidade.....                     | 137        |
| <br>  |            |
| <b>CAPÍTULO III: O QUE HÁ POR TRÁS DA MÁSCARA? .....</b>                      | <b>154</b> |
| 3.1 Simulacro e simulação.....  | 154        |
| 3.2 As máscaras usadas para promover a humanização do vilão .....             | 157        |
| 3.3 As risadas e canções .....  | 160        |
| 3.4 Estratégias e subversões ligadas ao espaço e ao tempo.....                | 176        |
| 3.5 Relações dialógicas: metáforas e alegorias de <i>Coringa</i> (2019) ..... | 179        |
| <br>  |            |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>187</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>190</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>   | <b>198</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

A proposta geral desta dissertação é analisar a jornada do vilão em histórias em quadrinhos, ou seja, a construção de narrativas vilanescas. Realizamos a delimitação do tema em adaptações dessas obras para o cinema. O *corpus* pesquisado foi *Joker* (2019) em português *Coringa*, de Todd Phillips, que conta a origem do vilão mais popular da DC Comics<sup>1</sup>. O filme se destaca em meio as demais adaptações HQs em quadrinhos da franquia de *Batman* por evitar embates dicotômicos entre o bem o mal, respectivamente representados pelo Homem Morcego e os inimigos por ele combatidos. Entretanto, a premissa criada por Phillips é marcada justamente pelo oposto: a perda de controle. Na obra, enquanto a desigualdade é exacerbada, a ordem e civilidade parecem sucumbir perante o caos agravado por uma greve de garis, que torna as ruas em Gotham cada vez mais imundas e violentas. Em um universo onde *Batman* não existe, o desafio de restabelecer a segurança na cidade e reduzir o poder dos vilões se torna ainda mais complexo.

Desde a primeira adaptação: *Batman: o filme*, de Leslie H. Martinson (1966) até 2021, ano de encerramento desta pesquisa, a relação entre as narrativas gráficas e cinematográficas sobre as histórias em quadrinhos (HQs) da Detective Comics (DC) se expandiu, passando de filmes B para sucessos de bilheteria e vencedores do Oscar. Sobre o fenômeno, Denise Guimarães (2012, p. 11) pontua que o cinema contemporâneo parte de uma: “língua sensorialmente rica e híbrida”, que propicia: “um vasto leque de propostas atraentes para a Comunicação”, por isso, o tema extrapola a sazonalidade e limitação comuns a desenhos animados, geralmente destinados ao infante-juvenil, e torna-se capaz de atrair os mais diversos públicos para as salas de cinema.

Nos quadrinhos, Batman surge como a única solução, quando nem mesmo a polícia, dotada de autoridade e poder bélico, é capaz de controlar a violência. Para contactá-lo, um feixe de luz (bat-sinal) deve ser lançado ao céu. Após emití-lo, um homem aparentemente comum, sem quaisquer poderes sobrenaturais ou armas especiais surgirá – no melhor estilo *god ex machina* – e trocará socos com os bandidos em busca de restabelecer a ordem nas ruas de Gotham. Batman traça uma indumentária negra, marcada

---

<sup>1</sup> CHAUD, Luciana. **Coringa o vilão mais amado do mundo**. Spirit 2020. Disponível em: <<https://spiritone.com.br/blogs/novidades/coringa-o-vilao-mais-amado-do-mundo>>. Acesso em 26 de dez. de 2020.

pelo símbolo de morcego no peito e a emblemática cueca por cima das calças. O uniforme inclui uma máscara para os olhos, que lhe confere certo anonimato, esse herói também veste uma capa, que pode ser usada para planar, o efeito visual é semelhante ao voo realizado por esquilos voadores.<sup>2</sup>

No cinema, Batman já recebeu versões com os mais diversos condicionamentos físicos, surgindo com aparências que variam desde uma criança franzina até um fisiculturista. As quatorze adaptações<sup>2</sup> inspiradas na HQ apresentam predominantemente uma *mise-en-scène* cinzenta e sombria, marcada pela violência. Em todas Batman é um justiceiro, um agente autoproclamado da justiça, que toma para si a tarefa de realizá-la. Na versão de Tim Burton de 1989, a temática principal é o embate entre dois indivíduos mentalmente perturbados, em uma metrópole decadente e totalmente corrompida pelo crime. Ao invés dos azul e cinza originais, o diretor optou por um Batman totalmente trajado de preto, estabelecendo a ideia do herói se misturando às sombras da noite para combater seus inimigos. A cor também retrata a dualidade inerente desse herói, pois o protagonista constantemente trilha um caminho por entre os extremos da justiça.

Em *Batman Eternamente*, de Joel Schumacher (1995), por exemplo, as cores vibrantes como verde, roxo e vermelho foram usadas exclusivamente para os vilões Coringa e Charada. Há exceções para essa abordagem obscura, como em *Batman vs. Superman*, de Zack Snyder (2016), onde os raios lasers e demais efeitos especiais parecem ter ganhado mais destaque do que a narrativa em si, a qual apresenta uma solução simplória para finalizar a luta. Ainda assim, estes fatores não os invalidam como cinema ou desmerecem seus estudos, pois segundo Guimarães (2012, p. 12): “[...] tais filmes exigem questionamento sobre suas formas de produção e capacidade de penetração nas dinâmicas culturais”. Assim, podemos abordar as negociações intersemióticas dessas obras, independentemente de sua natureza.

No universo criado para o *Coringa* de Todd Philips (2019), em meio a um cenário caótico, acompanhamos a história de Arthur Fleck, um homem desamparado que vive à

---

<sup>2</sup> ESMERALDO, Sabrina. **Ordem de todos os filmes do Batman**. Aficionados. 2020. Disponível em: <<https://www.aficionados.com.br/ordem-todos-filmes-batman/#anchor-batman-1966>>. Acesso em 01 de jan. 2021.

<sup>2</sup> Batman pode voar? Segundo a DC Comics: “o Batman conseguiria voar com sua capa especial, mas, ele viajaria tão rapidamente que, com certeza, morreria no pouso. Se o Batman pulasse de um prédio de 150 metros de altura, o herói conseguiria planar por 350 metros, mas pousaria a uma velocidade de 80 km/h.” UOL. Batman até conseguiria voar, mas morreria no pouso, concluem físicos. UOL, São Paulo. 2012. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/tabloide/ultimas-noticias/tabloideanas/2012/07/10/batman-ate-conseguiria-voar-masmorreria-no-pouso-concluem-fisicos-ingleses.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 01 de jan. de 2021.

margem da sociedade, partindo da perspectiva do próprio protagonista. O que pode ser visto com uma tentativa de justificar o comportamento do *Coringa*, que só se tornaria vilão após perceber que esta era a sua única opção naquele ambiente urbano violento, sombrio e perigoso. Essa tentativa é reforçada pela identidade visual da obra, na qual a fantasia e o uso dos efeitos especiais dão lugar à melancolia, reforçados por uma *mise-en-scène* que abdica do brilho e coreografias de lutas, para focar em batalhas do cotidiano.

Enquanto seus antecessores pertencentes aos gêneros de aventura/ação, apostavam majoritariamente em versões caricatas do vilão, o filme *Coringa*, foi classificado como um drama/crime e é regido em uma atmosfera desconfortável, um desconforto constante que só é amenizado em cenas lúdicas marcadas por danças e delírios. O oxímoro do palhaço triste abre a exposição do protagonista, que chora em frente ao espelho enquanto se prepara para fazer os outros sorrirem. Uma possível alusão ao Palhaço Pagliacci de Alan Moore e Dave Gibbons (1999):

Um homem vai ao médico, diz que está deprimido. Diz que a vida parece dura e cruel. Conta que se sente só num mundo ameaçador onde o que se anuncia é vago e incerto. O médico diz: “O tratamento é simples. O grande palhaço Pagliacci está na cidade, assista ao espetáculo. Isso deve animá-lo.” O homem se desfaz em lágrimas. E diz: “Mas, doutor... Eu sou o Pagliacci.” (MOORE; GIBBONS, 1999, p. 34)

Na cena seguinte, ele segura um cartaz amarelo escrito: “*Everything must go*”, esta frase age como conjectura conectando o prelúdio ao final do filme, pois, a partir desse momento, o protagonista, que já não tinha muito, lentamente vai perdendo tudo. A liberdade plena, que sua nova persona exige, só pode ser conquistada quando não há mais nada a perder. Mais adiante na trama, descobrimos que o protagonista possui uma deficiência neurológica, sequela dos espancamentos que sofria na infância, por isso é incapaz de expressar adequadamente o que sente e acaba rindo ou chorando em momentos inadequados. Assim, podemos entender o riso como a tragédia que Arthur não podia conter.

Calcada em um realismo visceral, a narrativa criada por Todd Philips para *Joker* (2019) recorre a uma forma bastante sensível e até mesmo lúdica para retratar a origem do vilão Coringa por meio da persona: Arthur Fleck, um homem solitário e deprimido que encontra refúgio nas suas alucinações, fantasias e violência. Disfarces, sombras, máscaras que a sua mente cria para escapar dela mesma, mais uma vez reforçando o lúdico. A ludicidade ameniza a melancolia, porque a história apesar de trágica, é colocada

de uma forma que alivia a tristeza. Por isso, o filme pode ser interpretado e sentido sem qualquer conhecimento prévio sobre as HQs de *Batman*. É claro que as alegorias, referências e diagnósticos da obra original podem servir de complemento, mas não são o gatilho de interpretação, são interesses e curiosidades que não o definem.

Se considerarmos a máxima do personagem *Duas Caras* em *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (2008) de Christopher Nolan: “Ou você morre como herói ou vive o suficiente para se tornar o vilão”, será mesmo que Coringa só se torna um vilão por viver demais? Mudando uma variável da narrativa, podemos transformá-lo em herói. Basta pensar no que ocorreria caso o protagonista morresse no beco escuro como um homem comum, alguém que durante seu turno de trabalho foi furtado, e que na busca por reaver seus pertences, acaba sendo espancado em um beco. Caso falecesse dentro das circunstâncias acima citadas, Coringa seria considerado o herói, um trabalhador que só estava tentando lutar uma disputa claramente injusta, e que, não tendo chances de revidar, acaba perdendo o combate e se torna mais uma vítima da criminalidade. É interessante observar que, até mesmo fora do contexto fictício, a criminalidade é vista como uma entidade capaz de gerar mortes, e não como um produto da injustiça em si. Todavia, não coube a esta pesquisa discutir sobre o que é justo ou não no mundo real, por isso delimitamos o tema à produção de vilões para a ficção.

Mesmo ignorando o universo progressivo, ainda é possível compreender a premissa básica da obra: o paradoxo do palhaço vilão. Um símbolo híbrido forjado na loucura e perversidade. *Coringa* (2019) pode ser perverso, principalmente porque pode levar o público à uma constante inquietação. Seja pela expressão apreensiva: mostrando os dentes cerrados, marcada por lábios posicionados para baixo, ou em uma expressão positiva, quando os lábios se movem para cima, ao sorrir com e do personagem. Analisando a obra por esse viés, o que se nota é uma possibilidade de estratégia narrativa usada para perverter, que pode levar até as últimas consequências as principais características dos arquétipos do pícaro: a impulsividade e espontaneidade.

Assim, a partilha do sensível estabelecida pode induzir o público a compactuar e aplaudir os atos impulsivos de um vilão insano, que manipula o suspense do começo ao fim. Ora, basta observar que a história parte exclusivamente do ponto de vista do protagonista, para colocar em questão o teor de realidade dos fatos observados. De acordo com Ventura (2021):

Existem muitos vídeos fakes que nós aplaudimos de pé. Sabe como é que chama isso? Cinema, novela, seriado. A gente sabe que aquela série é uma ficção, e aquela série, mesmo sendo ficção nos toca, nos faz ficar introspectivos, e me leva a pensar sobre a realidade da minha vida. Muitas vezes, eu vejo um filme no cinema e repenso minha história. (VENTURA, 2021, parte do conteúdo de *Não minta para mim*, no Youtube)

Porém, se considerarmos que, tanto a ficção quanto as memórias reais são momentos relembrados e recontados, pode-se aferir que ambas cumprem a mesma função: contar histórias. Para Foster (2019, S07, EP01): [trad. nossa]: “Humanos são viciados em narrativas”<sup>3</sup>, porque podemos nos vender ao mundo por meio delas. Para Vogler (2006):

[...] sempre existirá o prazer do “Me conte uma história”. As pessoas sempre se divertirão entrando no transe de uma história e se deixando conduzir pela narrativa de um hábil tecelão de histórias. É divertido dirigir um carro, mas também pode ser divertido ser dirigido num carro e, como passageiros, podemos ver mais paisagens do que se fôssemos obrigados a nos concentrar na estrada. (VOGLER, 2006, p. 21)

Desse modo, todas as narrativas podem ser reais, mas a *realidade*, ou seja, o que foi real para cada pessoa, acontece apenas uma vez. Por isso, em um universo onde *Batman* não existe, um pouco mais próximo da realidade, o desafio de restabelecer a segurança na cidade e reduzir o poder dos vilões se torna ainda mais complexo. Ciente desta complexidade, com o intuito de entender a película, fomos em uma busca pelo estado da arte, mais especificamente, por trabalhos acadêmicos que tratassem sobre as questões do arquétipo do vilão e as adaptações de histórias em quadrinhos no cinema. Neste tema, encontraram-se os livros de Denise Guimarães (2012), Christopher Vogler (2006), Carl Jung (2000), as teses de Luís Gustavo Vechi (2008), Alexandre Schmitt (2011) e as dissertações de Valéria Yida (2016) e Fabricio Marques Franco (2017).

A problematização está vinculada às indagações sobre o que realmente há por trás da máscara de Arthur Fleck; e em como, nesse contexto, o Coringa assumiria ou não uma atitude perversa, pertinente ao comportamento esperado do arquétipo sombrio ao qual pertence. A justificativa para esse estudo parte da necessidade de demonstrar como a obra realiza uma série de rupturas, as quais abrangem desde aspectos técnicos, tais como a ausência de superpoderes e efeitos especiais, comuns em adaptações de HQs contemporâneas a obra; narrativos, por ser um filme sobre um vilão sem a presença de

---

<sup>3</sup> Original em inglês: “*Humans are narrative junkies*”.

um herói para combatê-lo; além dos fins políticos presentes, que sinalizam mudanças sobre a percepção da riqueza no cinema.

Essas perguntas conduziram a conjecturar a hipótese: E se, a criação da persona Arthur Fleck não for uma tentativa de humanizar o Coringa, mas sim uma catarse baseada em memórias imaginárias? Partindo dessa hipótese, o final desmascararia a hipocrisia, uma vez que os argumentos usados para que o público simpatizasse e justificasse os crimes dessa figura vingativa, fossem, na verdade, meros frutos das memórias distorcidas de um vilão. Nesse contexto, Coringa assumiria uma atitude perversa, pertinente ao comportamento esperado do arquétipo sombrio ao qual pertence, porque após inventar uma narrativa picaresca, no final com sua risada e dança, ele zombaria daqueles que acreditaram em sua história.

O objetivo principal dessa pesquisa foi realizar uma análise sobre os aspectos estético narrativos de *Joker* (2019), com o intuito de entender a construção do vilão na obra, bem como a apresentação de argumentos e teorias que possam endossar ou invalidar a hipótese. Para alcançá-lo a metodologia escolhida foi a análise fílmica. O aporte teórico para realizá-la baseia-se nos conceitos de Aumont (1995), Penafria (2009), Xavier (1983) e Vogler (2006). O processo foi dividido em duas etapas, primeiramente os elementos fílmicos são decompostos, para posteriormente realizarmos a interpretação e reconstrução do filme, tendo em conta os elementos decompostos, seguindo o sistema descrito por Penafria (2009) que consiste em:

- 1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir quando é visionado; identificar como é que esses meios foram estrategicamente organizados de modo a produzirem determinado(s) efeito(s).
- 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído. (PENAFRIA, 2009, p. 6)

O método visa esmiuçar as questões referentes ao filme *Coringa* (2019) e foi usado para manter o que Andrade e Uchôa (2019, p. 14) classificam como: “um equilíbrio entre a as análises das cenas por meio das teorias do cinema e a preocupação das reflexões e interpretações sobre o contexto narrativo”. Ciente da complexidade envolvida em tentativas de explicar qualquer narrativa, metodologias foram adotadas para garantir que o processo explicativo não fosse contaminado pelo posicionamento pessoal. Severino (2002, p. 83) define a explicação como o ato de: “tornar evidente o que estava implícito, obscuro ou complexo”. Em busca de uma resposta para a questão norteadora, inicialmente



apresentamos as principais características dos gêneros de tragédia e comédia, ainda nessa linha de raciocínio, desenvolvemos uma reflexão acerca da subversão da comédia; em seguida, utilizamos o arcabouço teórico para realizar uma análise fílmica, bem como pontuar os parâmetros semióticos assinalados por Peirce, Santaella e Eco.

Posteriormente, definiremos o que são arquétipos e o que é a jornada do herói. Essa explicação é apresentada com o intuito de esboçar a construção e ressignificação do protagonista para um vilão. Por fim há os resultados dos estudos sobre a perversão do humor na cultura pop, observando como esse fenômeno enaltece o anti-herói, apontando como evidências para essa hipótese pontos que permeiam desde a corporeidade até comportamentos considerados inadequados do ponto de vista moral. Guimarães (2012, p.12) acrescenta que essa abordagem metodológica: “caracteriza, analisa e observa diálogos entre as narrativas gráficas e cinematográficas, de modo a averiguar as alquimias que marcam o trajeto das referidas imagens.” Essas explicações são usadas para discutir e comparar as várias posições que se entrecrocavam dialeticamente, aplicando a argumentação apropriada à natureza do trabalho. Severino (2002, p. 83) também esclarece a respeito da exigência da logicidade e da necessidade de clareza nessa divisão, para que não se limite a um critério puramente espacial: “não basta enumerar simetricamente os vários itens: é preciso que haja subtítulos portadores de sentido, estes títulos devem dar a ideia exata do conteúdo do setor”; o que nos levou a dividir a dissertação em três capítulos.

No primeiro capítulo introduzimos o papel do palhaço do palco à película, logo após apresentamos a linha tênue entre os gêneros de comédia e tragédia. Na sequência, contextualiza-se: a semiótica, o universo de Batman e as adaptações de quadrinhos para o cinema; a jornada do herói; e os arquétipos para apontarmos em quais cenas a Sombra, o Pícaro e o Camaleão podem ser detectados em *Coringa* (2019). A seguir, aborda-se a metodologia adotada e os conceitos de adaptação, hibridação e imagem em ação. O capítulo é concluído com a inserção das críticas e premiações recebidas pelo filme.

No segundo capítulo, abordamos pontos técnicos da obra, destacando aspectos como: características do estilo do diretor; o ator e a encarnação de um personagem; a dança e a semiótica gestual na performance. A seguir, decompomos a narrativa com o intuito de estudar todos os personagens, as relações interpessoais estabelecidas entre eles, seus figurinos e caracterizações físicas e psicológica. Na sequência, aborda-se as observações feitas sobre o uso da fotografia, cores e simbologia, a iluminação, técnicas de câmera, enquadramento, planos e cortes; além das novas tecnologias e elementos da

pós-produção que podem ter sido usados para a composição de cenas. Por fim, apresentamos uma abordagem das poéticas visuais que envolvem os objetos em suas relações, significados e funcionalidade.

No terceiro capítulo, retomamos brevemente os conceitos de simulacro e simulação para nos ajudar elucidar a respeito de quais máscaras sociais foram adotadas pelo personagem, bem como a hipótese de que essas máscaras possam ter sido conjecturadas com o intuito de promover um processo de humanização do vilão. Além disso, interpretamos a risada paradoxal do protagonista; consideramos as letras inseridas na trilha sonora; focalizamos nas estratégias e subversões ligadas ao espaço e ao tempo; e, finalmente, estabelecemos as relações dialógicas detectadas nos aspectos alegóricos da obra. No encerramento da pesquisa encontram-se as observações pessoais, a resposta para a hipótese levantada e o arcabouço completo que sustenta e embasa essas conclusões.

## CAPÍTULO I: O PALHAÇO DO PALCO À PELÍCULA

No primeiro capítulo introduzimos o papel do palhaço do palco à película, logo após apresentamos a linha tênue entre os gêneros de comédia e tragédia. Na sequência, contextualiza-se: a semiótica, o universo de Batman e as adaptações de quadrinhos para o cinema; a jornada do herói; e os arquétipos para apontarmos em quais cenas a Sombra, o Pícaro e o Camaleão podem ser detectados em *Coringa* (2019). A seguir, aborda-se a metodologia adotada e os conceitos de adaptação, hibridação e imagem em ação. O capítulo é concluído com a inserção das críticas e premiações recebidas pelo filme.

Este estudo será embasado na semiótica, uma ciência originada no início do séc. XX, dedicada aos estudos dos símbolos. Há mais de uma corrente semiótica, as mais famosas são a *peirceana* e *greimaseana*. No geral, escolhe-se apenas uma dessas vertentes para analisar os signos, optamos pela primeira, que busca compreender os símbolos por meio da *Tríade de Peirce* (*Representamen – Objeto – Interpretante*), termos criados por Charles Sanders Peirce entre 1839-1914. Para esse autor, a semiótica era, enquanto doutrina formal, apenas um outro nome da ciência da lógica dos signos. Ela pertence a uma série de códigos que estão em transformação, a essa transformação é dado o nome de *semiose*. Desta forma, a semiótica *peirceana* procura sentidos em todos os tipos de linguagens possíveis, e precisa de modos de produção de sentidos aplicáveis a todo e qualquer fenômeno. Para Santaella e Nöth (2004), as extensões da noção de signo e suas possibilidades de leitura abrangem bem mais que os opostos comuns, tais como o claro e escuro:

As extensões da noção de signo, essas misturas e classes de signos às quais elas dão origem, aos vários graus de *semiose degenerada* que comparecem nas variadas classes de signos de Peirce, que podem funcionar como ferramentas analíticas para o estudo dos diferentes graus de representação que vão da convencional, passando pela apresentação, quase-representação até chegar ao limite da *presentificação*, cujos exemplos vicejam nas artes, na música e na poesia. À luz desses conceitos *peirceanos*, não precisamos *denegrir* a representação ou apelar para uma pretensa crise da representação para fazermos jus aos fenômenos fragilmente representativos, tais como meras qualidades de cores, luzes, formas e sons no *lusco-fusco* das impressões com que nossa sensibilidade pode ser *presenteada*. À luz da semiótica *peirceana* o mundo não é visto em preto e branco, mal e bem, representação e *antirepresentação*, mas em uma sutileza de graus que se *espraíam* no contínuo. (SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 205-206)

Fidalgo (1998, p. 09) esclarece a respeito da contemporaneidade do estudo semiótico: “Para alguém se dar conta de quão recente é a semiótica, basta abrir um

qualquer dos manuais universitários da disciplina. Aí aparece invariavelmente a semiótica como criação científica do século XX”. A temática estudada por essa ciência, porém, não é recente. A reflexão semiótica parece ser tão antiga quanto o pensamento filosófico, indícios disso podem ser encontrados em afirmações clássicas como: “tudo é água”, “tudo é fogo”<sup>4</sup> ou em pensamentos mais organizados, como os de Cassirer (1988, p. 25), que ao refletir a respeito da questão da linguagem, e concomitantemente a dos signos conclui que a relação entre esses estudos: [trad. nossa]: “tão antiga como a questão do ser”<sup>5</sup>. Porém, talvez o exemplo mais evidente seja o processo de concepção dialético da linguagem de Platão (1980, p. 74), pois o autor já afirmava que: “a palavra constitui um caminho para se alcançar o conteúdo significativo das ideias puras”. O método usado por Platão partia de quatro níveis de conhecimento do objeto: o nome, a definição, a imagem e a ciência. Fidalgo (1998) esmiúça e esclarece sobre esse procedimento:

Sabe-se dialeticamente até ao conhecimento da sua essência, primeiro mediante a nomeação, segundo através da definição, isto é, explicando o significado pelo nome ao determiná-lo como a figura que tem as extremidades a uma distância perfeitamente igual do centro, terceiro pela imagem, seja pelo desenho que se traça na areia e que se apaga, seja pela forma que se molda num torno. Nenhuma destas formas de conhecimento alcança a verdadeira essência do círculo, pois que se situam no âmbito do devir e não do ser, mas só mediante elas se chega ao quarto nível do conhecimento, à ciência. O verdadeiro saber não é com efeito de natureza simbólica, mas só simbolicamente se acede a esse saber. (FIDALGO, 1998, p. 09)

Ao analisar a relação entre símbolos e saberes, Todorov (1979 p. 65) elege Agostinho de Hipona como o “primeiro semiótico”, pois, para ele, as considerações do autor sobre os signos foram as primeiras a: “obedecer aos dois critérios que em seu ver delimitam a semiótica”, uma vez que, Agostinho: “estudava os signos em geral e não apenas os signos linguísticos”. Assim, Todorov (1979 p. 77) conclui que a análise agostiniana faz a distinção entre o sentido do processo de comunicação e do processo de significação em que: “um é o sentido vivido, o sentido que o locutor transmite ao ouvinte; esse é o sentido dizível. A *dictio*, por seu lado, aponta para o mero sentido semântico ou referente”. Embora Agostinho não tenha inventado a semiótica, ele se preocupava em compilar as teorias já existentes, sobretudo as doutrinas dos estoicos em relação aos

<sup>4</sup> Original em alemão: “*es ist so alt wie die frage des seins*”.

<sup>5</sup> Essas afirmações partem dos estudos dos filósofos Tales de Mileto e Heráclito de Éfeso, o primeiro acreditava que a água era a matéria-prima básica responsável pela origem do universo, enquanto o segundo defendia o fogo como agente transformador da vida, o qual não só purifica e oblitera todos os outros elementos, como também faz parte do espírito dos homens.

signos. Outros exemplos dos primórdios das investigações semióticas podem ser encontrados em pensadores medievais, renascentistas e modernos, mas não estenderemos essa exposição pois nosso objetivo era salientar a antiguidade da temática semiótica e, simultaneamente, a profundidade de alguns estudos antigos sobre essa matéria para a comunicação.

Apesar das relações estabelecidas anteriormente demonstrarem o uso da semiótica e atribuírem a sua autoria a outros pensadores, Peirce foi quem apresentou-se como o pioneiro da nova ciência. Trabant (1980, p. 14) alega que: “Só se pode considerar que uma disciplina científica tem existência oficial quando se dota a si mesma de insígnias institucionais como uma associação ou um jornal ou quando existem já institutos científicos com o nome dessa disciplina”. Para Peirce (2005 p. 43): “existe desde o princípio do século a proposta de uma teoria geral dos signos, essa proposta vem se realizando desde meados do século”. Atualmente, a realização tornou-se visível não só ao nível das publicações, mas também ao nível das instituições necessárias à identificação de uma ciência.

Ao cria-la, sua intenção era esboçar a teoria dos signos ou semiótica: “traçar-lhe fragmentariamente os contornos, pois uma apresentação cabal seria à altura impossível em parte devido ao incipiente desenvolvimento da mesma”. Para Romanini (2015), a teoria semiótica da comunicação proposta por Peirce era realista e monista, embasada em uma metafísica que se afirmava a partir da análise das relações lógicas entre os aspectos dos signos, tendo a matemática como fonte de suas primeiras premissas. Logo, não admitia o dualismo que separa o sujeito do objeto, a mente do corpo ou o espírito da matéria. Como exemplifica no seguinte trecho:

Sua natureza é transdisciplinar, pois o signo comunicativo é definido como meio por onde a informação passa e se desenvolve independentemente das ontologias regionais que criam as divisões das ciências. Sendo definida a partir da lógica das relações, sua existência não depende do surgimento de tecnologias ou processos historicamente determinados, como é o caso dos meios de Comunicação de massa que fizeram sua entrada na esfera das preocupações sociológicas a partir do século 19, ou das novas mídias interativas que ganham os holofotes nesta primeira metade do século 21. A contribuição de Peirce à Teoria da Comunicação ainda aguarda o seu devido reconhecimento. (ROMANINI, 2015, p. 35)

Na semiótica peirceana, o conceito de informação se relaciona com um dos tipos de signos do saber: o símbolo, que não envolve apenas outros elementos além da informação, pois o discurso verbal é entremeado de outros tipos de signos, além do

símbolo. Foi adicionada uma grade de diferentes funcionamentos sígnicos a esta definição de signo, a mais conhecida é a tríade: ícone (quali-signo), índice (sin-signo) e símbolo (legi-signo). A respeito da diferenciação entre eles, Santaella e Nöth (2004) esclarecem:

Se o signo em si mesmo é uma qualidade, quali-signo, em relação ao objeto a que ele se assemelha, esse signo só pode funcionar como ícone que sugere e em relação ao interpretante que ele está apto a produzir, o quali-signo icônico só pode ser um rema, signo hipotético ou conjectural. Se o signo em si mesmo é um existente, sin-signo, em relação ao objeto que ele indica esse signo funciona prioritariamente como um índice e em relação ao interpretante que ele está apto a produzir, o sin-signo indicial será interpretado como um discente, signo de existência concreta. Se o signo em si mesmo é um legi-signo, em relação ao objeto que ele representa na classificação dos signos de Peirce, esse signo funcionará como símbolo e em relação ao interpretante que deve produzir, o legi-signo simbólico será interpretado como um argumento, princípio de seqüência, como por exemplo o efeito de significação que este parágrafo produz na mente daquele que nos lê. (SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 193)

Quais linguagens ou signos podem ser observados e qualificados por meio dessa tríade? De acordo com Morris (1970 p. 43-44) literalmente todos, pois o uso da semiótica enquanto linguagem da ciência: “[trad. nossa: implica não só o estudo da sua estrutura formal (sintaxe), mas também a sua relação com os objetos designados (semântica) e com as pessoas que a fazem]”.<sup>6</sup> O autor acrescenta que cabe à semiótica fornecer os signos relevantes e os princípios para levar a cabo este estudo. Desse modo, essa ciência disponibilizaria uma *teoria geral* que poderia ser usada em qualquer espécie de linguagem ou signo. Santaella e Nöth fazem um panorama das consequências da definição de semiose como via explicativa da comunicação:

A partir dessa definição [do signo de Peirce] alguns aspectos da tríade podem ser colocados em relevo, o saber: (a) o signo é determinado por um objeto, isto é, o objeto causa o signo, mas (b) o signo representa o objeto e, por isso mesmo, é um signo, (c) o signo só pode representar o objeto parcialmente e (d) representar o objeto significa que o signo é capaz de afetar uma mente, isto é, produzir um certo efeito nessa mente, (e) esse efeito é chamado de interpretante do signo; (f) o interpretante é imediatamente devido ao signo e mediatamente devido ao objeto, quer dizer, (g) é o objeto que determina o interpretante, mas somente o pode determinar pela mediação do signo”. (SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 168-169)

---

<sup>6</sup> Texto original em inglês: *Without exception the study of science in the study of the language of science since the study of this language not only involves the study of its formais structure (syntax), but also its relationship with the designated objects (semantics) and the people who make it. [...] A study of the language of science has to use signs referring to signs and that it is the semiotics provide the relevant signs and principles to carry out this study. Semiotics provides general language applicable to any kind of language or sign, and thus applies to the language of science and the specific signs that are used in science.*

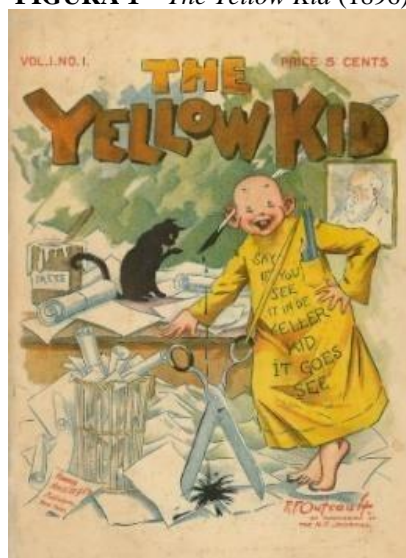
Santaella e Nöth (2004, p. 198-199) afirmam que a semiótica é: “uma teoria complexa e multifacetada da representação. [...] Apesar de sua complexidade, a representação é apenas uma face de um conceito mais geral que é o conceito de mediação.” Segundo os autores, para alcançar a compreensão de todas essas noções, faz-se necessário entender as definições e classificações peirceanas dos signos genuínos. Por ter baseado sua semiótica na fenomenologia, Peirce (2005) pôde estender a noção de signo tão longe, de modo a considerar como signos também os fenômenos que não são inerentemente triádicos, isto é, fenômenos de *secundidade* e de *primeiridade*. A imagem de síntese como um tipo de signo icônico, pode ser vinculado à *terceiridade*, delimitada pela relação que estabelece com outros tipos sîgnicos na produção de sentido. Desse modo, mesmo uma ação ou reação meramente diádica pode funcionar como signo tão logo encontre um intérprete.

A distinção entre o interpretante e o intérprete é importante porque, como Morris (1970, p. 53) alega: “O intérprete de um signo é um organismo; o interpretante é o hábito do organismo de responder, por causa do veículo do signo, a objetos ausentes, que são relevantes para uma situação problemática presente, como se estivessem presentes”. No que cerne o movimento dos signos/interpretantes, dos ensaios de Peirce, destacam-se para este estudo as afirmações de que: não há como pensar sem signos; e a de que a cognição é uma relação triádica envolvendo o sujeito e o objeto mediada pelo signo. Assim, a compreensão desses conceitos e o uso da semiótica peirceana se tornam ferramentas úteis para confirmar a hipótese levantada nesta dissertação. A seguir, remontamos as origens do modelo de narrativa no qual o *corpus* desta análise está inserido, as Histórias em Quadrinho.

## 1.1 As histórias em quadrinhos da DC e a origem de *Batman*

Qual foi a primeira civilização a usar esquemas de figuras dispostas em sequências para compor narrativas? Ao menos cronologicamente, mesmo perante a tantos avanços tecnológicos, ainda não há um consenso científico sobre qual foi a *primeira cultura* a usá-los. De acordo com Grimal (2012) a dificuldade em datar esse pioneirismo ocorre porque, embora a ideia original de retratar o que se via ou pensava em figuras sequenciais seja comumente ligada aos murais gregos ou hieróglifos egípcios, exemplos rudimentares desses modelos de narrativas já podiam ser encontrados em pinturas rupestres espalhadas em diferentes áreas do globo, as quais parecem ter surgido mutuamente em culturas distintas. Mesmo após milhares de anos, elas continuam sendo uma maneira efetiva para transmitir mensagens, pois o método que atualmente conhecemos como histórias em quadrinhos, ou HQs, são embasados nesses modelos primordiais.

**FIGURA 1** – *The Yellow Kid* (1896)



Fonte: ZIATO, 2017.

Diferente do exemplo anterior, o pioneirismo das HQs tem origem e autor estabelecidos. No que se refere ao material impresso, a *Comic Cuts* de A. Harmsworth, lançada em 17 de maio de 1890, ainda no formato de jornal, é considerada a primeira do gênero. Entretanto, para quem determina o balão de fala como o principal elemento e descarta tudo que não o apresenta, fora Richard Outcault, autor de *The Yellow Kid* (1896), o primeiro autor de uma HQ. Recorrendo a criatividade, esse ilustrador usava até mesmo a roupa dos personagens como espaço válido para inserir suas mensagens (FIGURA 1).



Até 1934 as histórias em quadrinhos eram publicadas primeiramente em jornais, para só depois serem compiladas em revistas a parte. Esse cenário só foi modificado no ano seguinte, graças ao major W. Wheeler-Nicholson, autor da primeira revista de quadrinhos independente. A primeira coletânea de HQs apresentava o formato tabloide, ela foi batizada de *Fun The Big Comics Magazine* (1935). Em seguida, o escritor inovou mais uma vez criando um formato próprio para seus volumes, o modelo reduzido recebeu o nome de *New Comics* (1936), e, é bem mais próximo da atual referência de HQs, que possui 17 x 26 cm.

**FIGURA 2** – A primeira HQ de Batman



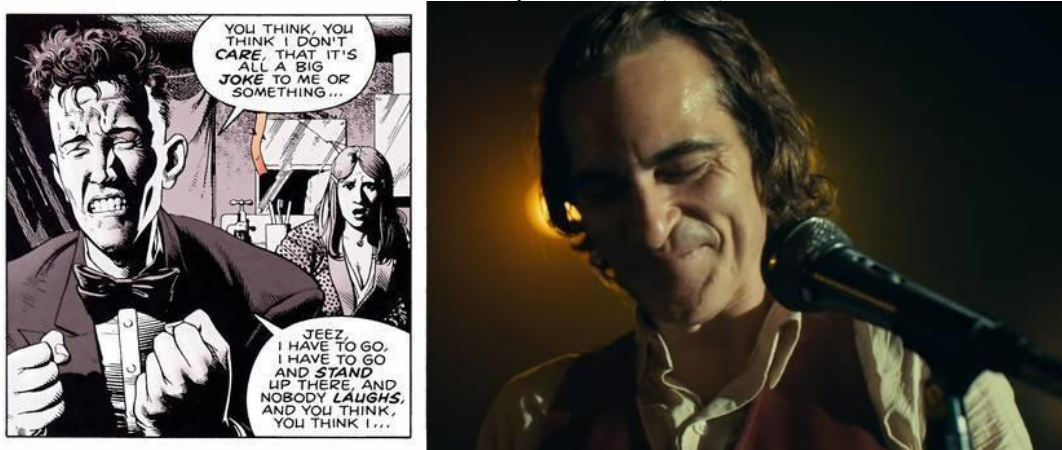
Fonte: DC Fandom, 2020.

Em 1937, Nicholson deu início a história da companhia que se tornaria uma das maiores editoras do ramo: a Detective COMICS (*a.k.a.* DC). O primeiro herói a surgir nessas páginas foi o Superman; apesar das cores saturadas, o foco dessas histórias em quadrinhos não eram as crianças, mas sim outro público, como explica Guimarães (2013, p. 24), as HQs são: “narrativas com enredos longos e complexos, direcionadas ao público adulto, no formato de arte sequencial em quadrinhos, que seriam equivalentes a um romance tradicional”. Graças a esse foco menos juvenil, o movimento acabou sendo censurado por associações de pais e movimentos religiosos, tornando a cultura dos gibis

tão marginalizada quanto o próprio cinema em seu início. Segundo Teixeira (2017), o Brasil também teve um importante papel na divulgação desse mercado, pois a primeira *Exposição de Histórias em Quadrinhos* do mundo ocorreu em 18 de junho de 1951, na cidade de São Paulo, SP.

Bill Finger e Bob Kane foram incumbidos de criar um super-herói que fizesse tanto sucesso quanto o *Superman*. Assim, em 27 de maio de 1939, surge a primeira edição de *Batman*. Quem comprou a HQ por poucos centavos (FIGURA 2), não poderia imaginar que anos mais tarde ela seria avaliada em U\$: 1.075.000,00 (2021). A história de Batman apresenta um super-herói que defende a cidade do crime durante a noite, mas que, assim como Clark Kent, também tem uma identidade secreta. Bruce Wayne é um jovem que viu os pais serem assassinados por dinheiro, por isso, vê toda a herança que possui como luxos fúteis incapazes de trazê-los de volta, para sanar sua frustração ele combate o mal lutando contra todos os bandidos que vê, talvez com o intuito de evitar que o destino de outras crianças seja como o seu. Uma atuação dúbia, pois, embora haja o lado altruísta, essas ações também perpetuam a vingança de *Batman*, uma vez que, os golpes e socos por ele deferidos, não são usados exclusivamente contra os algozes de seus pais, mas sim contra outros criminosos quaisquer, que talvez, nem sequer chegariam a ser os de alguém.

FIGURA 3 – A piada mortal (1988)



Fonte: GOMES; AVILA (2019)

A inspiração mais clara para obra, é a história em quadrinhos *A Piada Mortal* (1988) de Alan Moore (FIGURA 3). A HQ também aborda uma história de origem, criando uma versão de Coringa antes de se transformar em um vilão. Segundo Gomes e Avila (2019, p. 01): “Em pequenos *flashbacks*, descobrimos que antes de ser o principal rival do Batman, ele era um comediante fracassado, que só conseguia fazer sua esposa

rir”, em *Coringa* (2019): “Arthur passa pelo mesmo dilema, já que as piadas que anota em seu caderno não fazem sucesso durante sua apresentação”. Como nós mencionamos no prefácio, não nos ateremos apenas à história de Batman, uma vez que o entendimento e análise da obra não dependem de esmiuçar essa trama, posto que o filme apresenta um projeto de origem, que pode ser apreciado mesmo sem nenhum conhecimento de sua base nas artes gráficas. Assim, prosseguiremos para os parâmetros semióticos e a metodologia usados na análise que será apresentada no subcapítulo três.

## 1.2 A linha tênue entre os gêneros de comédia & tragédia

Por que rimos do infortúnio alheio? Para responder a essa questão, recorremos a autores que tratam do tema. De acordo com Maquiavel (2008), a fortuna é uma das formas de adquirir poder, ao contrário da *virtu*, na qual se conquista o poder por mérito, a primeira provém de heranças. Logo, o infortúnio seria a ausência desta, ou seja, uma falta de sorte que precede a existência do indivíduo. Ainda segundo o autor, o azar independe da origem de cada um, e, nem mesmo o homem mais rico é completamente imune a ele, por isso, para os menos aventureiros, ver alguém que dispõe de todas as ferramentas capitais fracassar pode ser irônico e engraçado. Ao rir da falta de sorte alheia, de certa forma, nos sentimos sortudos, aliviados por não sermos nós a errar. Bergson (2018) vai além, alegando que o riso age como uma sanção, que atua como uma ferramenta do controle social. Assim, quem comete algum ato visto socialmente como humilhante erra, e esse erro será punido com gargalhadas provenientes dos que não erraram.

Desse modo, o palhaço promove o riso porque, durante sua apresentação, demonstra-se inapto a agir de acordo com as normas culturalmente estabelecidas. Para Oracull (2019): “Há um abismo lógico entre o comportamento que seria esperado diante de uma situação e o e o comportamento que o espectador observa de fato.” O tipo de performance utilizado por esses artistas é proveniente da comédia, que tem como principal característica o engano. Em peças clássicas de comédia o protagonista é enganado o tempo todo. E as risadas da plateia aumentam na mesma medida em que o nível de percepção e/ou ações do palhaço se afastam da realidade.

Guénoun (2004, p. 156) argumenta sobre a importância da inserção do público na cena alegando que: “É preciso trazer os homens para a cena. Não sua imagem, mas as suas singularidades e seus grupos, efetivamente, vivos. É preciso abrir as cenas à vinda daqueles que foram delas banidos: os ditos não-atores, os não-artistas”. Bordwell (1989)

ressalta que o público atua na narrativa como um observador invisível, uma espécie de *voyeur* que contempla a história, mas não pode interferir em seu percurso. Para Rancière (2009, p. 03): “apesar de não poder modificar o que vê, a obra modifica quem a vê”, desse modo, “a participação do público extrapola a contemplação, que atua como entidade difusa capaz de ter concepções acerca do enunciado e enunciação, do invisível e dizível realizando assim, a partilha do sensível”, ou seja, (com)partilhar os sentimentos dos personagens embasados naquilo que sentem.

A comédia é um modelo de espetáculo que surgiu na Grécia antiga, onde o teatro era utilizado como ferramenta de controle social, distraindo e educando os cidadãos de acordo com o que os gregos achavam correto. Essa também foi a sociedade responsável por cunhar o termo bárbaro, uma palavra derivada da onomatopeia “*blá, blá, blá*”, desse modo, os bárbaros seriam aqueles que falam em *blablabês*. No geral, qualquer língua que não fosse inteligível ao povo grego, era considerada por eles como uma língua inferior. Mas o preconceito e ojeriza dessa civilização não se limitavam apenas a idiomas externos, abrangendo também, a falta de clareza em ideias dos cidadãos, por isso, até mesmo filósofos, reconhecidos como padrões de seres civilizados, brigavam entre si. A obra *As nuvens* de Aristófanes, é prova dessas desavenças.

Trata-se de uma sátira criada para ridicularizar Sócrates, que causava incomodo por não se adequar no perfil que um estudioso grego deveria ter, ao menos de acordo com o que fora pré-estabelecido por sofistas. O mestre de Platão não escrevia, mas adorava fazer perguntas para quem dizia saber muito sobre um tema, ou seja, além de nunca apresentar respostas para as questões que levantava ele ainda terminava as discussões debochando, alegando só saber que nada sabia. Essa abordagem deixava os adversários desconfortáveis, pois, provocava risos em debates filosóficos, os quais eram levados muito a sério na época. A graça para o público que assistia poderia ser ver os oponentes perderem a discussão para alguém que nada sabia. O incômodo foi tanto, que Sócrates foi convidado a beber uma taça de cicuta, um veneno comum da época, encerrando de uma vez por todas seus questionamentos. Por uma ironia do destino, séculos depois, poucos sabem sobre os sofistas, que julgavam deter o saber e ridicularizavam aqueles que ousassem pensar de forma diferente, enquanto a premissa de Sócrates ainda rende boas argumentações.

Três gerações mais tarde, Aristóteles (2015), discípulo de Platão, teorizaria a Arte Poética, diferenciando a comédia da tragédia. A segunda dedica suas narrativas a heróis, homens extraordinários, que eram retratados como protagonistas em obras como *Odisseia*

e *Iliada* de Homero (2015). Enquanto a primeira trata essencialmente sobre pessoas comuns da polis, considerados indivíduos inferiores. Segundo Fábio Braga (2012) essa alegação pode ser comprovada através da:

[...] divisão dos júris que analisavam os espetáculos durante os antigos festivais de Teatro, na Grécia. Ser escolhido como jurado de tragédia era a comprovação de nobreza e de representatividade na sociedade. Já o júri da comédia era formado por cinco pessoas sorteadas da plateia. A importância da comédia era a possibilidade democrática de sátira a todo tipo de ideia, inicialmente política. Assim como hoje, em seu surgimento, ninguém estava a salvo de ser alvo das críticas da comédia: governantes, nobres e nem ao menos os deuses, como pode ser visto, por exemplo, no texto *As Rãs*, de Aristófanes. (BRAGA, 2012, p. 01)

Em *Coringa* (2019) essas críticas podem ser dirigidas à desigualdade social em Gotham. Na obra, Arthur Fleck é surrado, humilhado, ameaçado e forçado por meio da violência até reagir. A reação desencadeada é igualmente violenta; contudo, indagamos: por quê, mesmo perante a cenas tão viscerais quanto os assassinatos de Randall e Murray, o público tende a permanecer atento à tela? O conteúdo do prof. Dr. *Henry Bugalho*, em seu canal no Youtube (2020) afirma que há um: “fascínio humano pela brutalidade, principalmente quando é com o outro, que causa choque e admiração”. Talvez por esse motivo, seja difícil desviar o olhar quando contemplamos uma obra que trata de dor e sofrimento, mesmo cientes de que aquilo não é real. Semelhante a gargalhada, a soltamos quando não somos nós a errar. Esse senso de justiça parte do imaginário coletivo humano, por meio dele, partilhamos representações primordiais chamadas de arquétipos, as quais serão detalhadas no tópico seguinte.

### 1.3 Os arquétipos

A etimologia de arquétipo parte da palavra em grego *archetypus*, embora o termo seja comumente atribuído aos estudos de 1919 de Carl Jung, discípulo de Freud, seu uso já se encontrava em estudos mais antigos, tais como os de Filo Judeu (1561, p. 31)<sup>7</sup>, significando à “*imagem do homem*”, e nos estudos de Filaletes (1741, p. 05)<sup>8</sup>: “O criador do mundo não fez essas coisas diretamente a partir de si mesmo, mas copiou-as de outros

<sup>7</sup> FILO JUDEU. *Philonis Iudaei, summi philosophi. opera, 2 vols. Lião 1561*. (De mundi opificio: vol. I, p. 31). Verbete em JUNG, C.G. Os Arquétipos e o inconsciente coletivo. 2000.

<sup>8</sup> FILALETES, *Irineu: Erklärung der Hermetisch poetischen Werke Herrn Georgii Riplaei*. Trad. Hamburgo 1741. Verbete em JUNG, C.G. Os Arquétipos e o inconsciente coletivo. 2000.

arquétipos”, essa origem remonta escrituras gregas, onde Deus era denominado como *a luz arquetípica*, ou seja, um molde para as demais criações. No prefácio de sua obra, Jung apresenta outros exemplos do uso do termo com intuito de reforçar o fato de que não fora seu criador:

A pesquisa mitológica denomina-as “motivos” ou “temas”; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de LevyBrühl e no campo das religiões comparadas foram definidas como “categorias da imaginação” por Hubert e Mauss. Adolf Bastian designou-as bem antes como “pensamentos elementares” ou “primordiais”. A partir dessas referências torna-se claro que a minha representação do arquétipo – literalmente uma forma preexistente não é exclusivamente um conceito meu, mas também é reconhecido em outros campos da ciência. (JUNG, 2000, p. 15)

Entretanto, esses ensinamentos primitivos tratavam de arquétipos diferentes dos de Jung (2020, p. 16), o autor alega que: “Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, no concernente ao conteúdo do inconsciente coletivo”, ou seja, “estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existem desde os tempos mais remotos.” Para o autor, o significado mais adequado seria a *representação coletiva*. Constituir o que é uma representação coletiva pode ser um trabalho complexo, uma vez que conceitos mudam de sociedade para sociedade, dado que fatores como cultura e a época podem mudar completamente nossas perspectivas acerca do mundo. Para afinar melhor sobre como essa representação funciona, Jung distingue entre constituição e o inconsciente:

[...] uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. [...] o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (JUNG, 2000, p. 16)

Os arquétipos ajudam a satisfazer algumas das principais necessidades do inconsciente, tais como a estabilidade, a independência, a realização e o desejo de pertencer a um grupo. Assim, o conceito de arquétipo, constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, que indica a existência de determinadas formas na psique, as quais estão presentes em todo tempo e em todo lugar. Sobre a ancestralidade das imagens, Didi-Huberman (2008, p. 32) afirma:

[...] Diante de uma imagem – tão antiga quanto seja – o presente não cessa jamais de reconfigurar-se mesmo que a dissolução do olhar não tenha cedido de todo ao lugar do costume instaurado pelo especialista. [...] Diante de uma imagem – tão recente quanto seja – o passado não cessa nunca de se reconfigurar, dado que esta imagem só devém pensável numa construção da memória, quando não da obsessão. [...] Diante de uma imagem temos humildemente que reconhecer que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela nós somos o elemento frágil, o elemento de passagem e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. [...] A imagem muitas vezes tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a olha. (DIDIHUBERMAN, 2008, p. 32)

Vogler (2016, p. 91) complementa, assinalando que os arquétipos constituem: “uma linguagem de personagem extremamente flexível. Constituem uma maneira de compreendermos qual função um personagem desempenha num determinado momento da história”. Dominá-los auxilia escritores a se libertar dos estereótipos, “e dar aos personagens mais verdade psicológica e maior profundidade”. Por isso, eles podem ser usados na composição de personagens que são: “ao mesmo tempo, indivíduos únicos e símbolos universais das qualidades que formam um ser humano completo. Podem ajudar a dar uma verdade e realidade psicológicas a histórias e personagens, fiéis à antiga sabedoria dos mitos. Trata-se de formas onipresentes, definidas no coletivo e enraizadas no subconsciente humano, sendo comum a todos os indivíduos. Por isso, estão intrinsecamente relacionados ao mito, como esclarece Jung (2000):

O significado do termo "*archetypus*" fica sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito, o ensinamento esotérico e os contos de fadas. O assunto se complica, porém, se tentarmos fundamentá-lo psicologicamente. Até hoje os estudiosos da mitologia contentavam-se em recorrer a ideias solares, lunares, meteorológicas, vegetais etc. O fato de que os mitos são, antes de mais nada, manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até nossos dias. O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistível mente a assimilar toda experiência externa sensorial a 8. (JUNG, 2000, p. 17)

Assim, compreendemos que o homem primitivo criava mitos para justificar o que não podia explicar, ou não entendia completamente. Assim, podem ter surgido deuses heróis, super-homens capazes de controlar tudo o que não poderíamos conter. É válido ressaltar que não se trata de definições fixas com restrições físicas, como altura, cor de pele ou outros fatores estéticos. Borba e Lesnovski (2020 a) esclarecem a respeito da mutabilidade dos significados: “Acontece que significados não são como pegadas no solo da lua. Significados estão muito mais para pegadas na areia da praia: mudam ou somem

com certa rapidez”. Ou seja, não há cânones para arquétipos primordiais, por isso eles podem se alterar de nação para nação.

Jung foi o primeiro estudioso a dividir os arquétipos em 12 grupos primários, embasados nas motivações básicas humanas. Com o intuito de ampliar a compreensão a respeito das distinções desses modelos, elaboramos uma tabela única (TABELA 1) contendo o nome atribuído, um resumo das principais características, temores e lados sombrios destes:

**01** **TABELA 1 – Os 12 arquétipos junguianos**

|                                    | ARQUÉTIPOS                  | CARACTERÍSTICAS  | TEMORES  | LADO SOMBRIO  |
|------------------------------------|-----------------------------|--|--|---|
| <b>OS 12 ARQUÉTIPOS JINGUIANOS</b> | Tolo                        | Boêmio e espontâneo, objetiva gozar a vida como ela é.                       | A falta de estímulos e a sensação de não estar vivo.                             | Glutão e preguiçoso - impulsivo e sem qualquer senso de dignidade.                      |
|                                    | Amante                      | Romântico e fraternal, governa todos os tipos de amor.                       | Estar só e perder o amor que conquistou.   | Sedutores e viciados em sexo - cegos pela paixão ou autodestrutivos quando desiludidos. |
|                                    | Cuidador                    | Altruísta, movido pela compaixão e generosidade.                             | Transformar-se em algo que não gosta através do egoísmo.                         | Mártir sofredor que manipula e aqueles à sua volta com o sentimento de culpa.           |
|                                    | Inocente                    | Espontâneo e confiável, alegre-se em uma vida simples.                       | O abandono, o que o leva a buscar segurança.                                     | Dependentes, não veem ou negam suas fraquezas óbvias.                                   |
|                                    | Homem comum                 | Ser igual a todos, mesmo que tenha poder aquisitivo.                         | Ser considerado diferente.   | Não possui.   |
|                                    | Governante                  | Benevolente e justo, busca por ordem e estrutura para seus súditos.          | Ser deposto.   | Tiranos, dominadores, bane do reino qualquer opositor para ganhar controle absoluto.    |
|                                    | Sábio                       | Explorador da verdade, sente prazer no conhecimento.                         | Ter construído sua sabedoria em bases falhas, como bibliografias desatualizadas. | Juíz frio, racional, dogmático e desnecessariamente rígido.                             |
|                                    | Mágico                      | Transformador e idealizador, busca fazer sua própria visão da realidade.     | Ter construído sua sabedoria em bases falhas, como bibliografias desatualizadas. | O feiticeiro, que se menospreza ou a outrem.  |
|                                    | Herói                       | Resiliente e corajoso, gosta de desafios e vê a crise como uma oportunidade. | Não encontrar um propósito para perseguir.                                       | Percebe todos como oponentes e age de maneira maquiavélica.                             |
|                                    | Criador                     | Inovador e avesso à estagnação, usa a criatividade como válvula de escape.   | Que tudo seja uma ilusão, busca provar a realidade fora de sua mente.            | Comportamento obsessivo em idealizar e planejar, sem se preocupar com a realização.     |
|                                    | Explorador                  | Ambicioso, opositor, prefere fazer tudo sozinho.                             | Sentir-se aprisionado ou reprimido, sem protagonismo.                            | Perfeccionista, sempre tentando atingir um alvo impossível.                             |
|                                    | Rebelde (ou revolucionário) | Inconformado com as estruturas e paradigmas sociais.                         | Permanecer reprimido.  | Auto destrutividade, vícios e compulsões.   |

**Fonte:** Elaborada pela autora com base em Jung (2000, p. 256-329).

De acordo com esse esquema, cada arquétipo teria seu próprio conjunto de valores, significados e características atuantes na constituição da personalidade. Segundo o autor, diferentes arquétipos podem coexistir em uma mesma personalidade, contudo,



um deles tende a dominá-la. Não cabe a esta pesquisa aprofundar-se exclusivamente em um autor, ainda mais se tratando de um tema tão complexo, para isto recomendamos as teses de doutorado de outros pesquisadores da área, como Luís Gustavo Vechi, sobre A psicologia analítica de Carl Gustav Jung, disponível no repositório de teses da USP, além de demonstrar a sua aplicação, investigando um serviço de reabilitação psicossocial pelo trabalho para usuários de serviço de saúde mental. Recomendamos também a dissertação de Alexandre Schmitt sobre A linguagem dos arquétipos, um estudo que teve como objetivo fazer uma releitura de alguns dos principais conceitos da Psicologia Junguiana à luz da Linguística Cognitiva, disponível no repositório de Teses e Dissertações dos Programas de Pós-Graduação da PUC-SP. Apenas pincelamos os tópicos com o intuito de facilitar a compreensão dos papéis presentes na jornada do herói.

A exposição do conceito de arquétipo previamente apresentado servirá como base para facilitar a compreensão das origens do objeto de estudo Joseph Campbell (2015): o monomito, uma jornada cíclica inspirada em estruturas mitológicas batizada pelo autor como *Jornada do herói*. Ao usá-la é possível desdobrar, de forma prática, arcos para quaisquer personagens. Graças a essa praticidade, o monomito se tornou *o guia* mais usado no cinema por roteiristas contemporâneos. Para Vogler (2006, p. 07), Campbell não *criou* esse modelo porque: “A jornada do herói não é uma invenção, mas uma observação”, continua o autor: “A grande realização de Campbell foi articular claramente algo que sempre existiu”, mas isso não reduz a importância desse estudo, pois:

A Jornada do herói é o reconhecimento de um belo modelo, um conjunto de princípios que governa a condução da vida e o mundo da narrativa do mesmo modo que a medicina e a química governam o mundo físico. É difícil evitar a sensação de que a Jornada do Herói existe em algum lugar, de algum modo, como uma realidade eterna, uma forma ideal platônica, um modelo divino. Deste modelo, cópias infinitas e altamente variadas podem ser produzidas, cada uma repercutindo o espírito essencial da forma. A Jornada do Herói é um padrão que parece se estender em várias dimensões, descrevendo mais do que uma realidade. Ele descreve de maneira acurada, entre outras coisas, o processo de efetuar uma jornada, as partes funcionais necessárias de uma história, as alegrias e os desesperos de ser um escritor, e a passagem de uma alma pela vida. (VOGLER, 2006, p. 07)

Dos arquétipos contidos nessa jornada, o principal é o herói em si, aquele que se sacrifica pelo bem coletivo. É com ele que o espectador tende a se identificar e torcer para que consiga superar os desafios. O herói é dotado de poderes extraordinários desde seus primeiros instantes de vida. Essa é uma tendência que Campbell (2015, p. 13) assinala estar presente durante a trajetória de formação e amadurecimento do herói: “Toda a

história heroica é apresentada com um prodígio, onde a aventura central – aquela que pode ser encontrada nas funções das personagens dos contos – é o ponto culminante da narrativa”. No geral, o herói sempre vencerá mesmo diante das maiores dificuldades, e, são essas vitórias constantes que acabam tornando os finais dos filmes, por mais distintos que pareçam ser, muito semelhantes. Por esse motivo, muitas vezes não importa o quão misteriosas sejam as terras e mundos criados, ou diferentes e inovadores os uniformes e superpoderes de um novo herói possam parecer, porque no fim, a estrutura narrativa por trás de toda essa miríade de alegorias ainda compartilhará de uma única base. CANDIDO et. al. (2009, p. 41) exemplificam essas alegorias:

Na cena do sonho do herói de *A Morte em Veneza* (Thomas Mann), o acúmulo de certos ditongos faz-nos ouvir as flautas e o ulular do séquito dionisíaco; as orações assindéticas, as aliteraões, o ritmo acelerado, os aspectos táteis e olfativos apresentados — que sugerem um mundo “pânico” e primitivo — reforçam a impressão do êxtase e da presença embriagadora do “Deus estranho”, assim como a sugestão de todo um plano de fundo arcaico, de evocaões míticas, já antes suscitadas por trechos de prosa que tomam, quase imperceptivelmente, o compasso dactílico do hexâmetro. O enredo — a camada imaginária — trata do amor de um escritor envelhecido por um formoso rapaz. As camadas exteriores retiram a este tema algo do seu aspecto melindroso por cercá-lo de atmosfera grega, colocando-o, de certo modo, numa constelação mais universal e numa grande tradição. É o estilo, através das sugestões arcaicas por ele mediadas, que nos leva a intuir os planos mais profundos, o significado das *objectualidades* puramente intencionais: o perigo de retrocesso arcaico que ameaça o homem, particularmente o artista fascinado pela beleza, pelo puro “aparecer”, independentemente do que aparece; o perigo, portanto, da existência “estética”. (CANDIDO ET. AL., 2009, p. 41)

Além do mocinho, também fazem parte da *jornada do herói* os seguintes personagens: o *mentor* ou mestre, uma figura experiente que motivará e fornecerá dons ou ferramentas; o *guardião* personagem ou situações que tentarão impedir o ingresso do herói na jornada, geralmente são usados como o ponto chave para demarcar o limite entre o cotidiano e aventura; o *arauto*, responsável por executar o *chamado à aventura*, para esse ponto podem ser usados diferentes recrutadores desde o *mentor*, a um *vilão* ou simplesmente um objeto, como uma carta; o camaleão – personagem com comportamento dúbio, ou seja, nunca se sabe ao certo se está do lado bom ou não; a sombra, também conhecida como vilão, que deseja a destruição do herói, é a personificação dos monstros internos de medos e traumas do subconsciente humano; e, por último, o pícaro, personagem que atua como alívio cômico, ele pode ser usado tanto para equilibrar a seriedade da história, quanto para derrubar o *status quo* do protagonista, quebrando barreias impostas pelo orgulho.

As narrativas contemporâneas trazem à tona uma terceira categoria: a do anti-herói, que Battaglia (2019, p. 01) classifica como: “o verdadeiro reflexo invertido do herói tradicional.” Para o autor, o novo Coringa também se enquadra nesse grupo, pois: “ao dar razões e raízes à loucura do palhaço. Talvez esse seja o grande apelo das narrativas dos anti-heróis – humanizá-los exige tanto talento narrativo que é impossível não acabar seduzido”. Entretanto, apesar de *Coringa* seguir um tipo de jornada que pode se assemelhar com a de heróis e anti-heróis, é preciso ressaltar que, por mais que sofra e lute para se salvar, Arthur Fleck tende a ser lido como um vilão, também conhecido como sombra.

#### **1.4 A sombra, o camaleão e o pícaro**

Analisando a construção das personas do Coringa e Arthur Fleck ao longo da narrativa, três arquétipos primordiais se tornam mais evidentes: a Sombra também conhecida como vilão, o Camaleão, e o Pícaro. O primeiro, e mais óbvio, se destaca por Coringa ser a nêtese de Batman. Geralmente, nas histórias em quadrinho, a sombra/figura vilanesca é uma tentativa de personificar medos e traumas enraizados no subconsciente humano. Entretanto, o personagem e suas duas personas também apresentam um comportamento dúbio, digno do camaleão, ou seja, nunca sabemos ao certo de que lado Coringa está. E por último, ambas apresentam traços pícaros, pois os infortúnios de Fleck atuam como alívio cômico em sua jornada do vilão, apesar de adotar tons de humor mais obscuros, essas cenas podem ter sido introduzidas na trama justamente para cumprir a função de alívio cômico.

Sobre o primeiro arquétipo detectado, Vogler (2006) esclarece que os vilões sempre viveram à sombra do herói, atuando como coadjuvantes nas histórias. Em sua análise sobre a vilania narrativa, o teórico descreve diferentes arquétipos que um personagem pode assumir – todos eles representam alguma faceta da psicologia humana. Um desses modelos primordiais é, justamente, o da Sombra, o qual representa o nosso lado obscuro, nossos sentimentos reprimidos. Sua função principal é desafiar o herói e apresentar a ele um oponente à altura em sua luta. Criando conflitos que trazem à tona o que o herói tem de melhor, ao colocá-lo numa situação que ameaça sua vida. Vogler (2006, p. 84) pontua que:

Costuma-se dizer que uma história é tão boa quanto seu vilão, porque um inimigo forte obriga o herói a crescer no desafio. A energia desafiadora do arquétipo da Sombra pode manifestar-se num único personagem, mas também pode ser uma máscara usada em momentos diferentes por qualquer um dos personagens. Os próprios heróis podem ter um lado de Sombra. Quando o protagonista está paralisado pelas dúvidas ou pela culpa, age de modo autodestrutivo, manifesta vontade de morrer, se deixa inebriar pelo sucesso, abusa do poder ou se torna egoísta em vez de se dispor ao sacrifício, está tomado pela Sombra. Máscara da Sombra A Sombra pode combinar-se com outros arquétipos, de modo muito poderoso. Como os outros arquétipos, também ela é uma função, ou máscara, que pode ser usada por qualquer personagem. O Mentor primordial de uma história pode usar a máscara da Sombra muitas vezes. (VOGLER, 2006, p. 84)

De acordo com autor, ela pode representar o poder dos sentimentos reprimidos, traumas profundos ou remorsos, a sombra cresce à medida em os sentimentos exilados para a escuridão do inconsciente, e emoções escondidas ou negadas, Jung (2000, p. 43) afirma que esse tipo de energias: “podem se transformar em algo monstruoso que quer nos destruir”, pois essa energia pode se tornar: “uma força interna poderosa, com vida própria e com seu próprio sistema de interesses e prioridades. Pode ser uma força destrutiva, principalmente se não for reconhecida, enfrentada e trazida à luz”. Embora o arquétipo conhecido como sombra representa a energia do lado obscuro, os aspectos não-expressos, irrealizados ou rejeitados. Nesse sentido, Jung (2000, p. 44) pontua que muitas vezes é na sombra onde “moram os monstros reprimidos de nosso mundo interior”, o quais podem ser tudo de que não gostamos em nós mesmos ou segredos obscuros que não queremos admitir, nem quando estamos a sós. Ou seja, as características a que renunciamos, ou que tentamos arrancar, ainda sobrevivem e agem no mundo das sombras do inconsciente. O vilão, portanto, é a sombra, o que não implica, necessariamente, que deve se tratar de um personagem desprezível e completamente malvado, como esclarece Campbell (2015, p. 16):

A Sombra também pode abrigar qualidades positivas que estão ocultas ou que rejeitamos por um motivo qualquer. A face negativa da Sombra, nas histórias, projetasse em personagens chamados de vilões, antagonistas ou inimigos. Os vilões e inimigos, geralmente, dedicam-se à morte, à destruição ou à derrota do herói. Os antagonistas podem não ser tão hostis — podem ser aliados que têm o mesmo objetivo, mas discordam do herói quanto à tática. Antagonistas e heróis em conflito são como cavalos numa parelha, que puxam em direções diferentes, enquanto vilões e heróis em conflito são como trens que avançam um de encontro ao outro, em rota de colisão. Assim, nos sonhos, as Sombras podem aparecer como monstros, demônios, diabos, alienígenas maus, vampiros e outros inimigos temíveis. (CAMPBELL, 2015, p. 16)

Com frequência vemos vilões que conquistam o público, quando, por exemplo, não aparentam ser completamente perversos. Esses tipos de personagens podem ser conduzidos ao erro ou serem movidos por falsas convicções. Candido et. al. (2009, p. 32) pontuam sobre a identificação entre público e personagens:

[...] neste plano de personagens, situações ou estados (líricos), fazendo viver o leitor, imaginariamente, os destinos e aventuras dos heróis. Boa parte dos leitores, porém, põe o mundo imaginário quase imediatamente referência com uma realidade exterior à obra, já que as *objectualidades* puramente intencionais, embora tendam a prender a intenção, são tomadas na sua função mimética, como reflexo do mundo empírico. Isto é, em muitos casos, perfeitamente legítimo; mas esta apreciação, quando muito unilateral, tende a deformar e empobrecer a apreensão da totalidade literária, assim como o pleno prazer estético no modo de aparecer do que aparece. Na medida em que se acentua o valor estético da obra ficcional o mundo imaginário se enriquece e se aprofunda, prendendo o raio de intenção dentro da obra e tornando-se, por sua vez, transparente a planos mais profundos, imanentes à própria obra. Só agora a obra manifesta todas as virtualidades de “revelação” — revelação que não se deve confundir com qualquer ato cognoscitivo explícito, já que é em plena “imediatez” concreta que o mediado se revela, na individualidade quase-sensível das camadas exteriores e na singularidade das personagens e situações. (CANDIDO ET. AL., 2009, p. 32)

Essa porção reprimida também pode atuar como a força externa ao protagonista; em *Coringa* (2019) de Todd Phillips, a sombra de Arthur lhe fornece a coragem necessária para reagir às agressões. Esse modelo de narrativa, que justifica as ações vilanescas, promove uma maior identificação entre o público e o personagem, do que jornadas nas quais o vilão parece simplesmente agir sem motivações. Battaglia (2019, p. 01) acrescenta: “E não tem problema nenhum com isso: pode torcer pelos vilões à vontade. Afinal, não há ninguém tão parecido com a gente quanto eles”. O autor também reflete a respeito dessa nova persona multifacetada, atribuindo a ascensão de vilões carismáticos a:

[...] a explosão da cultura pop, no século 20, vilões arquetípicos ganharam uma aura própria de carisma, mesmo quando eram a mais completa encarnação do mal (lembre-se do Darth Vader da trilogia original). Por quê? “Se gostamos dos vilões, é porque todos nós possuímos uma face sombria, ainda que não a expressemos”, diz Adriana Amaral, que coordena um grupo de pesquisa sobre cultura pop na Unisinos. “Nesses personagens imperfeitos, acabamos enxergando um pouco da nossa personalidade.” A indústria, que não é besta, percebeu isso, e passou a criar vilões heroicos (pense, agora, em Walter White, de *Breaking Bad*). Bom, se existe uma jornada do herói, deve existir uma jornada do vilão, certo? Sim e não: Do ponto de vista do vilão, ele é o herói do seu próprio mito. (BATTAGLIA, 2019, p. 01)

Adiante na discussão, mas ainda na questão da figura vilanesca como protagonista na cultura pop, Battaglia (2019, p. 01) alerta sobre a “inevitabilidade” de que o vilão em sua jornada acabe percebido como seu próprio herói, pois, segundo o autor: “de um jeito ou de outro, ele vai acabar passando pela tal jornada. Até porque o público precisa, nesses casos, entender suas motivações, ambições e sentimentos, e como elas gradualmente moldaram a vilania dos seus atos”, ou seja, “de alguma maneira, um vilão com jornada é um vilão justificado. Do contrário, ninguém vai comprar a história”. Para Vogler (2006) Darth Vader da saga *Guerra nas estrelas* de George Lucas é:

[...] uma das mais impressionantes figuras de Sombra na história do cinema, que acaba se revelando, em *O retorno de Jedi*, como o pai do herói. Toda sua maldade, no fim, é perdoada e ele se transforma numa figura benigna, de fantasma, velando sobre o filho. (VOGLER, 2006, p. 86)

Por meio de jornadas como a de Anakin Skywalker (também conhecido como o homem por baixo do uniforme de Darth Vader) e Malévola<sup>9</sup>, acabamos compreendendo o outro lado da história, essas narrativas quebram a dicotomia tradicional em contos, que divide e limita quem é bom ou mau, enquanto o primeiro queria salvar a vida de sua amada, a segunda desejava proteger a floresta, logo, ambos se tornam antagonistas dos protagonistas (heróis) apenas por defenderem pautas diferentes. A seguir, listamos as cenas em que a sombra surge:

---

<sup>9</sup> Estrelado por Angelina Jolie como a vilã da Disney, o filme é uma refilmagem do clássico da Walt Disney Pictures, *A Bela Adormecida* de 1959, e retrata a história a partir da perspectiva da antagonista, *Maleficent*, ou em português brasileiro: *Malévola* (2014), que é considerada uma das mais icônicas e famosas vilãs da Disney.

02

TABELA 2 – Cenas em que a sombra surge

|        | CENA   | MINUTO            |
|--------|--|-------------------|
| SOMBRA | Após rir de forma aparentemente descontrolada, Arthur Fleck, repentinamente, se controla e pergunta: “ <i>Sou só eu ou o mundo está ficando mais louco?</i> ”                                    | 04:45 – 04:55     |
|        | Em um quarto branco, Coringa bate violentamente a cabeça contra a porta  | 07:01 – 07:05     |
|        | Quando o chefe dúvida de sua narrativa fantasiosa, ele se enfurece e se vinga chutando ferozmente, o que parecem ser apenas, alguns sacos de lixo  | 18:48 – 18:59     |
|        | Sorri ao ver uma mãe simular um gesto de suicídio  | 20:14 – 20:20     |
|        | Atira no homem imaginário que não dança bem  | 23:09 – 23:10     |
|        | Persegue Sophie pela cidade  | 23:37 – 23:46     |
|        | Persegue também o último sobrevivente, e depois realiza um <i>overkill</i>   | 33:13 – 33:40     |
|        | Dança de forma libertadora após matar três homens  | 34:53 – 36:10     |
|        | Quebra o ponto de entrada depois de ser demitido por justa causa   | 37:43 – 37:43     |
|        | Ri quando Wayne diz que sua vingança foi digna de um palhaço   | 39:39 – 39:41     |
|        | Se irrita quando a assistente social o ignora e alega: “ <i>A minha vida inteira eu pensei que não existia, mas eu existo! E as pessoas estão começando a perceber isso!</i> ”                   | 40:56 – 41:14     |
|        | Invade a casa de Sophie, com quem mantinha um relacionamento imaginário  | 1:16:38 – 1:18:34 |
|        | Diz a Penny que sua vida é: “ <i>Uma puta comédia</i> ” e a sufoca com um travesseiro  | 1:21:15 – 1:21:57 |
|        | Esconde uma tesoura com a mão, depois a usa para apunhalar o ex-colega   | 1:27:48 – 1:28:28 |
|        | Ri do desespero do anão, que se assusta quando Coringa finge que vai pegá-lo   | 1:29:15 – 1:29:20 |
|        | Passa pelo corpo de Randall e segue triunfante rumo ao elevador  | 1:30:13 – 1:29:20 |
|        | Demonstra todo o ódio reprimido por estarem zombando dele, em seguida zomba dos jovens que matou, alegando que não sabiam dançar, a mesma desculpa que usou para dar um tiro no homem imaginário | 1:37:18 – 1:37:33 |
|        | Se irrita por Murray não compadecer de sua história e atira no apresentador  | 1:44:40 – 1:45:09 |
|        | Dança e assume seu real sorriso  | 1:51:07 – 1:51:51 |

Fonte: Elaborada pela autora com base em Jung (2000, p. 256-329).

Coringa não tem um comportamento linear, há altos e baixos em seu humor, vida e comportamento. A atitude instável desse personagem é ponto de partida para caracterizá-lo no arquétipo de Camaleão, essa instabilidade é um alerta de que ele não é tão inocente quanto aparenta. Camaleões são mutáveis, mudam sua aparência ou de estado de espírito, por isso, algumas vezes pode ser difícil, tanto para o herói como para o público, ter certeza do que eles são. Do ponto de vista diegético, esse personagem pode exercer a função dramática de trazer dúvida e suspense ao enredo. Assim como fora feito no filme *Charada* (1963) de Stanley Donen, quando se trata do Camaleão: "Você pode esperar o inesperado". O fator inesperado presente nessa figura torna desafiadora a tarefa de caracterizá-la pois:

É comum que se tenha dificuldade em captar o arquétipo fugidio do Camaleão, talvez porque é de sua própria natureza estar mudando e ser instável”. Sua aparência e características mudam assim que é examinado de perto. Entretanto, trata-se de um poderoso arquétipo. [...] Com frequência os heróis encontram figuras [...] cuja principal característica é que parecem estar sempre mudando, do ponto de vista do herói. É comum que o interesse amoroso do herói, ou sua parceira romântica, manifeste as qualidades de um Camaleão. Todos temos experiências de relações nas quais nosso parceiro é dúbio, tem duas caras, ou é espantosamente mutante. Em *Atração fatal*, o herói se defronta com uma Camaleoa, que abandona os gestos de amante apaixonada pelos de uma harpia enlouquecida e assassina. Os Camaleões mudam de aparência ou de estado de espírito. Tanto para o herói como para o público, é difícil ter certeza do que eles são. Podem induzir o herói ao erro ou deixá-lo na dúvida, sua lealdade ou sinceridade estão sempre em questão. (VOGLER, 2006, p. 79)

Há também uma função psicológica nesses personagens, pois um propósito importante desse arquétipo é expressar a energia do *animus* e da *anima*, termos usados por Jung para classificar respectivamente o inconsciente masculino e feminino, mais especificamente ao emaranhado de imagens positivas e negativas de masculinidade nos sonhos e fantasias de uma mulher Jung (2000, p. 134): “segundo essa teoria, as pessoas têm um conjunto completo tanto de qualidades femininas como de masculinas, e ambas são necessárias para a sobrevivência e o equilíbrio interno”, o teórico também esclarece que, ao longo da história, sempre que características do sexo oposto se manifestavam em um indivíduo, como por exemplo, quando homens são julgados “afeminados”, e, por conseguinte passam a ser assumidos como mais frágeis, ou quando mulheres parecem ser masculinizadas, por serem menos dóceis e mais difíceis de serem domadas, alguns dos motivos para que esses traços de personalidade diferentes sejam severamente reprimidos pela sociedade, vem dos fatos de que:

Os homens aprendem muito cedo a somente mostrar o lado macho e não-emocional de si mesmos. As mulheres são ensinadas pela sociedade a abafar suas qualidades masculinas. Isso pode levar a problemas emocionais e até mesmo físicos. Os homens, agora, vêm lutando para readquirir algumas de suas qualidades femininas suprimidas — sensibilidade, intuição, e a capacidade de sentir e expressar emoções. As mulheres, às vezes, passam a vida adulta tentando recuperar dentro de si as energias masculinas que a sociedade desencorajou: poder, firmeza e autoconfiança. Essas qualidades reprimidas vivem dentro de nós e se manifestam em sonhos e fantasias, na forma do animus ou da anima. Podem assumir a forma de personagens como professores do sexo oposto, membros da família, colegas de turma, deuses ou monstros, que permitem que expressemos essa nossa força interna, inconsciente, mas poderosa. [...] Muitas vezes imaginamos essa semelhança e projetamos nosso desejo de reencontro com a anima ou o animus em alguma pessoa que nem desconfia disso. Podemos cair em relacionamentos nos quais não vimos com clareza o parceiro. Em vez disso, vimos a anima ou o animus, ou seja, a nossa própria noção interna de parceiro ideal, projetada em outra pessoa. (VOGLER, 2006, p. 80)



Esse julgamento inconsciente pode afetar até mesmo os relacionamentos interpessoais, pois, ao invés de enxergarmos o parceiro como ele realmente é, o comum é justamente o oposto, acabarmos tentando forçar o parceiro a se encaixar em nossa projeção. Uma percepção que já fora retratada em inúmeras obras da sétima arte e que Guimarães pontuou em seus estudos sobre a “hiper codificação”, quando por exemplo, o bailarino e coreógrafo descreve Carmen no filme homônimo de Carlos Saura (1983), quando, por exemplo, o bailarino e coreógrafo descreve Carmen “a partir do texto de *Mérimée* (código verbal) e a procura entre várias bailarinas (código visual). A jovem destaca-se pela postura, pela expressão, pelos gestos (código gestual) e tem sua caracterização inicial enfatizada pela música de fundo (código sonoro)”. Ou seja, ao descrever como a personagem deveria se portar, os códigos simples da obra se tornam mais complexos e: “se interpenetram para significar mais e melhor. A música de fundo transmite mensagens indiciais expressivas: ruído e silêncio, principalmente em certas contraposições enfáticas, são Cinema, encenação e performances significativos”, Guimarães (2019, p. 57) acrescenta:

A própria dança, em suas diferentes modalidades, com ênfase em determinados gestos, expressa sentidos diversificados. As formas do falso: imaginário em aberto. Existe no filme uma cena paradigmática, ou exemplar, no sentido do jogo real versus imaginário que sustenta a obra. É a única cena em que Carmen aparece inteiramente vestida, com a personagem da ópera. Este momento único não é uma cena de ensaio, tudo se passa na imaginação do ator-bailarino, num estado de grande tensão emocional. E mais, ele está diante de um espelho e vê a imagem de Carmen também diante de um espelho. O jogo duplo e dúbio chega ao clímax. Afinal, o espelho demarca as fronteiras entre o real, o imaginário e o simbólico. É ele a encruzilhada crucial no delineamento do “eu” social. São os espelhos que elaboram a dupla atitude de olhar para si mesmo e para os outros, tanto na realidade perceptiva quanto na virtual. No caso dos espelhos como artifícios semióticos, o filme explora muito bem a gramática do enquadramento e a técnica da montagem. (GUIMARÃES, 2019, p. 57)

Outro exemplo desse fenômeno foi observado por Vogler (2006, p. 80), em *Um corpo que cai* (1958) de Hitchcock, na obra: “James Stewart força Kim Novak a mudar o cabelo e o jeito de vestir, para se ajustar à imagem de ideal feminino dele — Carlota; ironicamente, uma mulher que sequer chegou a existir”. Para o autor, duas máximas são válidas, a primeira é que os símbolos de masculinidade e feminilidade sempre estão em transformação, e a segunda, é de que é natural que cada sexo considere o outro misterioso, pois de acordo com Jung (2000, p. 135): “muitos de nós não compreendemos muito bem a nossa própria sexualidade e psicologia, quanto mais as do sexo oposto”, por esse motivo, “com frequência, nossa principal experiência do sexo oposto é sua mutabilidade e sua

tendência a trocar de atitudes, aparências e emoções, sem nenhuma razão visível”. Vogler (2006) complementa esse raciocínio afirmando que:

As mulheres se queixam de que os homens são vagos, cavilosos, incapazes de assumir um compromisso. Os homens se queixam de que as mulheres são instáveis, avoadas, frívolas e imprevisíveis. A raiva pode transformar os homens em animais. As mulheres mudam dramaticamente durante seu ciclo mensal, variando segundo as fases da lua. Com a gravidez, transformam drasticamente sua forma corporal e seu estado de espírito. Ou seja, todos nós, em algum momento de nossas vidas, somos vistos como "Camaleão". O animus e a anima podem ser figuras positivas ou negativas, que podem ser ajudantes do herói ou destrutivas para ele. Em algumas histórias, a tarefa do herói é descobrir com que lado está lidando, se positivo ou negativo. O arquétipo do Camaleão é também um catalisador de mudanças, um símbolo da necessidade psicológica de transformação. (VOGLER, 2006, p. 81)

Mas qual o papel do Camaleão na jornada do herói, nesse caso, mais especificamente, do vilão? Esse arquétipo pode fazer com que o protagonista mude suas atitudes em relação ao sexo oposto, ou se harmonize com as energias reprimidas com as quais lida. Durante o debate do site *Omelete* (2019) a respeito de *Coringa* (2019), um desafio para os apresentadores foi não saber se deveriam classificá-lo como um louco, devido a sua lógica insana; um gay reprimido, dada a sua personalidade afeminada no palco de Murray; ou apenas um palhaço, que não sabe o que está fazendo. Considerando as teorias apresentadas por Guimarães (2019) e Vogler (2006) percebemos que Coringa, na verdade, apresenta traços de todos eles ao mesmo tempo, tornando-se assim um Camaleão, um arquétipo criado para exercer função dramática na trama, o qual geralmente mescla diversas personas de propósito, as quais podem ser usadas com o intuito de promover confusão ou para caracterizar essa persona:

[trad. nossa]: Para a língua italiana, a pessoa é o indivíduo; para a etimologia é a máscara; para o teatro, é o personagem; para a linguística, é a categoria em que a subjetividade se expressa. E para a semiótica? A teoria da enunciação diz que o “eu” da língua é um mensageiro (ou núncio) a quem cada um de nós confia sua palavra. [...] Na infância, a pessoa aprende a dizer "eu" e "você" somente depois de experimentar a fantasia, brincar de fingir e até mesmo engano. E é assim que através das máscaras da pessoa se torna sujeito.<sup>10</sup> (PAOLUCCI, 2020, p. 03)

---

<sup>10</sup> Original em italiano: Per la lingua italiana, la persona è l'individuo; per l'etimologia è la maschera; per il teatro è il personaggio; per la linguistica è la categoria in cui si esprime la soggettività. E per la semiótica? La teoria dell'enunciazione dice che l'io della lingua è un messaggero (o nunzio) a cui ognuno di noi affida la propria parola. [...] Nell'infanzia si impara a dire "io" e "tu" solo dopo aver sperimentato la fantasia, il gioco di finzione, persino l'inganno. Ed è così che attraverso le maschere della persona si diventa un soggetto.

Apesar da maioria dos exemplos de Camaleão apresentados pertencerem ao lado feminino do espectro da personalidade, este, como quaisquer outros arquétipos, pode se manifestar em personagens de ambos os sexos. Entretanto, há tantos *hommes fataux* nos mitos, filmes e na literatura quanto mulheres. O maior desse arquétipo seria Zeus, que modificava sua aparência para seduzir donzelas humanas, as quais acabavam sofrendo em decorrência dessa sedução. Outro exemplo pode ser encontrado no enredo de: *À procura de Mr. Goodbar* (1977) de Richard Brooks, o qual conduz uma mulher que buscava por um amor perfeito à morte. A morte, no entanto, não é premissa fundamental nesse arquétipo. Esses personagens também podem surgir apenas para intrigar e confundir o herói, em vez de tentar matá-lo.

Aos diferentes disfarces Vogler (2006, p. 82) dá o nome de: “Máscaras de Camaleão”, essas máscaras podem ser usadas por quaisquer personagens da história. Eventualmente, até mesmo o herói pode usá-la em uma situação romântica. Um exemplo dessa aplicação pode ser encontrado em *A força do destino* (1982) de Taylor Hackford. Na trama, o protagonista finge ser, ou seja, cria um simulacro de si para impressionar a protagonista interpretada por Debra Winger. Assim, o personagem age como um Camaleão, embora seja o herói da história.

De acordo com Mucci (2009, p. 01) ao tratar sobre simulacros, podemos estabelecer, ou não, sua relação com o seu antônimo: o real. Assim, em um sentido mais tautológico (retórico) o simulacro é o simulacro em si, pois a medida em que isso constitui uma realidade, essa nova realidade passa a ser diferente da realidade que ele simulou. Descomplicando a teoria, quando um universo é criado para um filme as regras estabelecidas para aquele universo passam a ser reais, ao menos nesse novo âmbito. Nesse sentido, se um personagem precisa ter asas para voar, e decide – ao melhor estilo Ícaro – forjá-las na tentativa de simular uma capacidade de voo, esse personagem poderá usar esse artefato para enganar as pessoas ao seu redor, mas, não necessariamente, conseguirá de fato voar. Para Mucci (2009, p. 01), o simulacro é:

O simulacro é um signo que só se refere a si mesmo. Retomando o francês Jean Baudrillard e o italiano Mario Perniola, o filósofo francês Michel Maffesoli fala de simulacro, ou seja, daquilo que não remete a um modelo original, daquilo que não busca se lançar para além das aparências a fim de atingir a essência. A noção de simulacro deve ser entendida ‘como uma construção artificial destituída de um modelo original e incapaz de se constituir ela mesma como modelo original. (MUCCI, 2009, p. 01)

Muitas vezes, um herói recorre ao simulacro e se torna um Camaleão para escapar de alguma armadilha ou ultrapassar um Guardiã de Limiar. Tal conduta evidencia que um simulacro, um ato ou conjunto de ações que o indivíduo executa com o intuito de preencher um papel necessário ao momento, sem se importar em ser, mas sim em parecer ser alguém. Para Baudrillard (1981) o simulacro pode ser representado como:

[...] dispositivo de defesa, como uma máscara que pertence a um jogo que se desenrola no mundo das aparências, a serviço de um segredo que deve permanecer oculto. O sistema de consumo assume, então, a imagem de figuras de metamorfose, de fuga circular. (BAUDRILLARD, 1981, p. 12)

Esse arquétipo é comum em figuras políticas, pois a elas cabe o papel social de salvador, ou seja, aquele que abdica de si, ou finge ser uma pessoa superior aos seus desejos individuais para atuar única e exclusivamente em prol do bem coletivo. Tomemos como exemplo a versão fictícia do casal Clinton, criada para a série *House of Cards* (2013) de Beau Willimon e Michael. Na trama, Claire e Frank são vistos publicamente como representantes do sonho americano: patriotas, honestos e fiéis. No entanto, a intimidade do casal revela ao espectador corrupção, negócios escusos e infidelidade. Assim, entendemos que a figura vilanesca também pode recorrer a máscara do camaleão para seduzir e/ou confundir o herói. Até a madrasta-bruxa da *Branca de Neve* (1938) de David Hand, apaixonada por seu próprio reflexo, renuncia a sua vaidade e se transveste de idosa enrugada para obrigar a heroína comer uma maçã envenenada. Essa troca de pele é um atributo natural em arquétipos como o Mentores e Pícaros.

Os aspectos previamente apresentados fazem com que o arquétipo do Camaleão seja um dos mais flexíveis, oferecendo uma poética vasta, capaz de exercer as mais diversas funções dentro das histórias modernas. É encontrado, geralmente, nas relações entre homem e mulher, mas pode ser muito útil também em outras situações, quando se deseja retratar personagens cuja aparência ou comportamento se alteram para satisfazer às necessidades da história. A Sombra também pode ser um Camaleão, como ocorre com vampiros e lobisomens.

Outra combinação de arquétipos possível é o Camaleão-fatal, histórias que começam com atração e terminam em traição. Algumas *Femmes fatales* são classificadas como damas das sombras. Vogler (2006, p. 85) as define como: “um combate entre o lado masculino e o feminino de alguém, ou uma obsessão com o sexo oposto que se transforma num estado mental psicótico”, pois as sombras podem transformar-se em Camaleões

sedutores, para atrair o herói ao perigo. Bem como em *Pícaros ou Arautos, Malévola* (2014) de Robert Stromberg, por exemplo, é uma arauta, que luta bravamente em defesa da floresta. Quando os vilões são camaleões eles podem se redimir e se transformar em mocinhos, como ocorre no processo de humanização da Fera, no filme, *A Bela e a Fera* (2017) de Bill Condo.

Essa mescla de arquétipos tornam o escopo da pesquisa mais interessante, pois Coringa tem uma personalidade que acaba valendo-se simultaneamente dos arquétipos de Sombra e Camaleão. Ele não é um lunático sem controle de suas ações; mesmo com outra personalidade em vigor, Arthur Fleck ainda parece ter certo nível discernimento, pois acaba matando somente quem fez algum tipo de mal a ele e poupar quem o tratou bem. Mas não devemos nos empolgar com a construção desse, ou de qualquer vilão, pois como Vogler (2006, p .86) alerta: devemos ter cuidado quando pessoas começam a crer que os fins justificam os meios, pois: “podemos cair na premissa de falsos heróis, como Hitler, quem tinha sincera certeza de sua razão, e, que, acobertado por ela ordenou as maiores atrocidades para atingir seus objetivos”. O médico e o monstro pintam com nitidez, outro exemplo de hibridação, evidenciando o poder do lado escuro na personalidade de um homem bom.

Sombras exteriores devem ser vencidas ou destruídas pelo herói. Vogler (2006) indica que as sombras internas podem ser destituídas de seus poderes, como os vampiros, simplesmente por meio do artifício de removê-las das Sombras e trazê-las à luz da consciência. Algumas podem até passar por um processo de redenção e se converterem em forças positivas. O fato é que, essa parte oculta da personalidade, na maioria das vezes, apenas abriga os sentimentos sadios e naturais que alguém considera que não deveríamos mostrar.

O risco ocorre quando reprimimos sentimentos mais fortes como a raiva e a dor, o que pode fazer com que essa faceta se torne o que Jung (2016, p. 51) classifica como: “uma energia perniciososa, que ataca e solapa de maneiras inesperadas a personalidade”. Para o autor, a Sombra:

[...] também pode ser constituída por: “um potencial inexplorado, como a afeição, a criatividade ou a capacidade intuitiva, que ficou sem se expressar. O caminho não seguido, as possibilidades da vida que eliminamos, ao fazermos escolhas em diferentes estágios. Tudo isso pode se reunir na Sombra, fermentando, até ser trazido à luz da consciência (JUNG, 2016, p. 51)

Por isso, o conceito psicológico do arquétipo da Sombra é uma metáfora útil para compreendermos os vilões e antagonistas em nossas histórias, e para captarmos os aspectos do herói que não se manifestam, ficam ignorados, ou ocultos. A seguir, listamos as cenas em que o camaleão surge:

03

TABELA 3 – Cenas em que o camaleão surge

|          | CENA  | MINUTO            |
|----------|---|-------------------|
| CAMALEÃO | O oximoro do palhaço triste.  | 00:48 – 01:26     |
|          | Brinca com a criança no ônibus.   | 08:02 – 08:19     |
|          | Arthur <i>sobe</i> ao palco e conta a Murray que cuida bem de sua mãe.  | 13:08 – 14:14     |
|          | Alega a Randall que não pode ter uma arma, mas fica com ela mesmo assim.  | 16:47 – 16:58     |
|          | Se enfurece quando o primeiro personagem o confronta sobre o absurdo que seria ter um cartaz roubado por jovens, mas continua esboçando um semblante positivo.  | 18:12 – 18:18     |
|          | Bate forte os pés no chão durante sua performance de “Se você está contente”, a ação faz com que a arma caia no chão, ele então grita assustado.  | 28:30 – 28:33     |
|          | Abre os dentes simulando a mesma careta do palhaço maligno no jornal.   | 45:30 – 45:33     |
|          | Dança com sua mãe, pouco antes de decidir matá-la, a personagem inclusive parece ter medo dele, e grita: “ <i>Você vai me matar</i> ”, quase uma forma de profetizar o que o personagem faria a seguir. | 47:04 – 47:0      |
|          | Visita Bruce, faz palhaçadas para o pequeno, logo depois quase esgana Alfred até a morte.   | 51:20 – 55:00     |
|          | Se infiltra no cinema vestido de lanterninha.   | 1:03:06 – 1:04:45 |
|          | Copia o comportamento e trejeitos de outro humorista, o ápice do camaleão.  | 1:22:38 – 1:23:55 |
|          | Dança na mesma escada onde subia com dificuldade.   | 1:30:34 – 1:31:35 |
|          | Entra no metrô e se camufla em meio à multidão.   | 1:32:26 – 1:33:30 |
|          | Finge que está tudo bem para Murray, para matá-lo poucos minutos depois.  | 1:35:23 – 1:36:40 |
|          | Dança após o homicídio ao vivo.   | 1:45:40 – 1:45:48 |
|          | Diz que pensou numa piada, ri e diz que a psiquiatra não entenderia.  | 1:53:15 – 1:53:53 |
|          | Parece ter matado a médica, depois começa a dançar, realizando assim, a sua última performance.   | 1:55:00 – 1:55:37 |

**Fonte:** Elaborada pela autora com base em Jung (2000, p. 256-329).

Entretanto, é válido ressaltar que a transição de Arthur Fleck para o palhaço mais temido do cinema não se decompõe apenas em Sombra e Camaleão. Por último, a personalidade criada para Coringa integra também características do Pícaro. Estes três elementos arquetípicos se materializam na composição do personagem. De acordo com Garcia e Oliveira (2020, p. 91), a etimologia da palavra pícaro “sofreu várias tentativas de definição.” Suas origens remontam o latim, onde o termo teria o significado “miserável”. As interpretações partem dos tratamentos que os romanos forneciam aos seus prisioneiros, que recebiam voz de prisão com pique, ou seja, com a ação de cravar uma lança no solo.

Para Garcia e Oliveira (2020, p. 91) há também a definição na qual a palavra adquire o significado de: “abrir caminho a golpes, com esforço, que deriva do verbo picar”. Segundo os autores, a partir de então, o termo passa por várias acepções, tais como: “a relação com o jovem que ajudava na cozinha, que picava a carne e outros alimentos ou trabalhava em troca de comida, até chegar ao ladrão, mendigo, pobre, que vivia à margem da sociedade.” Apesar de parecer simples, a narrativa picaresca é complexa. Trindade e Jobim (2016) ressaltam sobre a complexidade dessa figura:

A representação dessa figura literária é complexa, pois caracteriza uma ruptura com o modelo de herói até então construído pela tradição literária. O pícaro não deseja ser modelo de virtude, nem nos causa abjeção. Ele oscila entre o bem e o mal, mostrando-se um ser mais humano que os heróis medievais, capaz de errar, de acertar, de mostrar apego e desapego. Suas histórias difundiram-se na Europa e receberam versões em diversas culturas. (TRINDADE e JOBIM, 2016, p. 4943)

O arquétipo do pícaro incorpora as energias da vontade de pregar peças e do desejo de mudança. Geralmente, todos os personagens de uma história, que são principalmente palhaços, ou manifestações cômicas expressam esse arquétipo. O pícaro pode surgir como alívio cômico. Como já explicado previamente, a apresentação do palhaço é risível porque ele demonstra-se inapto a agir de acordo com as normas culturalmente estabelecidas, tendo como principal característica o engano. O protagonista de *Coringa* (2019) é enganado durante toda a narrativa, mas aquele que atua como alívio cômico é o anão, Gary, após uma cena violenta de assassinato, onde o público deveria estar em um nível alto de tensão, o pequeno homem recebe a misericórdia do assassino, mas não consegue fugir da casa porque não alcança o trinco.

Assim, as risadas da plateia aumentam na mesma medida em que o palhaço salta, tentando, sem sucesso, alcançar a maçaneta. Os pícaros cumprem várias funções psicológicas importantes, tais como: podar egos demasiados e trazer os heróis e plateia para a realidade. Além disso, também são incumbidos de provocarem gargalhadas saudáveis, que nos fazem notar nossos vínculos comuns, apontam as bobagens e hipocrisias enraizadas em nossos cotidianos.

O pícaro é capaz de reduzir o nível de tensão na trama, posto que o suspense e o conflito podem ser exaustivos emocionalmente para o espectador, é possível usar esses personagens para quebrar o clima e reavivar o público com momentos de gargalhadas. Trata-se de uma máxima advinda da segunda arte, uma regra implícita do teatro que assinala essa necessidade de equilíbrio: Faça-os chorar muito, faça-os rir um pouco. Os

pícaros podem ser subalternos ou aliados, que trabalham tanto para o herói quanto para a sombra, bem como agentes independentes, com suas próprias agendas de atuação. Exemplos desse arquétipo remontam os primeiros mitos, como a influência do Deus travesso Loki, nas histórias de Thor e Odin.

Algumas narrativas podem apresentar um herói-picaresco, que tem como principal habilidade sua astúcia. Exemplos desses tipos de personagens são o coelho *Pernalonga* (1940), Patolino, Papa-léguas e Piu-Piu, de Clyde Rabbit. Outras apostam na destruição/derrota do pícaro para criar o alívio, como na fábula da *Corrida da Lebre e da Tartaruga*, onde o primeiro por ser mais rápido decide cochilar perto da linha de chegada, mas dorme tanto que acaba perdendo a corrida para a tartaruga. Os pícaros podem causar confusões na mente dos outros personagens apenas para se divertir, por isso, é comum que sejam personagens catalizadores, que afetam as vidas dos demais envolvidos, mas no geral, eles mesmo não mudam.

Na busca por outras referências sobre os vilões, o anti-herói, o vingador e personagens perversos, para salientar sua importância no desenvolvimento de uma trama narrativa, encontramos os trabalhos de Valéria Yida (2016) que aborda em sua tese sobre as figurações da crueldade do Coringa nos quadrinhos de Batman: a piada mortal (*Batman: The Killing Joke*, 1988). A autora observa que:

A crueldade desse personagem, entendida como a vontade de causar dor e sofrimento ao outro, tem estilo próprio na sua fala devassa, seguindo uma estética do horror na imagem-síntese da sua boca vermelha em forma de ricto, bem como um enredo em que se encenam rituais de exibicionismo e sadismo, nos quais as vítimas do Coringa são oferecidas em louvor a Batman. (YIDA, 2016, p. 01)

Uma visão que persiste em outras obras, como a dissertação posteriormente publicada por Fabricio Marques Franco (2017), intitulada como: “O famoso infame: um estudo sobre a persistência do vilão Coringa nas mídias e sua relevância na cultura midiática” a obra o autor realiza uma investigação sobre a presença de personagens perversos na cultura de massa, tendo como recorte o vilão Coringa, nênese do super-herói Batman. Ele também buscou pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e Jacques Lacan para embasar seus estudos sobre a perversão, Franco (2017, p. 178) conclui que: “como montagem no laço social contemporâneo, pode estar articulada com a persistência e ubiquidade do Coringa nas mídias e, ainda, com a sua relevância para o



público consumidor de produtos culturais.” Para melhor compreensão dessa ubiquidade, a seguir, listamos as cenas em que o pícaro surge:

04

TABELA 4 – Cenas em que o pícaro surge

|        | CENA   | MINUTO            |
|--------|--|-------------------|
| PÍCARO | Após aparecer chorando, Coringa ressurgue sorrindo e girando um cartaz   | 02:02 – 02:08     |
|        | Ri da piada que Randall faz sobre a estatura de Larry e para de rir repentinamente   | 17:10 – 17:22     |
|        | Se joga no chão com o barulho do tiro e aumenta o volume da televisão  | 23:10 – 23:23     |
|        | Inicia a corrida do palhaço depois de matar os três jovens   | 34:09 – 34:40     |
|        | Tenta escapar das perguntas dos detetives e bate a cara na porta de vidro  | 58:17 – 58:19     |
|        | Bate, propositalmente, a cabeça no balcão para roubar a pasta de Penny, sai correndo com o arquivo em mãos, não é perseguido por nenhum funcionário do hospício, e ainda encontra ali um pretexto para eliminá-la. Considerando o sistema de segurança norte-americano, essa situação seria pouco provável | 1:13:10 – 1:15:38 |
|        | Dança após ter matado a própria mãe  | 1:24:27 – 1:25:05 |
|        | Coberto pelo sangue de Randall, pergunta a Larry se ele assiste ao programa do Murray  | 1:28:33 – 1:28:45 |
|        | Fugindo dos detetives, executa mais uma vez a corrida do palhaço   | 1:31:37 – 1:32:26 |
|        | Alega que sua vida não passa de uma comédia, e que cansou de fingir que não acha engraçado matar pessoas   | 1:42:05 – 1:42:19 |

Fonte: Elaborada pela autora com base em Jung (2000, p. 256-329).

Entretanto, cada pessoa pode fazer uma leitura diferente da obra, como mencionamos a respeito da partilha do sensível, o repertório de cada espectador influenciará no modo como o filme irá ou não impactar em sua vida. Para evitar que a obra fosse vista apenas do ponto de vista pessoal, optamos por uma metodologia que possibilitasse a exploração de qualquer filme como um todo. A seguir, também diferenciaremos a Análise Fílmica de uma Crítica de Cinema.

### 1.5 Metodologia: análise fílmica

O que é uma análise fílmica? De acordo com Penafria (2009, p. 5), é uma atividade que: “perscruta um filme ao detalhe e tem como função maior aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros, oferece-nos a possibilidade de caracterizarmos um filme na sua especificidade ou naquilo que o aproxima, por exemplo, de um determinado gênero”.

Segundo a pesquisadora portuguesa, o filme pode ser entendido como uma programação/criação de efeitos. Ao citar o conceito de análise poética, da autoria de Wilson Gomes (2004), Penafria (2009) explica que tal tipo de análise consiste basicamente em duas etapas:

1) enumerar os efeitos da experiência fílmica, ou seja, identificar as sensações, sentimentos e sentidos que um filme é capaz de produzir no momento em que é visionado; 2) a partir dos efeitos chegar à estratégia, ou seja, fazer o percurso inverso da criação de determinada obra dando conta do modo como esse efeito foi construído (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Para Aumont (1995, p. 214) quem faz a análise de um o filme precisa revê-lo e, também “manipulá-lo, para selecionar seus fragmentos, operar comparações entre sequências de imagens não imediatamente consecutivas, confrontar o último plano com o primeiro”. A autora complementa alegando que, sendo um conjunto de meios visuais e sonoros, além da profundidade de campo, entre outros, é necessário identificar também o modo como tais meios foram estrategicamente organizados. Ainda a respeito das estratégias, esclarece que:

Do ponto de vista da sua estratégia, um filme pode ser entendido como uma composição estética se os seus efeitos forem da ordem da sensação (em geral, filmes experimentais), ou como uma composição comunicacional se os efeitos forem sobretudo de sentido (em geral, filmes com um forte argumento que pretendem transmitir uma determinada mensagem/ponto de vista sobre determinado tema), ou como composição poética se os efeitos que produz são, essencialmente, sentimentos e emoções (em geral, filmes com forte componente dramática) (PENAFRIA, 2009, p.7).

Penafria explica os pontos necessários para quem deseja realizar uma análise interna da imagem e do som de um filme. O método criado por ela parte dos preceitos de Aumont (1995, p.183), que, para compreender um filme, recorre ao seguinte procedimento de análise: Primeiramente, ele realiza percepção da obra: “na medida em que ela já constitui um sistema de inteligibilidade adquirida e variável de acordo com as culturas”; a seguir faz um: “reconhecimento e a identificação dos objetos visuais e sonoros que aparecem na tela”; posteriormente classifica e aponta: “o conjunto dos “simbolismos” e das conotações de diversas ordens que se vinculam aos objetos (ou às relações de objetos), mesmo fora dos filmes, isto é, na cultura”; depois organiza o: “conjunto das grandes estruturas narrativas”, para pôr fim apresentar um: “conjunto dos sistemas propriamente cinematográficos que organizam em um discurso de tipo

específico os diversos elementos fornecidos ao espectador pelas quatro instâncias precedentes”. Aumont (1995) também observa que existem certos aspectos da percepção cinematográfica que permitem que o espectador possa compreender e fazer uma leitura do filme. A utilização do termo linguagem, no sentido amplo, é justificada por essas características. A partir dessa premissa, o autor determina três instâncias básicas para “inteligibilidade” de um filme:

1ª – a analogia perceptiva; 2ª – os "códigos de nomenclatura icônica", que servem para dar nome aos objetos e aos sons; 3ª – finalmente, as figuras significantes propriamente cinematográficas (ou "códigos especializados", que constituem a linguagem cinematográfica no sentido estrito). Essas figuras estruturam os dois grupos de códigos precedentes funcionando "acima" da analogia fotográfica e fonográfica. Essa articulação complexa e imbricada entre os códigos especializados e os códigos culturais "têm uma função homóloga à língua sem ser, é claro, análoga a ela. É uma espécie de 'equivalente funcional' dela" (AUMONT et al., 1995, p. 184).

Complementarmente, Ismail Xavier (1983) ressalta que, para realizar uma análise fílmica, também é preciso ter em mente que a linguagem cinematográfica se reelabora constantemente a partir de diferentes repertórios. Nesse sentido, o autor assinala que: “peculiaridades étnicas, especialidades nacionais podem, em alguns casos dar colorido e estilo a um filme”, ou seja, uma mesma obra pode ter diferentes leituras dependendo de quem irá adaptá-la para o cinema. O autor esclarece que:

[...] as teorias se assentam enquanto estéticas que se constituem historicamente, dispostas no jogo perigoso de ampliação e restrição das possibilidades do olhar (e ouvir). O conhecimento das estéticas liga-se, fundamentalmente, ao contexto de sua produção, ou melhor, à experiência que proporciona o cinema, num determinado momento da sua inserção sócio-histórica. (XAVIER, 1983, p. 82)

Rockenbach (2020, p. 01) alerta: “Antes de mais nada, é importante ter a percepção de que o cinema é uma arte criativa e fortemente discursiva” pois: “cada filme é o resultado de um turbulento processo que envolve o relacionamento direto, e normalmente conflituoso, entre pessoas do ramo artístico e do ramo dos negócios”. O que gera discussões sobre até que ponto é possível fazer arte quando o foco é a bilheteria. A parte desses debates, é preciso compreender que a sétima arte é: “uma forma de expressão completa porque abrange um pouco de cada uma das demais artes”, essa junção artística resulta em obras híbridas, que mesclam diferentes artes em um só lugar. Por isso, em seu resultado, podemos observar: um aglomerado de aspectos e possibilidades retirados das

demais artes. Para Guimarães (2012, p. 66): “todos esses elementos são agregados na imagem que se move, e pode se mover com ritmo ou como narrativa, como no teatro e na dança, fazendo uso de trilhas próprias ou advindas da música”. Daí a necessidade de recorrer a semiótica para analisar as obras, pois os significados dos aspectos da imagem e som podem ser observados e classificados partindo da teoria dos signos. A autora complementa:

Os ritmos complexos desenvolvidos em uma narrativa fílmica se mesclam como numa métrica poética, que, assim como na poesia, faz uso de metáforas, significações e simbologias. O filme comunica suas ideias visualmente e verbalmente, através de gestos, encenação e falas. Assim como na literatura, podemos expandir ou comprimir o espaço e o tempo, contar histórias inéditas ou recontar com nossas palavras histórias acontecidas há muitos séculos. O filme é, assim, um amálgama de tudo o que as demais artes podem oferecer. Conseguir LER essa mescla de características que fundamentaram ao longo do tempo uma linguagem cinematográfica, repleta de múltiplos significados, no entanto, pressupõe um conhecimento de seus elementos, códigos e processos de construção. (GUIMARÃES, 2012, p. 67)

O semioticista italiano Umberto Eco (1986, p. 92) identifica na arte contemporânea uma nova forma de riqueza que o autor moderno se propõe como valor a realizar. Segundo Eco, trata-se de um valor que não se identifica teoricamente, com o valor estético, pois se trata de: “um projeto comunicativo que deve incorporar-se numa forma bem-sucedida para tornar-se eficaz; e que somente se realiza se amparado por aquela abertura fundamental própria de toda forma artística bem-sucedida.” Guimarães (2012, p. 68) esclarece que Eco considerava essa: “*espécie de abertura de segundo grau*, visada pela arte contemporânea, como um acréscimo e uma multiplicação das significações possíveis de uma mensagem, ou mais especificamente como um acréscimo de informação estética”. Por esses motivos, e para melhor compreensão dos aspectos estéticos e narrativos da obra, recorreremos à análise fílmica.

Diferentemente de uma análise fílmica, a qual visa fragmentar e desfragmentar o filme com o intuito de entender o máximo de aspectos possíveis, a crítica cinematográfica pode conter opiniões pessoais de seus emissores, abrangendo ou não especificidades técnicas do filme. Além disso, essa modalidade oferece a quem escreve a liberdade de poder focar em apenas um, ou em vários aspectos de um filme, mesmo que estes não sejam a premissa central da trama, outrossim, pontos que mais chamaram a atenção daquele que resenha a respeito da obra. A seguir, apresentaremos as principais críticas encontradas sobre *Coringa* (2019).

## 1.6 Crítica e premiações

Uma unanimidade nas críticas de *Coringa* (2019) é a apresentação de sua ficha técnica. Ao lê-la, descobrimos que se trata da história de origem do vilão, uma adaptação para o cinema inspirada no personagem criado pelo roteirista Bill Finger, originalmente desenhado por Jerry Robinson e Bob Kane. Coringa apareceu pela primeira vez na edição de abril de 1940 da HQ *Batman*, publicado pela editora DC. Aliaga (2019, p. 02) atenta para o sucesso da obra, alegando que essa adaptação: “arrecadou US\$ 785,5 milhões em bilheteria mundial e tornou-se o maior filme para maiores de idade de todos os tempos.” Ao invés de acompanharmos a ascensão de *Batman* enquanto herói em contraposição a do protagonista, o que se vê na versão de Todd Phillips é o declínio de um homem, que sofre as mais extremas formas de ausência de afeto, abuso físico, verbal e psicológico tendo sua saúde mental negligenciada até chegar ao seu limite.

Antes mesmo de estrear, o filme já causava polêmicas. Bastou que o trailer e a sinopse fossem divulgados no dia 28 de agosto de 2019, para que, com base em seu comportamento caótico e inescrupuloso, *Coringa* fosse “*diagnosticado*”, (classificado pelos críticos), como um personagem perigoso, portador de um desvio de caráter severo, o distúrbio psicológico conhecido como psicopatia. Após a estreia da obra, os rumores sobre o transtorno antissocial aumentaram, tendo a infância conturbada de Arthur Fleck como principal justificativa para essa associação. Entretanto, de acordo com o renomado psiquiatra forense Guido Palomba (2008, p. 71): “Nenhuma vivência dolorosa do passado tem força o bastante para criar um doente mental. Esses acontecimentos podem gerar neuróticos, mas jamais um indivíduo sem compaixão, pois nascer psicopata é orgânico”, o autor complementa afirmando que esse transtorno só pode se manifestar durante a infância ou a juventude, “não na vida adulta”. Logo, Coringa não poderia, de forma alguma, se transformar em um psicopata devido à violência que sofrera.

Críticas como as do G1<sup>11</sup> e da BBC<sup>12</sup> abordam a respeito da violência apresentada na obra, levantando questões sobre o filme poder influenciar os espectadores a cometerem atos igualmente violentos. Parte da discussão é oriunda do aspecto involuntário

---

<sup>11</sup> G1. 'Coringa': por que a violência do filme sobre vilão do Batman causa polêmica. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2019/10/02/coringa-por-que-a-violencia-do-filme-sobre-vilao-dobatman-causa-polemica.ghtml>>. Acesso em 05 de mar. de 2021.

<sup>12</sup> BBC. "Por que tão sério?" A clássica frase do Coringa poderia muito bem ser dirigida àqueles que agora criticam a mais recente incursão do icônico personagem dos quadrinhos no cinema. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49899802>>. Acesso em 05 de mar. de 2021.

celibatário (INCELS) do protagonista, o que poderia influenciar outros INCELS, inspirados pelo filme, a tomarem a atitudes rebeldes semelhantes à do protagonista. Contudo, não nos aprofundamos nesse âmbito, pois até o fechamento desta pesquisa, não havia experimentos realizados ou quaisquer dados científicos que apresentassem estatísticas capazes de provar que assistir um filme, por mais violento que seja, possa tornar o espectador mais propenso a cometer um crime ou ter comportamentos violentos. Torquato Junior (2019)<sup>13</sup>, psiquiatra e pesquisador alerta:

Para quem tem histórico de agressividade tanto o filme, quanto qualquer outra forma de violência presenciada pode fomentar o ímpeto agressivo, porém para todos aqueles sem quadros pregressos, é pouco provável ter quaisquer reações de fúria assistindo este ou qualquer outro filme. (TORQUATO JUNIOR, p. 01)

Sem dados que comprovem que a obra possa fomentar violência fora das telas, também colocamos a parte a discussão sobre Coringa ter ou não a intenção de promover a violência. Entretanto, ainda nessa senda, podemos conjecturar e nos perguntar se a linha narrativa adotada no roteiro pode ser vista como uma tentativa de justificar a violência promovida pelo protagonista. Sobre esse ponto da narrativa, a crítica no site *Adoro Cinema* (2019, p. 01) aponta:

Por outro lado, Todd Phillips também manipula a narrativa de forma que a loucura do Coringa, ou melhor, de Arthur Fleck seja não apenas justificável como, em um primeiro momento, quase perdoável. A partir de um minucioso estudo de personagem acompanhamos a saga de Arthur a cada novo fracasso, assistindo à mudança da meiguice inicial de Joaquin Phoenix rumo a um personagem cada vez mais duro e decidido, em todas as etapas de uma transformação decorrente muito mais dos vícios da sociedade do que por falhas suas. Não há pressa em buscar sequências emblemáticas, apenas o tempo necessário para justificar cada passo dado. Quando elas surgem o mérito é todo do roteiro, por respeitar este tempo próprio de desenvolvimento, e, é claro, de Joaquin Phoenix, absolutamente soberbo. (ADORO CINEMA, 2019, p. 01)

Enquanto alguns discutem se o filme encoraja a violência, outros veem a obra como alerta, um guia sobre como evitar o surgimento de novos Coringas. Para Quaglia (2019, p. 01): “O grande mal do filme não são todas as polêmicas que ele se envolveu ou

---

<sup>13</sup> Marco Antônio Abud Torquato Junior possui graduação e residência médica pela Universidade de São Paulo (2012). Especialização em Medicina Legal pelo Instituto Oscar Freire da FMUSP. Especialização em Psiquiatria pelo Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas de São Paulo (IPQ - HCFMUSP) Prêmio IPQ, de destaque entre os residentes de psiquiatria. HCFMUSP (2009). Lattes disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4205709H5>>. Acesso 16 de fev. 2020.

ser pesado, jamais, mas ele se resume a um grande fetiche artístico de um diretor e acabar sendo absolutamente pueril como uma obra de arte. Na realidade ele chega a ser até inofensivo de tão bobo”. O crítico não aprecia o filme, pois enxergou tantas semelhanças com outros trabalhos, que alega não conseguir notar qualquer originalidade na obra:

Todd Phillips embala todo o filme conceitualmente e visualmente mirando em uma plástica pensada em obras como *Taxi Driver* e outros diversos que rondam o seu período que ele se passa e venera, mas na verdade acaba nunca saindo do lugar do pastiche barato de demonstração técnica vaidosa. Toda a arte é baseada nisso; referenciar o que veio antes de você. O que deu certo, o que você ama, o que você admira ou o que fala com você. Todo cinema é pautado nisso. Porém ao ter essas referências em mãos, você precisa dar um sabor próprio mesmo que replique e filme as cenas diretamente daquela fonte o que vai formar outros sentidos no imaginário”. (QUAGLIA, 2019, p. 01)

Toda essa discussão sobre usar referências acaba sendo sem sentido, pois como Candido (2009) pontua, no próximo século, provavelmente, não importará de fato, qual obra foi original ou qual serviu de inspiração:

Não temos meios de saber se a personagem cinematográfica adquirirá permanência. [...] É possível e talvez mesmo provável que os conservadores dessas instituições vivam na ilusão de estar preservando arte, quando na verdade o seu papel terá sido o de reunir materiais para os arqueólogos, historiadores e outros eruditos do futuro. Se isso não acontecer, se, contra uma série de evidências pressentidas, muitas das fitas realizadas em nosso século tiverem no século XXI o significado que têm para nós os romances de Stendhal, então Trina Mc Teague existirá como para nós existe Fabrício Del Dongo, Greed será conhecido como a Chartreuse, e um número equivalente ao das pessoas que hoje sabem quem foi Beyle, saberá quem foi Stroheim. (CANDIDO et al., 2009, p. 110)

A maioria das críticas na internet, como as do *Omelete*, *Adoro Cinema* e *O Globo* dedicam elogios à obra, pontuando o trabalho de Philips como uma homenagem que usa referências aos grandes cineastas, e não como ideias copiadas e executadas de forma infeliz. Gomes (2019, p. 01) um dos críticos do *Omelete* afirma: “Esse é um filme singular. Ele é um drama para maiores de 18 anos, nos EUA, que é um estudo sobre a loucura e a sociedade”. Abbade (2019), colunista do jornal *O Globo* complementa:

Junto com esse tópico, vêm outras atualizações de temas tão contemporâneos como o bullying e a necessidade de se tornar uma celebridade - e aí Todd Phillips usa “O rei da comédia” (1982), para debater o assunto. As influências cinematográficas são diversas, incluindo “Rede de intrigas”, “Laranja mecânica”, “O iluminado”, “Uma noite de crime”, “V de vingança” e até “Desejo de matar”, filme que serve para Philips apimentar o debate ao mudar o foco do sujeito de classe média alta matando bandidos para o pobre coitado ignorado que se vinga de empresários ricos que acham que estão acima da lei.

Até a gestação de psicopatas como Charles Manson está na receita. Os fãs de Batman vão torcer o nariz pela forma como o sempre correto e honesto Thomas Wayne é retratado no longa. (ABBADE, 2019, p. 01).

*Coringa* (2019) foi o filme que mais recebeu indicações a edição do prêmio *Oscar* de 2019, alcançando 11 menções. Ao fim da premiação, a obra obteve os títulos de Melhor Ator (Joaquin Phoenix) e melhor trilha sonora original (Hildur Gudnadóttir). No total foram 128 nomeações, 70 prêmios conquistados, e ainda há 11 disputas em andamento<sup>14</sup>, as quais tiveram suas apurações adiadas em virtude da pandemia do Corona vírus. Cruz (2019) sinaliza que:

Os diretores costumam fazer homenagens a outros diretores nos seus filmes. Isso acaba virando uma construção estética, tem a geração de diretores que são cinéfilos, que todos seus filmes são basicamente uma construção de frames, de enquadramentos de diretores que eles admiram. E, Todd Phillips não é diferente deles. [...] O diretor não precisa beber de todos os elementos que ele gosta de um filme em apenas um frame, ele pode semear essas homenagens ao longo da obra. (CRUZ, 2019, p. 02)

Yuge (2019, p. 01) pontua que os méritos conquistados não foram: “Nada mal para uma produção que custou ‘apenas’ US\$ 55 milhões para os cofres da Warner Bros”. Oficialmente, *Coringa* agora é a 6ª maior bilheteria de 2019”. De acordo com a regra indicativa vigente nos Estados Unidos, este é um filme classificado como R (18+), na qual também quebrou o recorde mundial, em 2019 *Coringa* se tornou o filme mais assistido do mundo nesta classificação. Com base nos prêmios, lucros e elogios observamos que, as referências foram apenas homenagens à outros diretores. Logo, pode haver sim, certa originalidade na obra, a qual fora observada e pontuada em críticas como as de *Adoro Cinema* (2019):

O filme usa como base filmes de estudo de personagens clássicos como *Rede de Intrigas*, *Dia de Cão*, *Taxi Driver* e, especialmente, *Rei da Comédia*. Desde a participação de Robert De Niro (que já viveu um comediante fracassado que tentava participar de todo jeito de um programa de *talk show* e, agora, vive justamente o apresentador do *talk show* principal de Gotham) até o esquema de cores do figurino que conversa com cenário. Esses clássicos estão muito mais presentes no filme do que as HQs e isso talvez cause estranhamento em fãs mais antigos. (ADORO CINEMA, 2019, p. 01)

Acreditamos que recorrer a referências para criar um filme pode ser diferente de simplesmente imitá-las. Por isso, limitar qualquer obra ao que a inspirou ou taxá-la como

---

<sup>14</sup> Posto que as listar nesta sequência ocuparia muito espaço neste capítulo, optamos por disponibilizar todas as menções, indicações e premiações no final do trabalho, no ANEXO A.



um pastiche é tentar reduzir os méritos por ela conquistados. Cruzando o que Borba e Lesnovski (2018, p. 01) dizem a respeito do álbum *Tranquility Base*, da banda Artic Monkey, assumir os méritos da obra não se trata de defender uma visão pessoal, pois: “Quando eu digo que esse álbum vendeu 222 cópias em uma semana, isso é objetividade, porque isto é um fato. Quando digo que esse álbum mexe com as memórias afetivas de toda uma geração, isso é subjetividade, porque isto é uma percepção”. Essas opiniões foram expostas apenas para complementar a pesquisa, pois, enquanto pesquisadores, devemos realizar a análise fílmica de forma objetiva.

## CAPÍTULO II: SORRINDO, CHORANDO, SURTANDO E DANÇANDO

Neste segundo capítulo, aborda-se pontos técnicos da obra, destacando aspectos como: características do estilo do diretor; o ator e a encarnação de um personagem; a dança e a semiótica gestual na performance. A seguir, decompomos a narrativa com o intuito de estudar todos os personagens, as relações interpessoais estabelecidas entre eles, seus figurinos e caracterizações físicas e psicológica. Na sequência, aborda-se as observações feitas sobre o uso da fotografia, cores e simbologia, a iluminação, técnicas de câmera, enquadramento, planos e cortes; além das novas tecnologias e elementos da pós-produção que podem ter sido usados para a composição de cenas. Por fim apresentamos uma abordagem das poéticas visuais que envolvem os objetos em suas relações, significados e funcionalidade.

*Joker* (2019), dirigido por Todd Phillips, ou *Coringa* (título em português), pertence aos gêneros drama, policial, super-herói e *thriller*. Apesar de ter como tema um personagem que surgiu em histórias em quadrinhos, geralmente, destinadas ao público *teen*, este não é um filme indicado para o público infantil. A obra estreou no Brasil em 03 de outubro de 2019, onde também é indicado para maiores de 16 anos. Foi gravado nos Estados Unidos da América, onde recebeu a classificação R (18+), por apresentar cenas de violência explícita e linguagem obscena. A obra possui 122 minutos de duração e a seguinte sinopse:

Gotham City, 1981. Em meio a uma onda de violência e a uma greve dos lixeiros que deixou a cidade imunda, o candidato Thomas Wayne (Brett Cullen) promete limpar a cidade na campanha para ser o novo prefeito. É neste cenário que Arthur Fleck (Joaquin Phoenix) trabalha como palhaço para uma agência de talentos, com um agente social o acompanhando de perto, devido aos seus conhecidos problemas mentais. Após ser demitido, Fleck reage mal à gozação de três homens de Wall Street em pleno metrô. A atitude inicia um movimento popular contra a elite de Gotham City, da qual Thomas Wayne é seu maior representante. (FILMOW, 2019, p. 01)

Sob a perspectiva de um passado novaiorquino utópico, mas não muito distante do que ocorrera nos anos 1980, Todd Philips cria o universo de *Coringa*, inspirado em quadrinhos de Batman lançados entre (1939-2018). A premissa da trama parte da jornada de um homem que tenta convencer os outros de que sua existência é visível. No experimento social sobre a invisibilidade pública, realizado em 2008 por Fernando Braga da Costa, como parte de sua dissertação de mestrado, o psicólogo constatou que as pessoas, no geral, enxergam apenas a função social do outro. Após se fantasiar de gari e

varrer as ruas da USP sem remuneração, ele relatou como se sentiu durante o experimento:

Descobri que um simples ‘*bom dia*’, que nunca recebi como gari, pode significar um sopro de vida, um sinal da própria existência. Senti na pele o que é ser tratado como um objeto e não como um ser humano. Professores que me abraçavam nos corredores da USP, passavam por mim, não me reconheciam por causa do uniforme. Às vezes, esbarravam no meu ombro e, sem ao menos pedir desculpas, seguiam me ignorando, como se tivessem encostado em um poste, ou em um orelhão. (COSTA, 2008, p. 01)

Assim vivia Arthur Fleck, que como um brinquedo de vitrine, dança em *looping* e sorri para entreter quem o observa. Enquanto segurava o cartaz, ele se coisificava e se tornava cada vez mais invisível como ser humano. Essa invisibilidade social faz com que alguns jovens da cidade não vejam Fleck como homem, mas sim como uma atração, que caso não seja interessante o bastante para entretê-los, não merece exposição. Por isso, se julgam no direito de roubar o cartaz, a única ferramenta de trabalho do palhaço, além de seu próprio corpo; e depois, não veem problemas em surrá-lo, quando o artista tenta recuperá-la, afinal, ele ousou segui-los mesmo perante a desvantagem numérica, por isso teve o que mereceu.

A dinâmica da narrativa pode ser decomposta em dois momentos: o primeiro são os fatos que levaram Arthur Fleck a desenvolver uma condição mental, a qual o impede de agir normalmente, rindo tanto em momentos felizes quanto nos de completo desespero. O segundo corresponde ao declínio do estado mental desse personagem, que se inicia a partir da interrupção do seu tratamento de saúde. A sinopse pode trazer confusão ao espectador que ainda não assistiu ao filme, pois dá a entender que Fleck: “reagiu mal à gozação de três homens”. Porém, quando acompanhamos a narrativa do ponto de vista de Arthur, somos levados a pensar que essa “gozação” envolvia um estupro em potencial, agressão física, e que não fora desencadeada apenas pela frustração de ter sido demitido, mas sim, por um conjunto de fatores. A câmera é guiada pela perspectiva do protagonista, em uma narrativa em primeira pessoa. Os planos se revezam entre: abertos - nos quais vemos o quão pequeno o personagem é perante a *Gotham City* e seus problemas sociais; ou em planos fechados em *close*s desconfortáveis, que, além de nos manter atados à Arthur durante todas as situações igualmente incômodas, proporcionam uma sensação de claustrofobia.

A história é repleta de sarcasmo e violência; nela, alguns estereótipos sobre meritocracia e famílias milionárias perfeitas podem ser desconstruídos. Mas, ao contrário

do que se pode imaginar, *Coringa* (2019) não parece alimentar a fetichização da violência. Pelo contrário, pode promover um debate acerca da crueldade que vemos em tela, e que consumimos por vontade própria. Segundo Loiola (2014) somos atraídos pela violência e sempre nos julgamos perdoados porque a encaramos como ficção:

Emoções como medo, terror, culpa, satisfação, vergonha ou pavor se misturam ao observar as cenas reais de violência. E, de acordo com os cientistas, a atração irresistível de apertar o play vem das estruturas mais profundas de nossa mente. “Nosso cérebro é formado para se importar com outros seres humanos. É natural se colocar no lugar do outro e somos seduzidos por qualquer circunstância que ofereça essa oportunidade”, diz o neurologista André Palmieri, chefe de neurologia do Hospital São Lucas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). (LOIOLA, 2014, p. 01)

E, é justamente esse ponto que o enredo busca criticar. Quando assistimos um filme de super-herói em primeira pessoa, não problematizamos caso ele seja violento com um grupo de vilões, pois o papel do vilão na trama é ser derrotado para que o herói cumpra sua missão. Ironicamente, o longa pode criticar o espectador juvenil que vai atrás de violência, por meio de um grupo de jovens que pratica violência gratuita. Nos primeiros minutos do filme conseguimos ver algo que, em filmes de herói, aguardamos ansiosamente para ver: o vilão sendo derrotado. Porém, Arthur não só é derrotado, como também não revida e ainda tenta justificar a violência que sofrera para Randall<sup>15</sup>, alegando que eram apenas crianças.

Algumas informações sobre a família e árvore genealógica de Arthur ficam subtendidas. No começo da trama, não sabemos ao certo se Penny teve um relacionamento com Wayne, ou se apenas delirou sobre aquilo. Porque o que vemos pela perspectiva de Arthur, e o que a obra apresenta como premissa, são propostas divergentes. A princípio, os relatos de Alfred (FIGURA 4) e do psiquiatra de sua mãe, parecem mais racionais, e menos delirantes que o romance entre um casal tão diferente.

O que acaba levando a colocar a sanidade daquela mulher em questão. O indício de que a primeira suposição é válida só surge quando o filho assume o controle do quarto da mãe. Lá, ele encontra uma dedicatória assinada por Thomas Wayne, elogiando o lindo sorriso de Penny. Contudo, a revelação só aparece após o matricídio e a rejeição de Wayne

---

<sup>15</sup> Uma curiosidade sobre a trama, é que “*Art*”, é o apelido dado por Randall à Arthur. Esta alcunha faz mais sentido, do que a origem do nome em si, que significa pedra ou urso grande. Assim, o personagem seria não só uma representação artística, como também a arte da comédia em si, que é subjetiva e pode variar conforme o gosto do público consumidor.

serem concretizados, quando esse segredo não faz mais diferença para Arthur, por isso ele amassa e descarta a foto.

» ALFRED: “*Não há nada para saber. Não existe ‘eles’*”<sup>16</sup>.

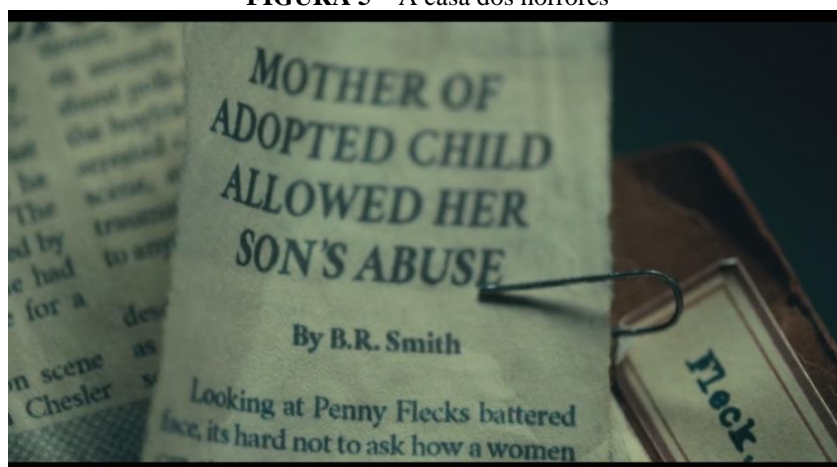
**FIGURA 4** – Alfred, o mordomo



Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Tudo o que esperamos de um filme desse gênero, pode acabar subvertido na obra. O acidente que levou a criação do *Coringa*, por exemplo, é mais sugerido e menos explícito que as versões tradicionais, onde o palhaço do crime surge após um acidente químico, causado por *Batman*, e que por esse motivo, se torna seu arquirrival. Não há cenas em tela que mostrem Arthur, durante a infância, sofrendo as surras e abusos sexuais.

**FIGURA 5** – A casa dos horrores



Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

<sup>16</sup> Original em inglês: “*There is nothing to know. There is no ‘them’*”.

Mesmo sabendo como esse tipo de violência gráfica amplia a catarse e satisfaz os desejos sádicos dos espectadores, o abuso em si não é mostrado, só sabemos dessa barbárie por meio dos recortes de reportagens a respeito da *Casa do Terror*, nas quais fica subentendido que Arthur passou por abusos que eram consentidos por sua progenitora. Podemos conjecturar em nossas mentes sobre como e por quanto tempo os maus tratos teriam ocorrido, mas nunca veremos essas cenas (FIGURA 5). A obra tenta transmitir uma sensação constante de tensão, é um filme de suspense. Sabe-se que algo ruim vai acontecer a qualquer momento, mas não sabemos quando, a tragédia já é anunciada no título, posto que o *Coringa* é um vilão, a questão é: como essa figura vilanesca será construída e quando surgirá na tela? Segundo Penafria (2009, p. 09):

Esta técnica é muito usada para efeitos de suspense em que é necessário reter informação da audiência; na terceira pessoa – trata-se da ação vista por um observador ideal, em geral são filmes nos quais não é detectável a presença da câmera. Raramente é usado como o único ponto de vista; onisciente – para que um filme apresente este ponto de vista é necessário que sejam dadas indicações ao espectador sobre o que as personagens pensam. Nestas situações é vulgar recorrer-se à voz em off (também denominada voiceover); ambíguo – consiste em alternar entre um ponto de vista na terceira pessoa e um ponto de vista na primeira pessoa plano subjectivo. Isto pode ser feito dentro de um plano ou com vários planos através do recurso da montagem. Ou, apresentar num mesmo plano diferentes pontos de vista. (PENAFRIA, 2009, p. 09).

A câmera parada e próxima ao rosto do protagonista amplia a sensação de tensão, dando um ar claustrofóbico à fotografia. Antes de começar o filme, já sabemos que Arthur não poderia sair vivo daquela história, aquela persona fraca precisava ter uma morte, mesmo que simbólica, para que Coringa surgisse. O ato de invadir uma sessão do clássico *Tempos Modernos* (1936) de Charlie Chaplin para conhecer Thomas Wayne, enquanto está fantasiado de lanterninha, revela muito sobre o sentido ideológico da obra. Enquanto a população clama por saneamento e direitos sociais, os ricos, alienados, como nós, assistem a um filme. Wayne, que promete limpar a cidade, parece também ver os pobres como sujeira. Para manter um deslize em segredo, ele não se importa em sujar as mãos, surrando seu possível primogênito.

É interessante observar onde essa violência ocorre, em um banheiro limpo, quase imaculado. O local, que antes fora esconderijo e palco para o show de Coringa, também serve como ambiente para uma morte simbólica, dessa vez, quem perece é a esperança de Arthur Fleck, após mais uma tentativa frustrada de receber um pouco de afeto. A rejeição é o desfecho cruel que o público supostamente quer, pois ninguém espera que o magnata fique surpreso com a revelação sobre a paternidade e dê o que Arthur realmente queria:

afeto. Mesmo no final, quando Arthur morre simbolicamente e só resta Coringa, como um vilão consolidado, acreditamos que aquele garotinho que tanto sofreu, ainda está lá dentro do monstro, em algum lugar.

Todd Philips opta por tratar as mortes com irrelevância e indiferença; principalmente a dos pais de Bruce que, depois de tentarem miseravelmente fugir do cinema sem serem afetados pela revolução, acabam encurralados e alvejados por um mascarado aleatório. O homem repete a frase dita por Coringa antes de atirar em Murray: “Você tem o que merece!”<sup>17</sup>, mostrando que o protagonista não só deixou de ser Arthur Fleck, como também se tornou eterno no universo de *Gotham City*, pois agora a ideologia distorcida de Coringa, passaria a ser uma ideia.

Para Platão as ideias são eternas e imutáveis, e, por esse motivo, são dotadas do maior grau de realidade, diferentemente do mundo material, mutável, conhecido por nós através das sensações. Por fim, quando Arthur sorri de uma piada, alegando que nós não entenderíamos, deduz-se que a história violenta irá se repetir, simplesmente porque sempre haverá um público ávido para assistir esse tipo de entretenimento. O olhar firme, debochado e intimidador de Coringa no último *take* é uma possível confirmação disso. Em busca de uma compreensão mais assertiva a respeito da mensagem que a obra pode passar, analisaremos as características do estilo do diretor.

## 2.1 Características do estilo de Todd Phillips

Durante a maior parte de sua carreira, Todd Phillips dirigiu filmes ligados ao humor. Consagrado pela trilogia *Se beber não case* (2009, 2011, 2013), dada a sua experiência, o diretor parece entender que os tipos de humor se divergem, alguns são mais ácidos, outros não. Sabe que a “comédia é subjetiva”, parafraseia isto no roteiro, e, em certos momentos, em *Coringa* (2019) parece brincar com os desdobramentos da afirmação. Como por exemplo, quando o protagonista alega ter achado divertido matar pessoas que julgava serem desagradáveis. Mas, segundo Phillips<sup>18</sup>, ele não glamouriza o Coringa enquanto assassino, mas sim, humaniza um personagem que é paradoxal. Se a escolha do roteiro e da direção tivesse sido somente contar a trajetória de suas matanças,

---

<sup>17</sup> Original em inglês: “*You get what you fuckin deserve!*”

<sup>18</sup> Entrevista original em inglês: Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/todd-phillips-acreditaque-sucesso-de-coringa-nao-esta-ligado-ao-batman/>>. Acesso 12 de maio de 2021.

a abordagem poderia se assemelhar a de jornais locais, que trabalham apenas com a morte e os detalhes macabros por trás dos crimes.

Entretanto, o que temos aqui é um filme que pode nos levar a uma *reflexão posterior*. A obra de Phillips não se encerra quando deveria morrer poeticamente, ou seja, após os créditos, pois mesmo depois do encerramento, ela ainda é capaz de conduzir discussões acerca do que vimos. Para Guimarães (2019, p. 49) filmes que adotam essa abordagem: “são obras em que os recursos da câmera cinematográfica se demonstram capazes de expressar discursos além do dizível.” *Coringa* pode levantar questionamentos sobre nossos limites, nossas convicções, e os estereótipos que criamos na sociedade. Como por exemplo, o de que o assassino é sempre um monstro frio e calculista, despojado de sentimentos positivos, no geral, forte ou sedutor o bastante para conseguir atrair e subjugar suas vítimas.

Paradoxalmente Arthur, não parece ser esteticamente atrativo, tem cabelos descuidados e roupas desgastadas. Sua risada descontrolada é um repelente natural para pessoas, que, na maioria das vezes, não sabem lidar com aqueles que têm necessidades especiais. Fleck, na verdade, é o retrato da fragilidade, magro e indefeso, parece inofensivo por fora, mas por dentro está quebrado, e, como uma bomba relógio, está prestes a explodir.

**FIGURA 6** – Jovens empresários e a mulher



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

O que pode nos levar a refletir sobre o quão bem conhecemos as pessoas ao redor, aquele vizinho que parece ser superbacana, ótimo com a família, bonito, simpático, quais



segredos ele guarda? Borba e Lesnovski (2020 b) no vídeo O dinheiro segundo três filmes, assinalam que até mesmo os próprios jovens de *Wall Street*, pontuados por Wayne como *bons rapazes*, em momentos escusos, se julgam no direito de assediar uma garota, só porque ela está sozinha no metrô a noite, chegando até mesmo ao ponto de atirar comida no rosto dela, quando a mesma se recusa a lhes dar atenção (FIGURA 6). Caso Arthur não tivesse interrompido o assédio com sua risada que, ironicamente, não conseguia conter, o desfecho da noite daquela mulher poderia ser outro. E isto porque eram *bons rapazes, bem-criados, educados*. Às vezes, podemos conviver por anos com um abusador, um pedófilo, um assassino, um estelionatário e não nos damos conta. Será por que esses camaleões se disfarçam muito bem, ou por que estamos tão centrados em nossas vidas a ponto de não conseguirmos enxergar as nuances e facetas dos que nos cercam?

Todavia, uma das discussões mais interessantes e ricas acerca do Coringa de Phillips e de seu universo, não é sobre a cultura do estupro, ou sobre a maldade ser inerente ou não ao homem. Mas sim, sobre a possibilidade do próprio Batman, que surge como uma resposta de Bruce Wayne frente à criminalidade enraizada em Gotham, não ser também o responsável pelo nascimento de alguns dos vilões mais perigosos que já aterrorizaram a cidade, que ele mesmo jurou proteger. Um exemplo notável dessa discussão se encontra em *Batman: a série animada* (1992). No episódio *O Julgamento*, que mostra o Homem-morcego e a nova promotora de Gotham Janet van Dorn presos no Hospício Arcam, com seus principais inimigos querendo um julgamento. A personagem, que a princípio demonstra reprovação perante os atos do vigilante noturno, foi levada ao local afim de defendê-lo e provar que todos os vilões, teriam seguido o caminho do crime da mesma forma, independentemente do surgimento do Batman. Ela afirma que na verdade, foram eles mesmos que o criaram.

O Coringa, por exemplo, não possui uma história de origem fixa, tendo como versão mais conhecida e adaptada as variantes da HQ *A Piada Mortal* (1988) de Alan Moore, onde há um Batman, ainda em início de carreira. Nessa HQ conhecemos um comediante fracassado, que se torna um bandido vestido com um capuz vermelho. Posteriormente, a perseguição a esse malfeitor, ocasiona uma queda do homem em um tanque de substâncias químicas. O acidente resulta na persona insana e deformada do rei do crime. Porém, com o lançamento do novo Coringa, um questionamento vem à tona: e se houvesse uma inversão de papéis? E se Coringa tivesse sido responsável, direta ou indiretamente, pelo nascimento do Batman? Em que esse fator poderia acarretar de mudanças no cânone?

Tal abordagem já fora explorada no filme *Batman* (1989) de Tim Burton. Na trama, pela primeira vez, Coringa é colocado como responsável direto pelo assassinato dos pais de Bruce, Thomas e Marta Wayne. Ainda assim, por ser o antagonista da trama, essa mudança serve apenas como um elemento motivador a mais para o combate final entre o vilão e o herói, mas não como um fator catártico para sua transformação em Homem-morcego. No entanto, com *Coringa* (2019) há uma mudança ainda mais significativa devido a proposta diferenciada de tornar o vilão do título no protagonista de um filme próprio. Indo muito além da adaptação de uma história em quadrinhos de super-heróis e se tornando um estudo sobre doença mental, pobreza, hostilidade, corrupção e violência, enquanto resposta à desigualdade social.

**FIGURA 7** – A criança no ônibus



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Como consequência dessa abordagem inovadora, houve uma evidente troca de papéis. É claro que, alguns elementos, tais como a loucura e a risada são resguardados. Porém, a origem do vilão passa a ser atribuída a uma persona que surge como resposta à violência sofrida por Arthur Fleck, um comediante amador de *stand-up*. Essa versão modificaria a história de Bruce Wayne, ao apresentar potenciais mudanças no caráter do herói, caso uma sequência do filme se concretize. Ao longo da obra, vemos Arthur sendo constantemente hostilizado pelas pessoas de Gotham, tanto de maneira verbal, como

ocorre quando a mãe no ônibus o repreende por estar incomodando seu filho (FIGURA 7), quanto fisicamente, como na cena em que os jovens roubam a placa de divulgação que ele usava no trabalho e o agridem com chutes logo em seguida.

Essa violência, pode ter sido desencadeada pelo estado de caos na cidade, refletida na greve dos lixeiros, acaba agravando cada vez mais seu estado mental, já instável. Instabilidade a qual se descobre, com o decorrer da trama, ter sido originada com os maus-tratos sofridos por negligência da mãe, também vítima de problemas mentais. Estes que, inclusive, a fizeram criar a fantasia de que teria tido um relacionamento com Thomas Wayne, enquanto trabalhava em sua casa, e, que Arthur Fleck seria o filho de ambos. Ao descobrir isso espionando uma carta, o protagonista decide confrontar seu possível pai com o intuito de tirar a história a limpo. Assim, a carta atua como o Chamado para Aventura na jornada de Coringa.

**FIGURA 8** – A carta e um herói inofensivo



**Fonte:** Fotogramas do filme Coringa (2019).

Ao chegar na mansão Wayne, Fleck conhece Bruce, ainda criança e tem uma breve interação com ele, acreditando ser seu irmão (FIGURA 8). Essa cena, aliada ao trabalho que realiza no hospital de câncer infantil, ilustram como Arthur gosta de brincar e de estar entre crianças, talvez por não ter tido a oportunidade de ser uma. Ambos parecem se divertir até a intervenção de Alfred, que devolve a flor de plástico e diz que ele não é divertido. O mordomo tenta revelar a verdade sobre a mãe de Arthur, mas o jovem não acredita, e ainda o agride antes de fugir. Provavelmente, Alfred só não fora assassinado porque Bruce estava observando. Em seguida, o protagonista invade um cinema, onde Thomas Wayne estava com sua esposa, e, enquanto este vai ao banheiro, decidi segui-lo. Chegando lá, lhe revela o que sua mãe lhe contara, apenas para ouvir novamente que ele não era seu pai. Ao perceber que foi Arthur quem tentou invadir sua casa, Tomas Wayne ainda o agride com um soco.

Após descobrir toda a verdade por meio dos arquivos de sua mãe, enquanto era paciente em Arcam, Arthur a mata no hospital. Trata-se de um evento que, unido ao assassinato dos jovens arrogantes de Wall Street no metrô, liberta a persona Coringa. Ele também estava se tornando o símbolo da revolta das classes menos favorecidas de Gotham, contra os poderosos que detinham todo o luxo e poder na cidade. Dentre eles, o próprio Thomas Wayne, candidato a prefeito de Gotham. Com todos esses eventos culminando no assassinato do apresentador Murray Franklin pelo Coringa, o povo usando máscaras de palhaço toma a cidade de assalto, para dar aos ricos aquilo que eles merecem. O grande efeito colateral dessa revolta está no fatídico acidente com Thomas e Marta, que são alvejados por um indivíduo mascarado de palhaço. O jovem Bruce Wayne entre em choque, vendo seus pais mortos, enquanto Coringa é saudado como um herói, o que lhe traz um sorriso no rosto.

Embora os principais elementos da origem do Batman estejam lá, a saída do cinema, o beco e o trauma na infância de Bruce com a morte cruel dos seus pais perante os seus olhos, existem mudanças consideráveis que poderiam levar o herói para outros caminhos. A começar pelo próprio Thomas, comumente tratado como um homem nobre e generoso, pai e marido carinhoso, mas que, pessoalmente, apresenta uma postura arrogante. Prova disto está na cena de entrevista em que divulga sua candidatura, e se refere a revolta generalizada do povo não com compreensão, mas com descontentamento e até desprezo. Além disso, ao encontrar Arthur no banheiro, pergunta se ele quer um autógrafa, e, ao descobrir quem Fleck é, responde com uma agressão desmedida.

Se comparados as versões mais fiéis dos personagens, esses podem ser indícios de que os valores passados para seu filho Bruce foram distorcidos. Assim, caso a morte de seus pais tivesse sido ocasionada por uma revolta social contra a elite, este fato poderia provocar uma versão bem menos inspiradora e democrática do Batman, que geraria um vigilante mais elitista, pois não seria a criminalidade em si que o tornaria órfão, mas sim, a ira e anarquia do povo, o que poderia fazer com que ele direcionasse sua vingança para as classes mais pobres de Gotham e para o Coringa. Podendo levá-lo, até mesmo a quebrar sua grande regra matando o palhaço, bem como outros quaisquer que ele julgasse merecedores.

Outra mudança determinante está no fato do assassino de seus pais, mesmo não sendo o próprio Coringa, ter sido alguém mascarado como um palhaço. O que poderia se converter na representação do medo de Bruce, ao invés de morcego, ele poderia usar o palhaço como símbolo para causar medo nos outros, incorporando assim, a figura do Coringa em sua caracterização. Desse modo, uma sequência da obra poderia apresentar algo tão grotesco quanto o *Batman que ri*, da Terra-52 (2017). Na trama, o Homem-morcego mata Coringa para interromper o ciclo de mortes que o vilão causou. Além das mortes, o palhaço também disseminou uma toxina que acometia crianças, deixando-as com a mesma insanidade e aparência dele. Porém, Batman também é infectado por essa toxina e acaba se tornando insano, eliminando aliados e até mesmo a própria *Liga da Justiça* terminando por assumir uma aparência bem mais selvagem e com a mesma mentalidade e loucura de seu antigo rival.

No entanto, mesmo se o trauma pela morte dos seus pais fosse ocasionado pela revolta do povo, Bruce ainda poderia enxergar Thomas Wayne como o verdadeiro responsável pelos problemas de Gotham, tendo em vista sua postura e ideias questionáveis, como já fora apontado pelo personagem *Ra's Al Ghul* em *Batman Begins* (2005) de Christopher Nolan. Nesse contexto, seu progenitor seria a representação da elite corrupta e egoísta que causou a morte de sua mãe. Assim, Batman poderia se tornar um vigilante para o povo, e usar sua conexão e disfarce de *playboy* milionário para ir de encontro aos ricos de Gotham, tomando deles para dar aos pobres, como um *Robin Hood*. A exemplo de outras obras como *Logan* (2017), *Watchmen* (2009) e *Batman: Cavaleiros das trevas* (2008) Todd Phillips parece pensar um pouco diferente sobre as demais adaptações de histórias em quadrinhos. Apesar das teorias e especulações possíveis para o universo singular criado no filme solo do Coringa, não há ainda um sinal verde do estúdio ou de seus realizadores quanto a uma sequência. Esta, inclusive, pode ser

indesejada, visto que o filme é tão original dentro de sua proposta, que uma continuação poderia não só não atender as expectativas criadas, como também poderia diminuir a obra em questão.

Ainda assim, é interessante conjecturar sobre as mudanças no cânone e na própria estrutura da história, com a inversão de papéis de protagonistas/antagonistas e como são capazes de gerar diversas possibilidades, tanto para Coringa, quanto para o próprio Batman. Por ser um ponto fora da curva do universo cinematográfico da DC, os realizadores tiveram a liberdade de criar um drama poderoso, por meio de uma nova história de origem para um personagem icônico. Mesmo com essas alterações, um elemento parece nunca ser eliminado em qualquer que seja a versão da história. Batman e Coringa, parafraseando o escritor Alan Moore, são espelhos um do outro, lidando com seus traumas cada um à sua maneira, mas ambas vítimas de um dia ruim. A seguir, para uma melhor compreensão da complexidade do protagonista, analisaremos quem deu vida a ele, bem como as teorias de Candido et. al (2009) sobre a encarnação do personagem.

## **2.2 Joaquin Phoenix e a encarnação de um personagem**

*Joaquin Phoenix* é o nome artístico de *Joaquin Rafael Bottom*, nascido em San Juan (Porto Rico) no dia 28 de out. de 1974. De acordo com Hello! (2019, p. 213) ele é um ator, produtor e ativista norte-americano, que graças as suas atuações: “recebeu um Grammy, dois Globos de Ouro e quatro indicações ao Oscar, vencendo como melhor ator na cerimônia de 2020 por sua atuação em *Joker* (2019)”. Para Brayton (2019, p. 01): “está indiscutivelmente entre os maiores talentos de sua geração, mas também é notoriamente privado, evasivo em entrevistas e geralmente misterioso”. Contudo, não nos ateremos aqui a vida pessoal do ator.

Candido et. al (2009, p. 110) esclarecem acerca da encarnação de personagens: “No cinema, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro”. Um ator pode encarnar diversos personagens sem deixar de ser quem é, e mesmo assim, de alguma forma, assistir e refletir sobre essa e outras atuações viscerais, mudam quem nós somos e como vemos o mundo. Candido et. al (2009, p. 110) também pontuam que: “Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos”, entretanto *Phoenix* parece fugir

da síndrome de “Greta Garbo”, exemplo usado pelos autores para sinalizar uma atriz que sempre interpretava o mesmo tipo de personagens. Candido et. al.

(2009, p. 114) esclarecem melhor sobre esse tipo de encarnação (atuação):

Via de regra, a encarnação se processa através de gente que conhecemos muito bem, em atores que nos são familiares. Aliás, nos casos mais expressivos, tais atores são muito mais do que familiares, pois apesar de ser um rosto familiar. A diferença que se manifesta aqui entre o ator de teatro e o de cinema é muito grande. [...] Aliás, não é totalmente exato afirmar que no cinema a personagem passa e o ator ou atriz fica. O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática. (CANDIDO ET. AL., 2009, p. 115)

Outro exemplo de ator do cinema capaz de se descolar da sua imagem é Robert De Niro, que também participa de *Coringa* (2019). Apesar de ter em De Niro a sua maior referência para se tornar um ator<sup>19</sup>, Joaquim não usa o método que seu ídolo e muitos outros profissionais adotam, realizando uma imersão completa, ou seja, se comportando como o personagem dentro e fora dos estúdios. Quando não está gravando, Phoenix prefere sair do personagem, por isso, se recusou a participar de reuniões que o veterano organizava, o que acabou gerando desavenças nos sets de filmagens de *Coringa* (2019)<sup>20</sup>. Por não ser um ator treinado convencionalmente, assim como os seus personagens, a sua preparação pode ser imprevisível. Cada projeto pede uma abordagem diferente.

Para interpretar *Coringa*, por exemplo, Joaquim Phoenix passou a se alimentar exclusivamente de vegetais cozidos e perdeu 23 kg<sup>21</sup>. Apesar de sair do personagem ao final das gravações, em entrevista para *The Wrap* (2019) o ator afirmou que essa mudança de hábitos também afetava seu humor fora dos *sets*, mas que era um mal necessário para ampliar a agonia de Arthur em cena. É interessante observar que durante todo o filme, o personagem não aparece hora alguma comendo.

<sup>19</sup> Em entrevista para *The Wrap* (2019), bem como em diversas outras ocasiões, Phoenix já confessara que a inspiração para voltar a atuar surgiu após assistir um VHS trazido por River Phoenix, onde Robert De Niro interpretava *O touro indomável* (1980), o irmão mais velho disse a ele: “Você vai voltar a atuar e é isso que você vai fazer” se referindo a brilhante atuação de Robert De Niro. Ele carregou essa dívida como uma lembrança carinhosa do irmão, que faleceu 13 anos depois.

<sup>20</sup> ROLLINGSTONE. **Joaquim Phoenix e Robert De Niro tiveram desavença durante processo de *Coringa*; veja.** *Rollingstone*. 2019. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/joaquin-phoenix-e-robert-deniro-tiveram-desavenca-durante-processo-de-coringa-veja/>>. Acesso 15 de maio de 2020.

<sup>21</sup> NAVAS, Sara. **A dieta para fazer ‘Coringa’ que quase enlouqueceu Joaquim Phoenix.** *El País*. 2019. <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/04/cultura/1570181465\\_652850.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/04/cultura/1570181465_652850.html)>. Acesso 15 de maio de 2020.

Ainda em entrevista, para a *The Wrap* (2019), o ator alegou que existem duas coisas que guiam suas escolhas: um bom roteiro e um bom diretor. O roteiro é a base de toda boa história e precisa ser guiado por um bom diretor. Dito isto, muito do processo do Joaquim funciona em sintonia com o diretor com quem ele trabalha. Não só o diretor, mas também com toda a equipe, muitas vezes ele viu seus personagens ganhando novas camadas com a colaboração de maquiadores, alguém da produção, ou até mesmo um cargo menor dentro dos sets. Durante a mesma entrevista, Todd Phillips pontuou que Joaquim Phoenix é um ator que sempre está muito atento, por mais que goste de trabalhar de uma forma pouco convencional, ele tem uma sensibilidade muito ativa.

Embora Phoenix pareça ter facilidade para se encaixar em todos os universos que lhe são propostos, isso não quer dizer que não haja fricção durante esse processo de aderência. Na entrevista para *The Wrap* (2019), o ator mesmo se classificou como alguém difícil de trabalhar, porque ele é completamente dedicado a encontrar a “verdade” diante de cada take gravado. Na mesma ocasião, o diretor de *Coringa*, Todd Phillips o classificou como puro caos, alguém que chega para transformar o material completamente. Phillips alegou que seu grande trabalho nesse projeto foi dar liberdade a Phoenix, o que abrangeu até mesmo a escolha de qual formato eles filmariam. Inicialmente, o diretor queria gravar o filme em película para tentar evocar a mesma sensação dos anos oitenta, mas ele percebeu que com o Joaquim era necessário que existisse uma flexibilidade, não só de movimentação, mas também de diversos takes. Phoenix é o tipo de ator que entrega na mesma performance diversas camadas, além de diferentes possibilidades para serem escolhidas na edição, com o mesmo nível de qualidade. O diretor explica que a cena da entrada no palco de Murray, por exemplo, foi gravada dezenas de vezes, até que eles pudessem encontrar a melhor entrada. Phoenix também teve aulas de danças para aperfeiçoar seus movimentos. Então, o projeto inteiro do *Coringa* foi desenvolvido para que Joaquim pudesse entregar os melhores resultados, nas mais diversas formas possíveis.

O público que se deparou com o resultado do *Coringa* de Joaquim Phoenix, pode pensar que essa é a maior atuação da sua vida, e que ele nunca tinha feito algo nesse nível antes. Por óbvio, o personagem, e principalmente, a linha narrativa escolhida para esse filme em específico, abriram possibilidades para o ator, que pôde brincar de diversas formas. Nessa performance Phoenix encarna dois personagens desafiadores: Arthur, que tem uma condição mental, com diferentes tipos de risadas, e, por se tratar de uma obra de origem, por mais que não tenha tanto tempo de tela quanto a outra persona, devido a suas diversas facetas, pode ser desafiador encarnar esse vilão.



É interessante observar como ocorre o processo de construção do Coringa. Arthur não entra em uma cabine e sai como um vilão. Existe uma lenta condução até esse desfecho, a qual pode levar o público a uma estranha catarse. Segundo a entrevista de Phillips para *The Wall* (2019), Phoenix é o tipo de profissional que se entrega ao trabalho, por isso consegue trazer realismo para os *sets* de filmagem. Para Gombrich (1986, p. 60) essa “entrega” ao papel pode ser motivada por sentimentos reais, evocados para ampliar e potencializar a dor que o personagem precisa demonstrar:

Sua bagagem de experiências funciona, portanto, como mais um crivo seletor, que admite apenas os aspectos que existem em sua *schemata*. (motivos pintados pelo artista). O familiar será, sempre, o ponto de partida para a representação do desconhecido; uma representação já existente exerce sempre certo fascínio sobre o artista, mesmo quando ele se esforça para registrar a verdade. (GOMBRICH, 1986, p. 60).

Em *Coringa* (2019), mesmo cientes de sua origem vilanesca, a interpretação de Phoenix pode nos levar a sofrer com aquele homem e a torcer por sua vingança. Isso pode ocorrer porque estamos vendo pela primeira vez o Coringa partindo do seu próprio ponto de vista. Embora o narrador não seja confiável, a forma como o filme é construído dá abertura ao público para acreditar, ou não, nos acontecimentos mostrados em tela. É a mesma sensação que podemos sentir ao assistir *Taxi Driver* (1976) dirigido por Scorsese e protagonizado por Robert de Niro, onde acompanhamos um rapaz que tem intenções muito ruins, mas, de que certa forma, podemos acabar simpatizando com ele, porque observamos a história do ponto de vista do protagonista. O cinema pode ter essa potência, de nos fazer sentir empatia por personagens de caráter duvidoso. Para Gomes (2019):

Joaquin Phoenix apresenta mais uma atuação icônica do personagem em um filme surpreendente, assustador e cativante. [...] *Coringa* é um daqueles filmes acima da média. Conta com grandes atuações, uma ótima fotografia e uma história que merece ser vista mais de uma vez. O filme tem tudo para abrir uma nova linha de filmes para a DC. Mais adultos, com temas mais pesados e diferente do que é feito atualmente. Joaquin Phoenix entrega mais uma grande atuação e o longa deve quebrar barreiras também no Oscar – pois ele deve, e merece, ser lembrado na premiação. (GOMES, 2019, p. 01)

Todd Phillips convidou Joaquin Phoenix para “roubar”<sup>22</sup> o sistema de estúdios da DC, debruçados na premissa de uma história adaptada dos quadrinhos, que fosse, porém,

---

<sup>22</sup> *We didn't make the movie to push buttons,” Phillips told TheWrap's editor-in-chief, Sharon Waxman, in an interview last Friday about the filmmaking process. “I literally described to Joaquin at one point in those three months as like, ‘Look at this as a way to sneak a real movie in the studio system under the*

mais afastada do universo fictício e próxima a realidade do que a produtora esperava. O que eles queriam era ter a liberdade de escrever uma narrativa única, que pudesse existir independente de conhecimentos prévios sobre o *DC universe*. Esse objetivo foi alcançado graças ao trabalho de Phoenix que interpreta, e se preparou para interpretar, dois personagens diferentes, por mais que eles sejam a mesma pessoa. Arthur Fleck e Coringa são completamente diferentes, há uma transformação que leva o primeiro a se tornar o segundo, a qual é capaz de gerar comoção, tanto nos fãs de Batman, quanto em pessoas que nunca assistiram um filme sequer da franquia, porque evoca um sentimento primordial compreendido pelo inconsciente coletivo: a vingança.

Diferentemente da construção do vilão Eisenhower, originado do personagem Walter White, da série *Breaking Bad* (2008-2013) de Vince Gilligan, que pôde ser desencadeada ao longo de cinco temporadas, no filme, o desafio se amplia, porque a equipe de *Coringa* precisou criar de uma forma bem-feita, em poucas horas, a evolução do protagonista, além de estabelecer diferenças convincentes entre as duas personas, um processo desafiador. Todas as camadas, referências e pessoas envolvidas nesse projeto auxiliaram e fizeram com que a obra funcionasse.

**FIGURA 9** – Todd Phillips e Joaquin Phoenix



Fonte: TERRA VERSO, 2020.

Trabalhando juntos (FIGURA 9) Phillips e Phoenix não só conseguiram criar um universo verossimilhante, com uma Gotham palpável, como também estabeleceram um paralelo ao tornar a sociedade desigual devido a diferenças entre classes. Assim, o que

---

*guise of a comic book film'. It wasn't, 'We want to glorify this behavior.' It was literally like 'Let's make a real movie with a real budget and we'll call it f-ing Joker'. That's what it was. (THE WALL, 2019)*

vemos em tela, o que foi escolhido para ser exibido, parece mais próximo da nossa realidade política mundial.

**FIGURA 10** – Expressões faciais de Joaquin Phoenix parte I



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

A arte é um espelho da sociedade, assim, a obra pode conduzir a uma discussão social, exemplificando porque um doente mental qualquer poderia se tornar um *Coringa*. Existe essa grande mistura entre a ficção e a realidade, onde um personagem fictício, conhecido por ser caótico e imprevisível é colocado em uma situação real, sendo submetido a uma sequência de acontecimentos que podemos imaginar na realidade. A arte não é causa, mas pode levar a reflexão de problemas e conduzir a possíveis soluções. Todos esses pensamentos são guiados graças à atuação, que atravessa a tela, invade nossas mentes e pode nos levar a conjecturar sobre possíveis desdobramentos da trama fora da trama.

Dentre os momentos mais marcantes dessa atuação, as risadas tristes certamente ficarão eternizadas na história do cinema. Infelizmente, por se tratar de um trabalho exclusivamente escrito, este método de poética impede o acréscimo de mídia sonoras. Destacaremos então, uma cena visual, o clímax do filme: quando *Coringa*, metaforicamente, renasce. Perplexo, ferido não só sentimentalmente, como também, fisicamente, (FIGURA 10) *Coringa* dá a sua plateia o que eles esperam de um palhaço: um grande sorriso.

Todd Phillips cogitou simular uma mutilação<sup>23</sup>, adicionando uma cena em que Coringa, para ampliar o sorriso que mal conseguia esboçar devido a dor, rasgaria os cantos de sua própria boca com um caco de vidro. Porém, no fim, o diretor optou por fazer o desenho com o sangue proveniente das lesões originadas no acidente. Essa escolha o desassocia do Coringa de Heath Ledger em: *O Cavaleiro Das Trevas* (2008), de Christopher Nolan, que contava diferentes histórias para justificar a origem de sua cicatriz. Coringa se esforça para esboçar um semblante positivo, mesmo que forçado, mesmo que estivesse todo fragmentado por dentro, porque este é seu trabalho.

**FIGURA 11** – Expressões faciais de Joaquin Phoenix parte II



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Na cena seguinte, o protagonista ri, aparentemente de forma descontrolada. Depois para repentinamente de rir e encara a psiquiatra enquanto cantarola: *That's Life* de Frank Sinatra. Phoenix simula um *duping delight*, também conhecido como sorriso do psicopata, ou sorriso de prazer, trata-se de uma microexpressão facial esboçada por pessoas com transtorno narcisista, que ocorre quando o emissor tem uma informação que o receptor não sabe. Alguns segundos depois, erguendo as zonas nasais, o ator emula a expressão de alguém que está sentindo um nojo profundo (FIGURA 11). Nesse momento, ele pode estar projetando todas as suas angústias naquela figura feminina, ao invés de ser preterido pela mãe em relação a TV, ter seus relatos ignorados pela assistente social Debra Kane, ou de ser digno do dó de Sophia, agora é ele quem assume o papel de figura

<sup>23</sup> NASCIMENTO, Lucas. **As cenas deletadas de Coringa que você nunca vai ver**. Cinema Uol, 2019. Disponível em: <<https://observatoriodocinema.uol.com.br/listas/2019/11/as-cenas-de-coringa-que-voce-nuncavai-ver>>. Acesso em 12 de maio de 2021.

julgadora. Então, Coringa, ainda sorrindo, respira profundamente, traga o cigarro mais uma vez, e a mata. Poucos segundos após esse homicídio, a película se encerra, mas não antes de uma última coreografia surgir a tela. O que nos levou a conjecturar a respeito de qual o papel da dança em *Coringa* (2019), e por que ela é introduzida após os homicídios?

### 2.3 Dança: a semiótica gestual e performance

Em *Coringa*, o corpo semiósico (permeado pela semiótica gestual) exerce poder na trama. O palhaço dança pela primeira vez pouco antes de ser surrado. Posteriormente, o vemos arriscar alguns passos sozinho na sala, enquanto segura uma arma. Embora seu corpo esquelético esteja ferido, dançar com o objeto em punhos lhe oferece confiança o bastante para flertar com uma parceira imaginária e, até mesmo atirar em um concorrente. Ao fundo na TV está passando o filme *Shall We Dance* (1937) de Mark Sandrich<sup>24</sup>.

Esse empoderamento se intensifica ao longo da sequência fílmica, chegando ao ápice após obter sua vingança. Ou seja, a dança, na obra surge como forma de projetar uma vontade, a qual promove a libertação de uma nova persona. Desse modo, ela se torna parte do fio narrativo e tece uma importante metáfora: ao comandar e desfrutar dos movimentos, Arthur passa a dominar o próprio destino. Os passos de dança o conduzem em uma lenta metamorfose, que culmina na origem de *Coringa* (FIGURA 12).

FIGURA 12 – Arthur dançando com a arma



Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

---

<sup>24</sup> Na trama, o dançarino Petrov Peters viaja pelo Oceano Atlântico porque deseja ficar perto da famosa estrela de musicais Linda Keene. Para obter publicidade de graça, seu empresário resolve espalhar, quando desembarcam em Nova Iorque, que eles estão casados secretamente.

Assim, podemos entender que a dança age como uma espécie de casulo, uma máscara metafórica. Ela pode ser a verdadeira fantasia de Coringa, pois, até mesmo quando o protagonista performava como palhaço Carnival, pintava o rosto ao invés de, literalmente, cobri-lo com um objeto. Uma versão do Coringa mascarado só aparece no último ato, já a dança se faz presente desde o início do filme. De acordo com Greiner (2005, p. 101): “O corpo vivo é mais do que uma coisa estendida num espaço visual, e sim todas as relações que suscita e que em certa medida são absolutamente singulares”, e é respeito das relações entre a semiótica gestual e performance de Joaquim Phoenix que trataremos a seguir.

**FIGURA 13** – a dança de introdução de Murray Franklin



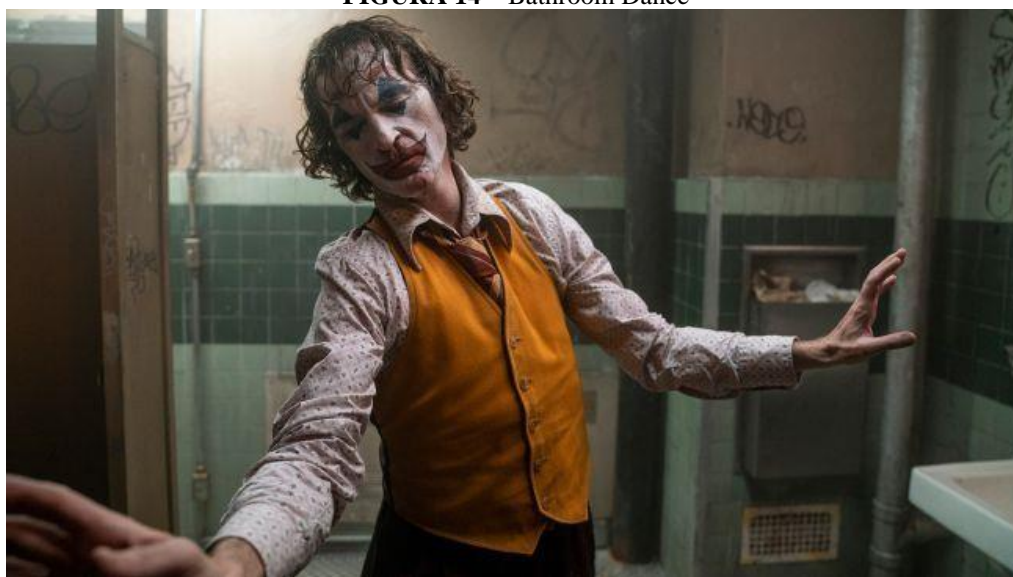
**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Quando Murray Franklin (interpretado por Robert de Niro) surge na tela da TV, ele faz alguns passos antes de começar a apresentar seu *talk show* (FIGURA 13). Neste momento, percebemos que a dança ocupará um papel importante na trama, posto que o apresentador atua como fonte de inspiração para o protagonista solitário: o que fica comprovado na cena seguinte, na qual, Arthur fantasia ser percebido e acolhido, justamente pelo que mais repele as pessoas: sua risada incontrolável. Em seu devaneio, Murray, também com uma dança, o convida para descer da plateia e vir para o palco. O apresentador o abraça e alega que renunciaria a todo seu dinheiro e fama para ter um filho como Arthur.

Batizada como “*Bathroom dance*” (FIGURA 14), a cena é inebriada pela junção da coreografia de Phoenix e *WaterTower*, uma canção composta por Guðnadóttir

especificamente para a obra. Essa melodia perturbadora, e ao mesmo tempo confortável, pode nos conduzir, assim como Coringa conduz Arthur, a aceitar a loucura daquele momento. Segundo Wosniak, (2013, pág. 45), por meio da semiótica gestual podemos: “sinalizar as mudanças físicas e psíquicas, mentais, perceptivas, cognitivas e sensoriais que estão em processo, decorrentes da reconfiguração do corpo humano”. Nesse sentido, dançar, é mais do que simplesmente mover o corpo. Até porque, esses movimentos geram uma linguagem, capaz de transmitir mensagens.

**FIGURA 14** – Bathroom Dance



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Wosniak, (2013, pág. 50) complementa, afirmando que: “quando o *corpo semiótico* é colocado em ambiente digital” ele pode se tornar capaz de redimensionar o imaginário do espectador. Assim, por meio dos seus movimentos, o vilão, aos poucos nos seduz e nos torna cúmplices de um assassinato, mas graças a beleza e excentricidade dessa linguagem poética, podemos nos esquecer, mesmo que por apenas alguns segundos, das atrocidades a pouco cometidas. “*Bathroom dance*” ressignifica um banheiro público, sujo, abandonado; está repleta de poeticidade porque consegue transformar um lugar inusitado em palco para o espetáculo de Coringa.

**FIGURA 15** – Dançando de forma sedutora

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Ao chegar do *encontro* com Sophie, Arthur Fleck dança de forma sedutora com a mãe. (FIGURA 15). É válido ressaltar que, não se trata de um incesto, pois a sedução não está ligada somente as genitálias, seduzir é usar os sentidos para envolver pessoas. Entre os passos de dança, Penny comenta: “*Você está cheirando a colônia*”, essa afirmação pode ter sido introduzida na trama para reforçar a ideia de que Sophie, enquanto namorada existia, pois, Arthur estaria cheirando a perfume de mulher. Quando é mais provável que, no auge de sua solidão, com o intuito de se preparar para seu encontro imaginário, ele possa apenas ter passado em si uma colônia masculina. Esta é a última dança entre eles, pois, na cena seguinte, a descoberta sobre a paternidade de Arthur causará uma ruptura na relação.

**FIGURA 16** – Dança após o matricídio

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).



Com o desenrolar da trama, passamos algum tempo sem danças. Do ponto de vista biológico, médicos<sup>25</sup> que acompanham pacientes em estágios terminais, relatam uma euforia ou pequena melhora no quadro, pouco antes da morte. A próxima coreografia surge, justamente, quando aquela postura caída e fragilizada, está, por assim dizer, em estágio terminal. Talvez Arthur estivesse aliviado por saber que sua existência infeliz, finalmente acabaria. Após assassinar a mãe, o protagonista abraça Coringa (uma persona que aceita sua loucura) e passa a se divertir com a própria desgraça, vivendo seu último dia bom (FIGURA 16).

**FIGURA 17** – O gordo, o louco e o anão



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Dois pontos da premissa podem ser destacados por transformar o desejo de apenas se matar, em um desejo de matar só mais um pouquinho. O primeiro é a visita de Randall e Larry, o som da campainha interrompe a sua performance de cueca. Ao ouvi-la, Arthur veste uma calça, abre a porta e convida os ex-colegas de trabalho, que vieram dar os pêsames, para entrar (FIGURA 17). Sua mãe acabara de falecer, mas ele demonstra estar celebrando, emoção incompatível para alguém que passa por um momento de luto. O palhaço alega se sentir ótimo, porque parou de tomar seus medicamentos. Mesmo perante a estes alertas de estranheza, Randall, o verdadeiro responsável por colocar uma arma nas mãos de Coringa, ainda tenta persuadi-lo porque quer “sincronizar uma história sobre o revólver”, evidenciando que, ele não queria ser punido como cúmplice.

<sup>25</sup> MARDOROSSIAN, Carine. **O fenômeno comovente descoberto por médico que acompanha pessoas próximas à morte**. BBC News. 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-56590529>>. Acesso em 15 de maio de 2021.

Sua resposta para essa proposta foi perfurar o rosto do ex-colega de trabalho diversas vezes com uma tesoura. É válido ressaltar que, as lâminas estão no meio, e, ao segurá-las o agressor também pode acabar se machucando, por isso, é preciso usar muita força para matar alguém com uma tesoura. Assim, o assassinato segue o melhor estilo *gore*: um subgênero sangrento e brutal de filmes de terror e animes. Em momento pícaro, Coringa, de certa forma, fornece a impunidade que Randall tanto desejava. Afinal, mortos não podem ser presos.

**FIGURA 18** – Call me Joker



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Após esse crime, Coringa tenta se dirigir para o método de morte que escolheu, seu grande número: um suicídio ao vivo no show de Murray Franklin. A caminho, ele dança de forma libertadora (FIGURA 18). Nesse ponto da narrativa, vemos o vilão consagrado em sua forma final, não há mais sinais da personalidade frágil de Arthur Fleck. A alegria de Coringa é interrompida com a chegada dos policiais (FIGURA 19). Após avistá-los ele inicia uma fuga. Assim como fizera no cinema, quando queria se encontrar com Thomas Wayne, Coringa, se beneficia da aglomeração dos manifestantes para fins pessoais.

**FIGURA 19** – A polícia chegou, o show acabou

Fonte: Fotograma do filme Coringa (2019).

Dessa vez, a multidão no metrô é usada como camuflagem. Ao conseguir escapar ileso do vagão, antes de ir embora, ele se sente confortável e seguro o bastante para fazer uma dancinha afrontosa (FIGURA 20). Ao entrar no palco, o personagem parece, finalmente, conseguir controlar sua risada. Coringa dança de forma confiante perante as câmeras, revezando sua performance entre piruetas e sorrisos (FIGURA 18).

**FIGURA 20** – Dança afrontosa

Fonte: Fotograma do filme Coringa (2019).

O segundo ponto que o faz desistir de tirar a própria vida no palco, é a revolta devida ao tratamento que Murray lhe dá. Pois, como se não bastasse tê-lo apelidado de *Joker*, mesmo após ouvir o desabafo do palhaço, o apresentador ainda foi capaz de menosprezar e minimizar todo o sofrimento por ele vivido. O que, até poderia ser aceitável para Arthur, mas que, para Coringa, era inadmissível. Após assassinar mais uma pessoa, dessa vez em rede nacional, o protagonista não se intimida, ri, dança e brinca com a câmera, sem se importar com o que os outros pensarão ao seu respeito (FIGURA 21).

**FIGURA 21** – Uma pirueta, duas piruetas, bravo, bravo!

Fonte: Fotograma do filme Coringa (2019).

Este poderia ser um ponto de ruptura, que poderia levar o espectador a pensar sobre a crueldade sádica em tela, mas a reflexão a respeito não dura muito, pois, novamente, somos conduzidos pelos passos de Coringa, rumo ao fim do terceiro ato da trama. A rebelião, que corria como pano de fundo na trama, eclode ao mesmo tempo em que o filme atinge seu clímax: quando o protagonista finalmente tem sua existência

reconhecida. Seu primeiro ato após perceber que todos os olhares do público estão voltados para si mesmo: é dançar (FIGURA 22).

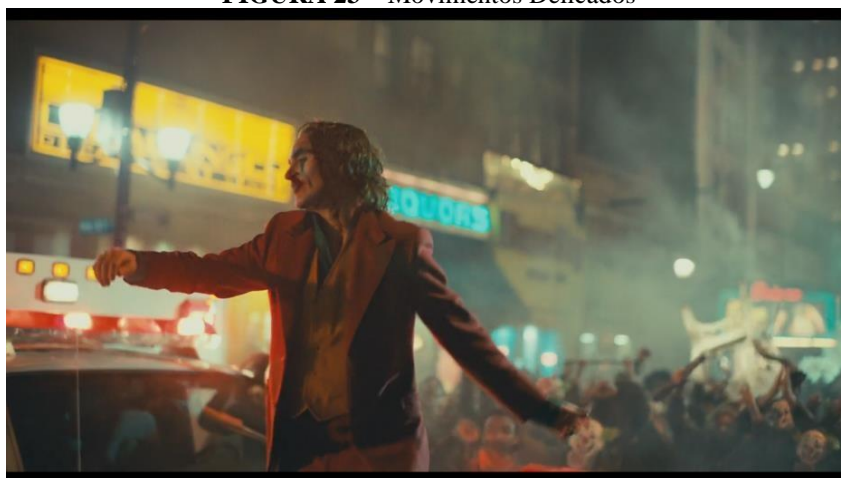
**FIGURA 22** – Dança da morte



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Não restam dúvidas: aquele é Coringa, o líder do caos. Nesse momento, percebemos que torcemos para a ascensão de um vilão extremamente perigoso, uma arma mortal, que não só ceifa vidas e ri disto, como também motiva outros manifestantes a fazer o mesmo. Em sua ideologia distorcida, matar os ricos é dar-lhes o que eles merecem. Afinal, o povo massacrado nas periferias de Gotham, há muito tempo sucumbia, e ninguém da alta sociedade parecia se importar. Por ser um deles, o palhaço do crime, não só se importa, como também não teme dar aos ricos: o que eles merecem<sup>26</sup>.

**FIGURA 23** – Movimentos Delicados



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

---

<sup>26</sup> Original em inglês: “*What they fucking deserve!*”.

Coringa dança usando movimentos leves e suaves. Porque a força que ele conhece, vem do lado feminino, ele não teve uma presença paterna durante a infância, o único homem que serviria como essa referência, foi o padrasto, que o violentou. Logo, quando assume a persona masculina, Coringa flerta com movimentos com conotação sexual, é ousado, beija mulheres, e se torna agressivo, mas em seus momentos de glória, é com a calma e delicadeza feminina que ele flerta (FIGURA 23).

**FIGURA 24** – Nos últimos frames também há movimentos de dança



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Os últimos frames da obra, assim como os primeiros, apresentam coreografias. A dança da morte no encerramento é mesclada com uma tentativa de fuga do Hospício Arcam, não vemos o ato em si, mas há bastante sangue nos pés no chão. Com os pés sujos de sangue Coringa vaga pelo corredor e inicia mais uma vez a dança da morte, a coreografia reforça a ideia de que um novo homicídio aconteceu. Ele foge de lá para cá, novamente reforçando seu papel de palhaço (FIGURA 24). Isso pode ocorrer porque embora seja um agente do caos, Coringa também é um camaleão, que conserva em sua personalidade aspectos picarescos, tal hipótese será reforçada ao longo do próximo tópico, onde abordaremos outros aspectos da narrativa.

## 2.4 O ponto de vista narrativo

O ponto de vista apresentado no arco narrativo parte exclusivamente da perspectiva de Arthur Fleck. O que pode deixar o espectador em dúvida sobre o nível de veracidade/distorção da história. É natural que o ser humano, em sua tentativa de narrar

a própria jornada, acabe cometendo exageros, de forma consciente ou não. O que pode nos levar a pensar que, na narrativa fictícia, não seria diferente. Entretanto, Candido et. al. (2009, p. 21) afirmam que o narrador fictício não é o: “sujeito real de orações, como o historiador ou o químico, ele desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor;” pois ele: “não narra de pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados”. A respeito da ambiguidade dos discursos no gênero narrativo, Candido et. al. (2009) apontam que:

Assim, somente no gênero narrativo podem surgir formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício. Mas a estrutura básica do discurso fictício parece ser a mesma também nos outros gêneros. O “sintoma” linguístico, óbvio nos exemplos apresentados, revela, precisamente através da personagem, que o narrar épico é estruturalmente de outra ordem que o enunciar do historiador, do correspondente de um jornal ou de outros autores de enunciados reais. A diferença fundamental é que o historiador se situa, como enunciador real das orações, no ponto zero do sistema de coordenadas espaciotemporal, por exemplo, no ano de 1963 (e na cidade de São Paulo), projetando a partir deste ponto zero, através do pretérito plenamente real, o mundo do passado histórico igualmente real de que ele, naturalmente, não faz parte. Ao sujeito real (empírico) dos enunciados corresponde à realidade dos objetos projetados pelos enunciados (e só neste contexto é possível falar de mentira, fraude, erro etc.). Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente. (CANDIDO ET. AL., 2009, p. 20-21)

O mundo narrado apresenta um Coringa, aparentemente, sem controle algum da própria vida, que possui uma deficiência neurológica, a qual o impede de expressar seus sentimentos adequadamente. Como consequência dela, ele acaba rindo ou chorando em momentos inadequados. Assim, podemos entender que o riso era tragédia que Arthur Fleck não podia conter. A cena seguinte, o mostra segurando um cartaz amarelo escrito: “*Tudo deve ir*<sup>27</sup>”, a frase faz uma conjectura que conecta o prelúdio ao final do filme. O protagonista, que já não tinha muito, lentamente perde tudo, porque a liberdade plena, exigida por sua nova persona, Coringa, só pode ser conquistada quando não houver mais nada a perder.

No começo da narrativa, a Gotham de 1981 parece fazer parte de uma realidade muito distante da nossa, não só pela diferença cronológica, de quase cinquenta anos, como também, pela ideia enraizada em nosso imaginário, de que super-heróis não existem. Com

---

<sup>27</sup> Original em inglês: “*Everything must go*”.

decorrer da trama, o filme pode se tornar cada vez mais assustador, pois resguarda laços com a realidade, tais como: não há heróis, a classe trabalhadora está em greve, uma parcela pequena da sociedade detém o poder financeiro, um governo omisso negligência os serviços públicos.

O roteiro parece ser, ao mesmo tempo, exagerado, fantasioso e plausível. *Coringa* (2019) chama atenção para a fragilidade de uma independência recentemente adquirida por doentes mentais, que, no século passado, quando diagnosticados como loucos, eram, contra sua vontade, permanentemente internados em manicômios, onde passavam por terapias experimentais desumanas, tais como sessões de eletrochoque, mutilações genitais e lobotomias. Refletir sobre o declínio mental de Arthur Fleck pode ser incômodo, porém, necessário. Vê-lo suportar o convívio compulsório com uma mãe narcisista e delirante, que por não ter tido um tratamento adequado, definha também, a sanidade do filho, pode ser desconfortável para o espectador.

Apesar de levantar uma discussão interessante sobre loucura e poder, *Coringa* (2019) foi criticado devido ao seu final aberto. Não sabemos se a última cena ocorreu antes ou depois da cadeia de pensamentos que a trama nos apresenta. E, de certa forma, não há uma resposta certa ou errada, pois podemos tanto observar a linha temporal da narrativa de forma constante, quanto conjecturar sobre possíveis desdobramentos caso tudo seja uma fantasia, fruto da mente de um vilão insano e perverso. Para auxiliar o leitor a elucidar sobre as hipóteses supracitadas, realizamos uma análise dos personagens.

## 2.5 Personagens

Candido et. al. (2009 p. 103) caracterizam o cinema como um “teatro romanceado”, porque: “como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores”. Os recursos narrativos permitem que os personagens inseridos na trama adquiram mobilidade. Estudar e entender esses personagens reencarnados pode se tornar uma tarefa complexa, pois: “O terreno que nos ocupa é dominado por uma articulação dialética entre um sistema confuso de ideias, o cinema, e um conjunto confuso de fatos, os filmes; mas o segundo grupo sempre levará a melhor”. (CANDIDO ET. AL., 2009, p. 103-104)

Logo, as personagens seriam parte desse conjunto confuso de fatos, que por sua vez estão inseridos em um conjunto ainda mais confuso, de ideias. Para retirar um personagem desta confusão e compreender seu papel na trama, é preciso verificar a

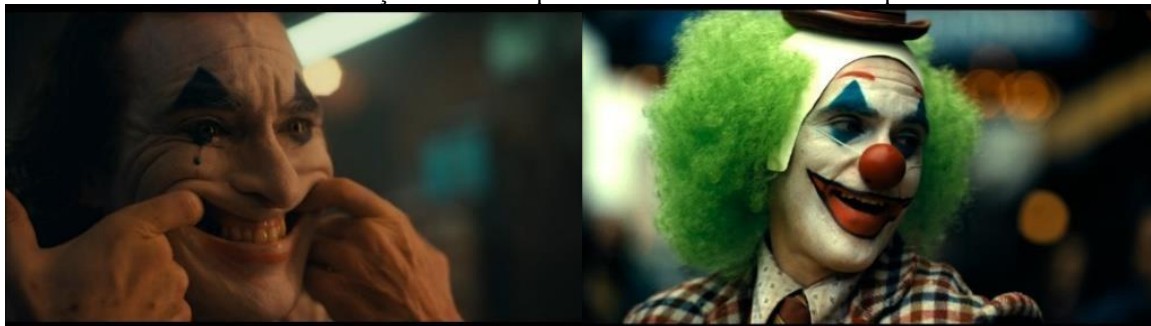


narrativa de forma objetiva. O primeiro passo é detectar qual o ponto de vista do narrador, o qual pode vir de um ou mais personagens. Candido et. al. (2009 p. 103) sinalizam que a fórmula adotada de forma mais recorrente é aquela onde o narrador se retrai ao máximo com o intuito de: “deixar o campo livre às personagens e suas ações”. Contudo, *Coringa* (2019) abre mão desse leque de perspectivas, ilustrando toda a história exclusivamente do ponto de vista do protagonista, o que, para os autores, não é um problema pois, como exemplificam, no cinema é possível que um personagem exista, sem nunca ter sido mostrado em tela, apenas pelos relatos de outros personagens:

Há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos. [...] Quando a fita começa, Rebeca já morreu e, como não há nenhuma visualização de fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo-a graças aos diálogos das personagens que temos diante dos olhos. Mas seria absurdo pretender que se deve ao exclusivo poder da palavra a extraordinária presença da personagem. A dimensão adquirida pelas palavras trocadas entre as personagens presentes acerca da ausente fica sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem. Ficamos conhecendo, tal qual, o ambiente da casa onde Rebeca viveu, pelo menos um vestido seu, e sobretudo contemplamos o tom particular que adquire não só a voz, mas a fisionomia das pessoas, cada vez que a ela se referem. (CANDIDO ET. AL., 2009, p. 108)

Assim ocorre com o padrasto de Arthur, que não tem um rosto, mas, que, imaginamos ser alguém terrível, por ser capaz de violentar uma criança e amarrá-la a um gerador. A respeito da moça retratada por Bernstein em *Cidadão Kane* (1941) de Orson Welles, Candido et. al. (2009 p. 109) pontuam que o espectador não chega a vê-la: “Tomamos conhecimento de tudo isso apenas por uma frase que ele diz a um repórter que o entrevista”, ou seja, trata-se de uma personagem que: “se constitui apenas de palavras, pois a sua estruturação definitiva permanece na dependência da tonalidade da voz e, sobretudo, da expressão nostálgica da personagem de Bernstein”. Com esses conceitos em mente, listaremos, cronologicamente os personagens que aparecem na trama.

Bazin (1991) observa que Dom Quixote é uma figura familiar para milhares de pessoas que nunca tiveram um contato direto com a obra de Cervantes. O mesmo ocorre com *Coringa*, até mesmo aqueles que nunca leram as HQs do Batman, sabem quem é o palhaço do crime.

**FIGURA 25** – Forçar um sorriso pode ser doloroso vs. semblante positivo

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

A versão de Todd Phillips para esse personagem foi encarnada por Joaquin Phoenix. O oxímoro do palhaço triste abre a exposição do protagonista, que, chora em frente ao espelho, enquanto se prepara para fazer os outros sorrirem (FIGURA 25). Nesse sentido, o que Fisher (2011, p. 06) observa sobre *O Palhaço* (2011) de Selton Mello, combina com a personalidade inicialmente apresentada por Arthur Fleck:

O filme, imerso em um clima quase onírico, é pontuado pela melancolia que toma conta de Benjamim. Melancolia, diga-se, que não o abandona nem quando está em cena, interpretando o palhaço Pangaré. No picadeiro ou fora dele, o protagonista se comporta como se estivesse em uma espécie de transe, mergulhado num quase autismo que, se não chega a embotar completamente, entrava e emperra, em considerável extensão, suas relações com as demais personagens – pai e plateia entre elas. O olhar tem sempre algo de vazio e triste, de perdido e distante. Para não mencionar a postura: rigidamente ereta, estática, quase totalmente desprovida de flexibilidade; e a fala lenta, voz baixa e entrecortada. (FISHER, 2011, p. 06)

Na cena seguinte, o palhaço ressurgue esboçando um semblante positivo, indicando como os artistas precisam se esforçar para alegrar o público, mesmo com seus interiores devastados (FIGURA 25). Por se tratar do protagonista, neste tópico, não nos aprofundaremos novamente em sua construção, pois, apresentaremos os aspectos da personalidade, bem como os desfechos de sua história em outros momentos ao longo do texto. Um grupo de jovens primeiramente critica as vestimentas e performance, depois rouba o cartaz do palhaço, mas o que poderia ter sido uma travessura juvenil se transforma em violência gratuita quando o mesmo grupo espanca o artista (FIGURA 26).

**FIGURA 26** – O capaz roubado

**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

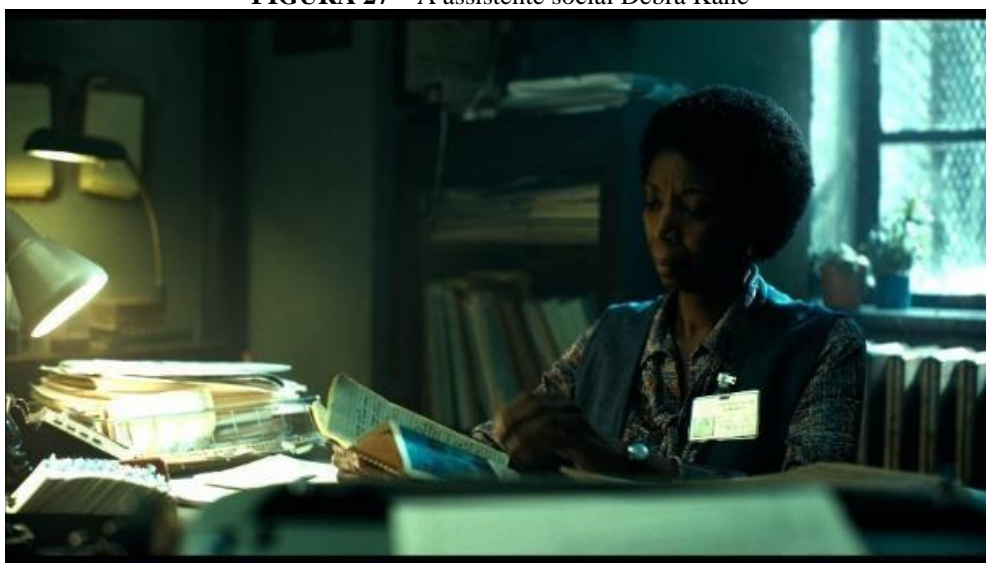
O significado de delinquência está relacionado a marginalidade, ou seja, aqueles que vivem abaixo da margem da sociedade e que dada as diferenças sociais, desigualdade e outras mazelas acabam transgredindo as regras por ela convencionadas. Para Cardim (2019, p. 01): “Crimes bárbaros de jovens e adolescentes são reflexo do abandono afetivo”, em entrevista a repórter, Charles Bicca, presidente da Comissão de Defesa dos Direitos da Criança Adolescente e Juventude da Seção DF da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) afirma que:

O advogado, que estuda o abandono afetivo, associa a omissão dos cuidados de pais e responsáveis aos atos infracionais cometidos por crianças e adolescentes. O abandono afetivo é o descumprimento dos deveres do poder familiar, assistir, criar e educar os filhos, previstos em lei pelos artigos 229 e 227 da Constituição Federal. ; Dentro dos trabalhos que eu fiz, nos últimos 10 anos, sobre a repercussão desse abandono, eu consegui ver índices significativos que correlacionam os temas; diz. Bicca afirma que 77,6% dos internos da Fundação Casa foram criados sem o amparo dos pais. O mesmo aconteceu quando o advogado pesquisou o tema nas unidades de internação de Santa Catarina.; lá, seis entre 10 menores tiveram uma infância sem o pai. O que se nota é a falta do pai na vida desses internos; afirma. O especialista escreveu três livros sobre o tema e tem priorizado o assunto na comissão; uma família funcional e presente, seja qual for a composição, é o primeiro freio que esse menor tem no combate à prática de atos infracionais; completa. (CARDIM, 2019, p. 01)

A falta do pai pode ser parte da razão do desequilíbrio de Arthur, com uma família mais estruturada ele poderia se ajustar melhor, pois ser acolhido, ainda que tardiamente significaria o fim da rejeição. Ao chegar em casa, descobrimos que Arthur também não tem pai, ele cuida sozinho do sustento da casa. Sua companheira de residência é Penny

Fleck, da qual falaremos mais adiante. Antes dela surgem outras mulheres na história, como a assistente social Debra Kane (FIGURA 27), que conversa com o aspirante a humorista e pede para ler seu diário. No caderno, que Arthur usa como diário, local para anotação de fatos engraçados e livro de piadas, há várias palavras rabiscadas misturadas a colagens de fotos de mulheres nuas e nada parece fazer muito sentido. Por falar em sentido, uma frase chama atenção de Kane: “*Eu só espero que minha morte valha mais centavos do que minha vida*”<sup>28</sup> que faz um trocadilho entre as palavras *cents* e *sense*.

**FIGURA 27** – A assistente social Debra Kane



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

A cena precisa ser pausada para que o espectador consiga ler toda a página e entenda o contexto da frase. Nesse ponto do diário, Arthur relata ter visto um homem atropelado na calçada e imagina como seria triste se a sua vida inteira acabasse ali, mas ao mesmo tempo, pensa que se por acaso, o motorista que o atropelasse fosse rico, sua mãe poderia receber uma indenização pelo incidente. Mesmo sem pausá-la e ler a página, o espectador pode perceber que o personagem parece angustiado, porque não consegue fazer dinheiro em quantidade satisfatória, e, que por isso, espera que sua morte acidental onere em uma indenização superior ao valor que conseguiria arrecadar em vida.

Preocupada, a assistente social pergunta como ele se sente em relação as sessões, se estão ajudando de alguma forma. Ele responde que se sente melhor do que quando estava trancado no hospital. A perturbação da personalidade de quem fez os desenhos naquele caderno é reforçada por uma cena em que Arthur aparece batendo a cabeça na

<sup>28</sup> Original em inglês: *I just hope my death makes more cents than my life.*

parede, aparentemente trancado em um hospício, um comportamento que foge da normalidade. O personagem se nega a contar por que foi internado, respondendo à pergunta com outra pergunta: “*Quem sabe?*”. Ele pede para que sua medicação seja aumentada, ao passo que assistente argumenta que ele já toma sete tipos de medicamentos diferentes, e, que algum deles deve estar fazendo efeito. Ele retruca alegando que só não quer mais se sentir tão mal. A cena corta para Arthur em um ônibus, onde tenta interagir com uma criança.

O garotinho parece triste e Arthur tenta fazer palhaçadas para que ele se alegre, o que funciona, mas quando ele começa a sorrir, a mãe interrompe a brincadeira de forma brusca, ordenando que o homem pare de incomodar seu filho. Fleck fica sem graça e diz que não estava incomodando, ela aumenta o tom de voz e o manda parar. Arthur começa a gargalhar incontrolavelmente, ele leva a mão à boca em uma tentativa de abafar o som enquanto se desculpa, a mulher começa a se irritar e pergunta se ele acha a situação engraçada, ainda mais desconsertado, o palhaço começa a tossir e se engasgar com o próprio riso. Se abaixa, coloca a mão na bolsa e busca por algo. Então, ele entrega à mulher um cartão informativo, outras informações sobre o cartão, e sua função como objeto estão disponíveis no tópico 2.10.

**FIGURA 28** – Penny Fleck



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

A expressão de indignação dá lugar ao desconforto. Aliás, o desconforto pode ser uma sensação constante para quem assiste o filme. É interessante observar que mesmo diante ao pedido de desculpas do homem e a solicitação para que gentilmente devolvesse

o cartão, ela não o faz<sup>29</sup>. Enquanto a mulher começa a demonstrar desprezo e impaciência perante a situação, Arthur continua sufocando em sua risada até chegar em casa, onde outra personagem de seu convívio nos é apresentada, sua mãe (FIGURA 28).

» PENNY FLECK: “*Você não tem que ser engraçado para ser um comediante?*”<sup>30</sup>

Ventura (2021, p. 01), esclarece como pessoas com transtorno narcisista agem: “Todos que possuem mais palco do que essa pessoa, são interpretados como ameaças. Ela não vai tentar fazer melhor do que seu oponente, ela vai tentar destruir aquela pessoa”. Por isso, Penny não se importava se Arthur ficaria ou não feliz com comentário maldoso dela. Só pelo fato dele ter uma oportunidade de sobressair, por ter comentado que todos os colegas dizem que seu show está quase pronto para estrear, já seria um possível motivo para que, na cabeça dela, ele parecesse melhor do que ela. Ventura (2021, p. 01) esclarece que esse comportamento parte da premissa de que o narcisista se esforça para: “mostrar o quanto outras pessoas são mais baixas que eles, para que assim, possa se sobressair. O erro dela sempre é a devolutiva de uma provocação. O erro dela foi motivado pelo erro do outro”. É doloroso para Arthur ser tratado assim, porque, no geral, podemos nos acostumar a ouvir comentários negativos de quem mal nos conhece, mas esperamos ouvir coisas boas dos nossos familiares.

Penny também se ausenta da culpa das agressões que o filho sofria, quando indagada pelo psiquiatra durante o *flashback*, ela alega que Arthur era “uma criança muito feliz, estava sempre sorrindo”, ou seja, coloca a culpa no filho, afinal, foi ele quem não demonstrou corretamente o quão infeliz estava. Talvez, ela quisesse descontar na criança a frustração por sua relação com Tomas Wayne ter acabado.

Foster (2019, 6ª temporada, episódio 01) brinca sobre esse comportamento em uma piada: “*Quantas mães narcisistas são necessárias para trocar uma lâmpada? Uma porque o mundo inteiro gira em torno dela*”. E, de fato, todo o mundo e vida de Arthur parece girar em torno de sua mãe. Ele trabalha para sustentá-la, e, após chegar cansado do trabalho ainda é responsável por dar banho nela, cozinhar, colocá-la na cama, e, mesmo assim, por ela, é frequentemente humilhado. Ela não sente a falta dele em casa, mas anseia por respostas às cartas enviadas para Wayne, que nunca chegam. Penny é uma

<sup>29</sup> Este é um ponto importante, que será usado mais adiante na narrativa, quando o protagonista buscará por isto para entregar para os jovens de Wall Street.

<sup>30</sup> Original em inglês: “*Don't you have to be funny to be a comedian?*”

mulher que não trabalha, e pelo que Arthur relata também não sai de casa ou tem amigos, mas mantém certa vaidade ao usar batom vermelho mesmo de pijama. A mãe pergunta sobre as cartas, ela aguarda uma resposta de Tomas Wayne, e Arthur pergunta porque aquele homem responderia. Penny responde que Wayne “deve” a eles, porque ela trabalhou para ele por anos. O jovem desiste de argumentar e eles começam a assistir um show na tv, onde surge o próximo personagem:

» MURRAY FRANKLIN: “*Eu desistiria de tudo em um piscar de olhos para ter um filho como você.*”<sup>31</sup>

**FIGURA 29** – Murray Franklin e o único abraço de Arthur



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

O apresentador do *talk show* surge fazendo uma dancinha e ordenando sua banda como um maestro. Arthur se teletransporta para a TV, no melhor estilo *The Purple Rose of Cairo* (1985) de Woody Allen, e devaneia sobre um universo onde Franklin trocaria tudo pela honra de ser seu pai, o que remete novamente ao comentário acima sobre a importância da figura paterna na criação de jovens marginalizados. Murray é o típico apresentador, eloquente, piadista, trajando um terno caro, um contraste claro para Arthur, que é retraído e maltrapilho. É válido ressaltar que esta é a única cena em todo o filme em que Arthur recebe um abraço (FIGURA 29). Caso fosse real, ato não poderia mudar o que Arthur já viveu, mas poderia significar muito para ele.

<sup>31</sup> Original em inglês: “*I’d give it all up in a heartbeat to have a kid like you.*”

» RANDALL: “*Eles vão tirar tudo de você se você fizer isso*<sup>32</sup>.”

**FIGURA 30 – Randall**



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

A cena seguinte mostra Arthur no Haha’s, um colega de trabalho comenta sobre a surra, chamando os jovens de selvagens, mas Arthur os defende dizendo que são apenas crianças. Randall (FIGURA 30) é um homem de meia idade alto, corpulento e que está acima do peso. O gordo retruca, dizendo que se deixar levam tudo que ele tiver, que são animais e entrega uma arma a Arthur, que alega não poder ter uma. O colega insiste para que ele fique com o revólver para a proteção.

» HOWT: “*Isso é bobagem. Nem faz sentido!*<sup>33</sup>”

<sup>32</sup> Original em inglês: “*They'll take everything from you if you do that*”, se referindo a Arthur não fazer nada sobre a agressão.

<sup>33</sup> Original em inglês: “*That's bullshit. It doesn't even make sense!*”, se referindo aos jovens terem roubado o cartaz.



**FIGURA 31** – Gary e Hoyt

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Gary, um anão aparece e diz que o chefe quer vê-lo. Tanto Hoyt quanto Gary vestem vermelho (FIGURA 31). Randall faz uma piada sobre a estatura do primeiro, enquanto Arthur se dirige ao escritório. O chefe pede para que o protagonista devolva o cartaz do Kenny's Music, o palhaço tenta argumentar que foi roubado, mas o outro homem não acredita. Indignado, Arthur começa a sorrir. Enquanto Hoyt relata que os colegas de trabalho se sentem desconfortáveis na presença de Arthur, presenciamos o primeiro sorriso de ódio, acompanhado de um olhar de choque, seguido de um ataque de fura deferido em sacos de lixos (FIGURA 32).

**FIGURA 32** – O riso de ódio

**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Após se sentir novamente injustiçado, Arthur sobe dolorosamente o longo vão de escadas, que transpõem o caminho até sua casa. Então, duas novas presenças femininas chegam à tela: Gigi e Sophia, filha e mãe, são vizinhas dele, e, após o elevador travar, se queixam sobre como o prédio é horrível (FIGURA 33).

**FIGURA 33** – Sophia e Gigi

**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Sophia brinca com Arthur, fazendo um gesto de gatilho com as mãos, e apontando para a própria cabeça. Timidamente, ele ri, ela então sorri de volta. Ambas descem e após alguns segundos Arthur a chama de volta, quando a mãe olha, ele repete o gesto suicida. Sem graça, a mulher dá um sorriso social, e entra no apartamento. Uma música feliz toca indicando a primeira interação humana positiva de Arthur.

Em casa a mãe insiste em falar de Thomas Wayne. Ela novamente, menospreza a capacidade do filho de fazer o que quer dando claros sinais de ser uma mãe narcisista, o que é reforçado após o grito de ordem, mandando o filho abaixar a televisão e fazer silêncio, mesmo sendo um adulto e o único provedor da casa.

Depois de seguir Sophia pela cidade, Arthur decide ir ao *Pogo's Pub*, um bar onde comediantes iniciantes se apresentam. Como um reforço ao cartão, e ao elevador, essa cena reforça como o protagonista tem dificuldades para entender e interagir a respeito do que ouve e vê. Ele ri em momentos errados, sempre um pouco antes ou depois de todos os outros espectadores no local já terem entendido a piada. Após a experiência coletiva ele chega em casa e tenta escrever sua própria piada, autodepreciativa a frase diz que a pior parte de ter uma doença mental é que as pessoas esperam que você aja como se não tivesse.

Logo após, Debra Kane informa Arthur sobre a interrupção do tratamento, devido a um corte no orçamento que era repassado ao programa pelo governo. Dentro ou fora da ficção, o filme pode nos mostrar que negligenciar tratamentos mentais, ou deixar de destinar essas verbas para indivíduos que não tem como arcar com seus medicamentos, pode ser perigoso e ainda mais caro para o Estado, do que simplesmente os tratar com a dignidade merecida.

Enquanto Arthur visitava Bruce, dois policiais (FIGURA 34) foram até a casa dos Fleck para coletar um depoimento, durante as perguntas Penny acaba passando mal, e é socorrida às pressas. A mente já colapsada da mulher, sofre mais outro choque ao saber dos possíveis crimes do filho, o que a leva a um derrame. Indignado, o protagonista relata o ocorrido aos policiais, que dizem que sentem muito por ela, mas não se importam em continuar o interrogatório.

**FIGURA 34** – Os policiais, o palhaço e a porta

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Eles questionam Arthur sobre o motivo da sua demissão, ele tenta parecer sarcástico e diz que não era engraçado o bastante. Quando perguntam sobre a condição dele, se é algum tipo de show, ele responde com outra pergunta: *O que você acha?* Mas ao tentar interromper o diálogo e voltar para o hospital, o personagem, mais uma vez, é induzido ao erro, batendo de cara no vidro da porta, do lado que era apenas para saída.

**FIGURA 35** – O atendente

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Depois do confronto com Wayne, Arthur conhece outro personagem, o atendente do hospício (FIGURA 35), ele se queixa sobre como é difícil tentar parecer ser feliz o

tempo todo, como uma criança, alega ter feito coisas feias. O homem, sem saber da gravidade do que o protagonista tentava confessar, esclarece que não é um assistente social ou psiquiatra, mas que caso precisasse, Arthur poderia marcar uma consulta para falar com um desses profissionais.

Ao passo que o protagonista retruca, e, imitando a voz de Debra Kane diz: “as verbas foram cortadas”. O homem sem entender muito bem começa a ler o prontuário de Penny, esclarecendo que a mãe de Arthur foi diagnosticada com delírios psicóticos e transtorno narcisista. Depois de ler por alguns segundos em voz alta, ele se dá conta de que a criança relatada naquelas páginas, era o adulto em sua frente. Fleck então luta para conseguir ler o arquivo completo, e quando finalmente pega o prontuário sai correndo, mais uma vez, executando a corrida do palhaço.

**FIGURA 36** – Psiquiatra e Penny jovem



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

É interessante observar que, nesse ponto da narrativa, vemos o passado de Penny (FIGURA 36) pela perspectiva de Arthur, onde o mesmo está inserido nas cenas, não

como criança, mas sim em uma versão já adulta. À revelação sobre a origem de sua risada, pode ter trazido consigo todo o peso dramático e emocional a muito tempo enterrado na psique de Arthur, que leva ao despertar de uma reação em cadeia motivada pelo irracional.

**FIGURA 37** – Matricídio



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Confrontado com a perda de toda sua estabilidade e segurança, o protagonista permite que Coringa assuma o controle e resolva o problema. Ao tirar o ar da mãe, (FIGURA 37) Arthur respira aliviado. Logo após, ele também mata, metaforicamente, a figura de Sophie enquanto namorada, a qual existia exclusivamente em sua mente.

**FIGURA 38** – Sophia não existia



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Outra poética pode ser encontrada no apartamento de Sophie, 88 B, o oito é ser usado como analogia para o símbolo do infinito. Assim, entendemos que a personagem poderia ser uma das poucas memórias felizes na mente de Arthur, a qual ele multiplicava e ampliava na busca por interações sociais. O susto da personagem ao vê-lo e a frase que ela diz: “*Oh meu Deus! O que você está fazendo aqui?*”<sup>34</sup> (FIGURA 38) denunciam que ela sequer sabia o nome do vizinho, mas o diretor pode ter usado os *flashbacks* do passado, onde Sophie não estava presente, para reforçar essa desassociação. A relação entre eles nunca existiu. Com medo, ela apela pela vida da filhinha, Arthur transtornado sai do local, e se encaminha para seu apartamento.

O assessor de Murray (FIGURA 39) tenta alertá-lo sobre o perigo da situação, avisa que aquilo (se referindo a Arthur ir para o palco) não dará certo. O apresentador o ignora, e segue colocando ao vivo alguém claramente instável. Arthur, pede para ser introduzido como *Joker*, o assistente pergunta o que há de errado com seu nome, o protagonista o ignora e se dirige a Murray: “*Coringa: Foi assim que você me chamou no programa. Uma piada. Você se lembra? Murray respondeu: Eu chamei? Não me lembro. Bem, se você prefere assim, te chamarei de Joker*”. Arthur sentia uma raiva crescente, ele pede para ser chamado de piada, porque foi ridicularizado como uma piada no programa.

**FIGURA 39** – Murray e seu assessor



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Durante a entrevista, Murray pergunta sobre o visual do protagonista, se há algum viés político por trás disso, porque as pessoas que participam da manifestação estão

<sup>34</sup> Original em inglês: “*Oh, my God! What are you doing in here?*”

mascaradas como palhaços. No entanto, alega que (diferentemente de seu suposto pai) não é um político, e que só está tentando fazer as pessoas sorrirem. Afinal, ele é um palhaço profissional. Coringa desfruta da atenção que recebem, mas logo é interrompido por Murray, que debocha do convidado quando o mesmo tira um caderninho de piadas do bolso. Enquanto o protagonista procurava pela piada ideal, Murray impaciente debocha: “*Sem pressa. Temos a noite toda*”. Quando o palhaço começa a contar a piada, o apresentador, no melhor estilo Faustão, mais uma vez o interrompe. Coringa finalmente consegue terminar sua piada sobre morte, mas ninguém da plateia ri. A Dra. Sally afirma que aquilo não era engraçado. Ele ignora ambos e começa a contar o que, parece ser outra piada, sobre o mesmo tema.

Contudo, não há uma *punch line*, a última parte da anedota, que geralmente nos faz rir. Murray alega estar esperando o final da piada, e Coringa diz que já acabou. Nesse momento o apresentador percebe que está de frente com o assassino dos jovens empresários. Ao invés de se intimidar, ele decide confrontar Arthur, quer saber por que ele fez aquilo. Neste ponto, a profecia exposta no cartaz inicial se concretiza: Coringa alega não ter mais nada a perder, pois já perdera a saúde mental, o emprego, a família, o relacionamento imaginário e os amigos. O protagonista conclui que sua vida não é nada além de uma comédia. Ele também alega achar a morte engraçada, e que estava cansado de fingir que não era.

Sempre que um crime ocorre, tentamos saber qual foi a motivação por trás dele, é natural, faz parte da curiosidade humana. Como a justificativa dada por Arthur não parecia plausível, Murray pergunta novamente, se esse foi o único motivo para matá-los. Aqui, seria uma chance de redenção para o personagem, ele poderia alegar que os jovens iriam violentar a mulher, e que fez isso para salvá-la. Mas Coringa é um vilão, e só age por motivações próprias. Então, em escarnio e tom de gozação, ele alega que os matou porque não eram bons dançarinos, colocando a dança, mais uma vez, em papel de destaque. O que deixa a plateia estarecida.

Coringa também começa a se indignar com a defesa aos jovens, afirmando que pessoas como eles e Thomas Wayne nunca se colocam no lugar de pessoas como Arthur. Nesse momento, um gatilho é acionado em sua mente, ele alega que: “*Eles pensam que vamos apenas sentar lá e aguentar, como bons meninos!*”, em referência a sua infância, quando sofria abusos, e os aguentava porque sua mãe o convencia de que deveria ficar quietinho, sorrir e ser um bom menino.



Sua mente retorna ao presente e ele revela: “*Não vamos! Nós vamos nos tornar lobisomens selvagens!*”, dando mais um indício de que Murray deveria tomar cuidado, a respeito de como essa selvageria poderia ocorrer. Após ouvir um longo discurso sobre as injustiças que sofreu, ao invés de se solidarizar com Arthur, Murray acusa *Joker* de vitimismo.

Toda a tensão que se forma na tela, aliada a falta atenção do apresentador para a fera que estava provocando, resulta na explosão de Coringa, que chorando de ódio atira no rosto de Murray. Depois de cometer mais um crime, dessa vez aos olhos de todos e sem se esconder, ele se acalma e volta a sorrir. A dança vem à tona outra vez, ele se aproxima da câmera e a cena é cortada. A seguir, o próprio filme nos conduz a levar a morte de Murray menos a sério, como uma boa piada, colocando a música circense mais alta do que as notícias sobre o crime que acabara de ocorrer.

Após ser preso, um dos dois policiais na viatura censura Coringa, dizendo que o que ele acha divertido, não é. Aponta para o caos instaurado nas ruas, e o culpa por toda essa confusão. Desta vez, ao invés de debater, o personagem simplesmente concorda, e responde: “Eu sei. Não é lindo?”, o que pode ser entendido como: a) ele não se importa mais com que os outros pensam; b) está ignorando a afirmação do policial, fazendo referência a beleza que vê no caos.

Uma ambulância se choca contra viatura. Ironicamente, após o acidente, os agentes da lei não são os primeiros a serem socorridos, mas sim, o bandido. Ao final do ato, até mesmo a morte dos pais de Bruce parece engraçada, porque não faz sentido deixar um garotinho vivo, sendo ele a única testemunha do crime. Essa crítica joga luz a um problema narrativo da trama original, onde esta cena é a força motriz por trás da origem de Batman. Outra ironia é que após perder tudo, e matar o seu ídolo, Arthur parece, finalmente: “*feliz*”<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Do original em inglês “*Happy*”, a palavra que em tradução livre significa feliz, também era o apelido dado por Penny à Arthur quando pequeno porque segundo ela, ele vivia sorrindo. Provavelmente em dor devido as torturas e por não saber como agir de outra maneira.

**FIGURA 40** – A psiquiatra

Fonte: Fotograma do filme Coringa (2019).

Algum tempo depois, não sabemos quanto por que a trama não informa, Arthur aparece gargalhando copiosamente. A psiquiatra (FIGURA 40), última personagem apresentada em tela, pergunta se pode saber qual a graça da piada. Ele alega que ela não entenderia, ri e começa a cantarolar trechos de *That's Life*: “*A vida é assim! E por mais engraçado que pareça, algumas pessoas se divertem pisando em um sonho*”<sup>36</sup>. Ironicamente, *Coringa* inspira uma revolução social que, como consequência, acaba pisando nos sonhos de Bruce Wayne. A cena seguinte contém indícios de que essas foram as últimas expressões que a psiquiatra viu. Para entender por que ele se diverte mais com a morte do que com a vida, analisaremos as relações interpessoais dele com os demais personagens.

## 2.6 Relações interpessoais dos personagens

Arthur sentia-se tão impotente, que já estava acomodado a sua rotina de rejeição, por isso cria um cartão de aviso explicando sobre a sua condição e pede para devolvê-lo depois de ler. Sem amigos ou namoradas passou a vida inteira sem nem sequer saber se existia, porque para Nietzsche (1980) a percepção de existência está diretamente ligada a capacidade de poder relembrar os acontecimentos passados, nos quais nos sentimos importantes, pertencentes a algo maior. Então, todo o seu esforço para ser um palhaço era

<sup>36</sup> Original em inglês: “*That's Life*: “[...] (*that's life*), and as funny as it may seem, some people get their kicks stompin' on a dream”.

devido à vontade que imputaram nele, de que para se encaixar na sociedade não deveria agir como um deficiente mental. Todos aqueles que perturbam a ordem social são afastados dela, o louco é aquele que está longe do que a sociedade considera correto, por isso é colocado à margem dela. Segundo as reflexões de Foucault (1970) sobre a loucura, a normalidade não existe, existe sim uma sujeição:

Existe em nossa sociedade outro princípio de exclusão: não mais a interdição, mas uma separação e uma rejeição. Penso na posição razão e loucura. Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contra partida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma -verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (FOUCAULT, 1970, pp. 10-11)

Ele não era louco, mas também não conseguia fingir ser normal por causa da sua condição. Mas não podia rir no meio de um ônibus, mesmo que fosse compulsório, mesmo que ele não tivesse controle sobre a risada. Porque essa atitude diferente irrita as pessoas e provoca uma reação negativa. Elas não querem saber dos problemas dele, pois cada um já tem problemas o suficiente para lidar. Por isso, quando surge um indivíduo como Arthur, que possui uma presença estranha, e age de forma não habitual, as pessoas ao redor tendem a sentir raiva. Uma raiva irracional, que nem mesmo elas entendem, mais que também podem não conseguir controlar.

Segundo a lógica behaviorista, Skinner (1974, p. 49) a liberdade tem como efeito colateral o caos: “Liberdade geralmente significa ausência de restrição ou coerção; mais latamente, significa ausência de qualquer determinação anterior. Todas as coisas que passam a existir, exceto os atos de vontade, têm causas”, já a ordem tem como efeito colateral a escravidão. Coringa é uma persona diferente, um agente do caos que se tornou livre por não ter nada a perder. A risada que era motivo de vergonha, passa a ser só mais um aspecto da sua personalidade estranha, que ele assume como não só única, mas verdadeira desde sempre.

Jung (2008, p. 23) define a persona como a personalidade apresentada como real, uma variante às vezes muito diferente da verdadeira personalidade. Arthur assume a persona de Coringa, uma personalidade insana e caótica desde o seu nascimento, mas para ele chegar a essa conclusão foram necessárias várias tragédias seguidas e um desenvolvimento muito preciso da sua personalidade e carácter. O primeiro desses fatores

foi a família, que enquanto instituição base/lar dentro de uma sociedade é, comumente, romantizada como a representação incólume de amor incondicional, compreensão e companheirismo. E, devido a isto, existe um incentivo, para não dizer até mesmo uma imposição social, para que a paternidade/maternidade não apenas seja desejada, mas que seja transformada em uma meta de vida para todo ser humano. Assim sendo, a relação familiar, por se tratar de um construto social, acaba repleta de expectativas e cobranças. Do lado dos pais, vemos que destes são esperados o dom inato do auto sacrifício, mártires-heróis, que sempre colocarão à vontade o bem-estar dos seus filhos em primeiro lugar. Em contrapartida, dos filhos, é almejado que retribuam o dom da vida que lhes foi conferido, e vejam e tratam e seus progenitores como indivíduos superiores, detentores de sabedoria, lhes sendo devidos obediência, respeito e amor. (MELTZE, 2021)

No entanto, a realidade nos mostra determinados exemplos, que destoam drasticamente do raciocínio supracitado. Podendo o núcleo familiar, ser, na verdade, um ambiente para construção de relações tóxicas, e até mesmo abusivas, seja de maneira psicológica ou física. Acerca dessa temática, a adaptação cinematográfica de *Coringa* (2019), ainda que tomando como exemplos situações mais drásticas e brutais, traz à tona a necessidade de se repensar a construção das relações entre pais em filhos, bem como o conceito que temos acerca de família. Esse debate é feito através da trajetória de Penny, uma mulher solitária e retraída, que, ao longo da trama é constantemente vista com desprezo pelas pessoas que com ela conviveram, sendo até mesmo hostilizada pelos jornais. Diferentemente das HQs de *Batman*, o filme narra sua história de maneira não linear, intercalando a situação presente da personagem com momentos passado, onde descobrimos que ela possuía uma vida aparentemente normal, mas o evento trágico envolvendo a concepção do seu filho pode ter Arthur *destruído tudo*. Inclusive, a maternidade é um dos temas principais na relação interpessoal desses personagens.

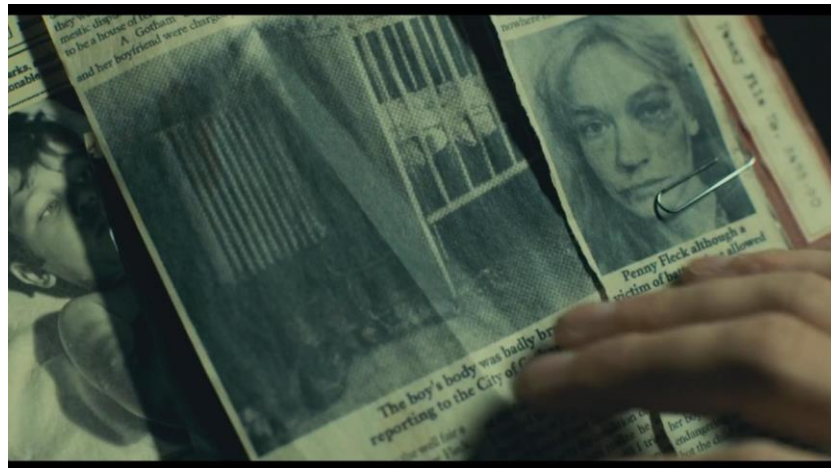
Penny, era uma garota pobre que trabalhava como empregada na mansão Wayne, e, que, provavelmente não desejava ser mãe no momento, pois, muito provavelmente não teria condições financeiras para arcar sozinha com todas as despesas um bebê. No entanto, ao conhecer Thomas, seu patrão e futuro pai de seu filho, a personagem acabou se envolvendo com alguém que possuía um estilo de vida totalmente diferente. O caso de ambos resulta em uma experiência extremamente desagradável para Penny. A empregada é demitida em virtude de sua gravidez, que embora não seja explicado se a mesma ocorreu por acidente, ou por insistência dela que, ao contrário dele, sonhava em mudar de vida. Ela opta por não realizar o aborto, talvez na esperança de um possível matrimônio com

Thomas, e essa gestação resulta em uma maternidade compulsória. Segundo Basile (2021):

Pouco se fala de maternidade compulsória. O que é isso? É a ideia de que mulheres são imperfeitas sem filhos. De que só conhecerão o amor verdadeiro quando tiverem filhos, e de que cuidar é natural para nós. “Compulsório” vem literalmente de “compulsão”, ou seja, da perda da autonomia na decisão. O quanto da nossa vontade de ter filhos foi realmente vontade nossa e o que foi socialização, pressão social, adequação? A ideia normalizada de que somos completas apenas se parirmos, que a maternidade é sagrada, que a mulher nasce pronta para o cuidar, coloca uma pressão invisível, mas muito forte nas mulheres desde sua infância – onde já cuidam de suas bonecas – para que “completem seu destino”. O problema é que as mulheres que se tornam mães dentro de um contexto onde não se questiona essa compulsoriedade e a carga que ela carrega, têm sua liberdade completamente tolhida. (BASILE, 2021, p. 01)

Em virtude disso, mesmo que tentasse ser o modelo de mãe que a sociedade esperava que fosse, Penny era incapaz de demonstrar qualquer tipo de amor por seu filho Arthur, pois claramente, não desejava estar naquela situação, sem Wayne, sem emprego e com uma criança para criar. Tais características a tornaram inerte a real condição psicológica de seu filho. Ela o apelida de “*happy*”, felicidade em inglês, e vivia dizendo que ele era um garotinho muito feliz, que veio ao mundo para trazer alegria as pessoas. Penny não conseguia confortá-lo, nem mesmo quando esse chorava incontrolavelmente, chegando mesmo ao ponto de ser permissiva em relação às agressões, deixando que um namorado qualquer amarrasse a criança em um gerador, para assim, não precisar ouvi-lo sorrir compulsivamente. O que acaba culminando na prisão do homem, horror da população e traumas permanentes na psique de Arthur (FIGURA 41).

**FIGURA 41 – AS NOTÍCIAS SOBRE A INFÂNCIA DE ARTHUR FLECK**



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Atitudes como esta, assim como as cenas em que a personagem expressa verbalmente seu descontentamento em relação a maternidade, menosprezando os desejos e sonhos do filho, podem induzir o espectador a pensar que, Penny é a verdadeira culpada pelo surgimento do Coringa. Aliás, o próprio protagonista adota esse raciocínio como sua verdade, justificando assim, o fato de Arthur nunca reagir diante de atos de violência e rejeição cometidos por outrem. De fato, é possível identificar elementos comuns em relacionamentos tóxicos entre a personagem e seu filho, como a falta de afeto desta para com ele. Sendo retribuída com uma necessidade extrema de tentar agradar a mãe, por parte dele, em todos os casos sem sucesso, pois mesmo diante de todo esse esforço, ela segue sem conseguir nutrir um amor genuíno pelo filho, o preterindo em relação a televisão ou a expectativa de receber novas cartas de Wayne.

Dada a falta de comunicação entre eles, o vilão consegue ser muito mais próximo e afetivo de Murray, o apresentador de um talkshow, que assistem juntos, do que de sua própria progenitora. Seus devaneios por carinho e atenção se refletem em sua ilusão, onde ele é percebido pelo apresentador em meio à multidão, como um homem responsável, que cuida bem da mãe, e que qualquer pai gostaria de ter como filho. Ao conhecer Bruce, Arthur inconscientemente o repudia justamente por ele ter recebido do pai o que ele nunca conseguiu: carinho, amor, atenção e um bom lar. Como vemos na cena em que ele puxa a bochecha da criança e força um sorriso, tal qual ele mesmo fizera ao longo de toda sua vida, sempre fingindo estar tudo bem, quando claramente não estava.

Antes do matricídio, há raros momentos onde ele tenta se libertar e ser o homem da casa, como a dança com a arma. Contudo, ao dispará-la acidentalmente, e, por conseguinte acabar incomodando a mãe com o barulho, vemos a masculinidade de Arthur se retrair e murchar. Em consequência à ausência do amor materno, acompanhamos o surgimento de uma persona completamente masculina e combativa, que pode ser vista, psicologicamente, como a tentativa de Arthur para criar em sua mente alguém capaz de protegê-lo, de uma maneira que sua mãe nunca se propôs a fazer. Toda a interação de Arthur após entrar no elevador é libertadora. Ele abraça sua nova persona e se entrega a loucura. Nos momentos de dança, fuga e escárnio Coringa está claramente vivendo seu clímax como um vilão. Ele é uma figura picaresca, ao chegar no show de Murray cumprimenta-o de forma traiçoeira, fingindo não entender o deboche direcionado a sua tentativa de *stand-up* (FIGURA 42).

**FIGURA 42** – Aperto de mão amigável

Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Outra alegoria interessante é: o primeiro e último beijo. Em *Elephante* (2003) de Gus Van Sant, um filme inspirado no Massacre de Columbine, os protagonistas Dylan e Kevin se beijam antes de cometer o ato, pois eles nunca haviam beijado e não queriam morrer sem tentar. Talvez por isso, Arthur decida dar seu primeiro e último beijo na única mulher ali presente, já que também iria se mata (FIGURA 43).

**FIGURA 43** – O primeiro beijo de Arthur

Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Derrubando a teoria de que ele seria um gay reprimido, pois, os traços femininos em sua personalidade, podem ter vindo do desprezo que enxergava nos olhos de sua mãe, por isso, quanto mais desprezo e desejo de punir ele sente, mais parecido com ela, ele se

tornaria. Em *Fragmentado* (2016) de M. Night Shyamalan, a personalidade mais forte de Kevin, até o surgimento da 24ª personalidade, também tinha aspectos femininos punitivos (FIGURA 44).

**FIGURA 44** – Kevin feminilizado



**Fonte:** Fotograma do filme *Fragmentado* (2016).

Decretar a morte aos que não acreditam no que ele crê, parece ser só uma consequência da construção dos trajetos que foram feitos ao longo da narrativa. Os quais levam a aceitação, por parte da população, dessa nova figura, que é estranha, mas dá face, voz e liberdade a minorias, as quais antes estavam silenciadas pelo dinheiro e poder.

**FIGURA 45** – A morte de Murray



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).



Murray é assassinado ao vivo (FIGURA 45), para Negrini e Michele (2007, p. 02): “a morte é vista como espetáculo na televisão”. Um exemplo desse espetáculo, apresentando até mesmo uma paleta de cores semelhante, pode ser encontrado no caso Christine Chubbuck (1944 – 1974), a âncora do telejornal que trabalhou para a WTOG e WLTV-TV, passava por uma forte crise depressiva, estava sobrecarregada com o trabalho, e acabou tirando a própria vida ao vivo (FIGURA 46).

**FIGURA 46** – O suicídio televisionado de Christine Chubbuck (1974)



Fonte: DEMILKED, 2019.

Após o ocorrido, a imagem foi amplamente replicada em veículos de comunicação estadunidenses. Atualmente, tanto o vídeo, quanto imagens do fato podem ser facilmente encontradas em qualquer site de busca na internet. Segundo Guareschi, (2007) a mídia, considerada como *quarto poder*, necessita de uma legitimação democrática.

Os canais de televisão se mantêm como propriedades particulares, agindo em prol de interesses próprios, quase que indiferentes à sua função social. Com isso, propagam valores e crenças ao mesmo tempo em que manuseiam a informação e as transmitem sob a forma de verdades fáticas. As informações invadem as mentes crianças, jovens e adultos eivadas de valores nem sempre benéficos à população. A partir de então, um dos problemas que surgem do predomínio dos interesses econômicos sobre as necessidades públicas é uma quase incontrolável manipulação dos fatos com prejuízos sérios ao valor da verdade como fundamental para uma democracia. Deve-se ter em conta que a comunicação é um instrumento de interesse público que tem a função de manter os cidadãos informados e permanentemente inclinados ao debate público dos problemas sociais que se põem (GUARESCHI, 2007, p. 23-24).

Um dos principais debates em relação a *Coringa*, é se o mesmo era um psicopata desde o seu nascimento, ou se tornou um devido aos abusos sofridos ao longo da infância. As principais características dos psicopatas são a ausência de remorso e a sua incapacidade de sentir empatia por outros seres vivos. Essa associação é explícita,

principalmente, em virtude dos crimes hediondos por eles cometidos. O personagem usa três modus operandi, o primeiro são disparos (usados nos rapazes e Murray), o segundo sufocamento (usado na mãe), e o terceiro perfurações (usado em Randall), sendo o último o mais cruel, porque não só infligir mais dor do que os dois primeiros, como também prolonga o sofrimento da vítima. Porém, mesmo após cometer todas essas atrocidades, na cena final com a psiquiatra, não vemos um homem que sente o peso de estar preso ao sistema manicomial, mas sim, alguém que se sente realmente aliviado ao constatar que sua vida não era uma tragédia, mas sim uma grande comédia.

Entretanto, acontecimentos como: a) o fato de não ter se vingado dos adolescentes que o agrediram inicialmente; b) sua conscientização diante da assistente social, quando alega que não ficaria bem sem seus medicamentos; c) Sophie ter sobrevivido mesmo após a quebra da fantasia de Arthur; e d) a libertação de Larry, podem rebater o argumento de psicopatia e também reforçam que essa, pode não ter sido a temática principal da obra, mas sim propor uma reflexão acerca da toxicidade e abusividade existentes em relações familiares, bem como estas podem gerar consequências recíprocas entre seus membros, e, até para os que estão fora de tal convívio familiar.

Embora a psicologia não adote um modelo único para definir a toxicidade dentro de uma família, um conceito que abarca as suas principais características pode ser encontrado nas palavras do psicanalista americano Meltzer (2021). Segundo seu estudo, uma família tóxica é caracterizada por provocar em seus membros, sejam os filhos, os pais, ou ambos, sentimentos negativos através de comportamentos e atitudes que geram a disfunção da relação entre eles. Devido a fatores como superproteção, controle, falta de comunicação e de limites, dependência ao álcool e outras drogas, e até violência verbal ou física, o que individual ou conjuntamente, levam a conflitos intensos e recorrentes dentro de casa. Diante disto, é preciso repensar a visão da sociedade acerca da família como algo quase sagrado, incorruptível, que não deve se separar. (MELTZER, 2021)

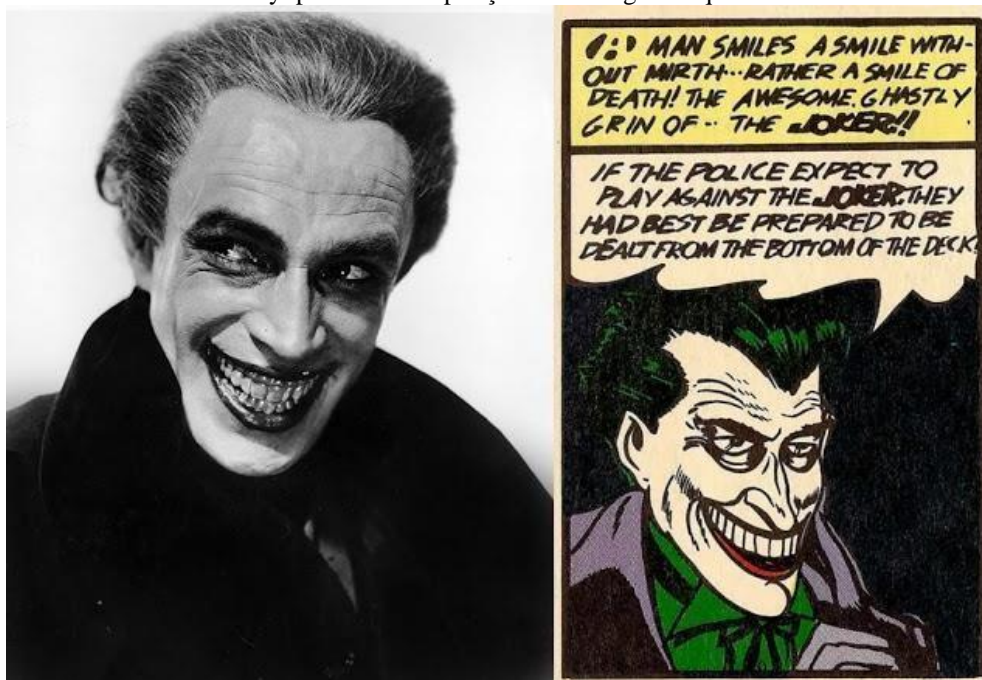
Ao mesmo tempo, a narrativa pode nos seduz ao ato, quase inconsciente, de procurar a culpa em algo ou alguém para o comportamento de Coringa. Dos progenitores, quem seria o maior culpado, Penny pela negligência ou Wayne pelo abandono? O que podemos tirar da obra, é que qualquer convivência em família deve ser desejada, e não algo imposto por meras convenções sociais, Arthur, por exemplo, não deveria sustentar alguém que nunca o amou, mas precisava, porque do ponto de vista social, é errado abandonar uma mãe idosa, por mais cruel e desprezível que tenha sido. Para evitar a perpetuação de relações tóxicas entre indivíduos consanguíneos, devemos aceitar aqueles

que optam por outros caminhos e desconstruir a ideia de que construir e preservar a família unida, é uma meta de vida indispensável a todos os seres humanos. Caso contrário, continuaremos a ver núcleos familiares degradados, tal qual o dos Fleck, onde sentimentos tão antagônicos como amor e ódio, coexistem. A seguir, analisaremos os aspectos estéticos da obra.

## 2.7 Figurino e caracterização

A primeira inspiração para a figura clássica dos HQs que hoje conhecemos como Coringa, vem do personagem *Gwynplaine*, protagonista no drama *O Homem Que Ri* (1928) de Paul Leni (FIGURA 47). Na trama, deformado por uma cirurgia que molda um sorriso permanente em sua face, o homem sofre constantemente, sem nunca poder expressar sua dor. A narrativa opta por não tratar o sorriso imposto de forma física, dando a ele uma origem mental, que deixa o riso, igualmente, fora do controle do personagem.

**FIGURA 47** – Gwynplaine vs. 1ª aparição do Coringa nos quadrinhos do Batman



**Fonte:** Fotograma elaborado por Nunes (2019) com base em imagens do filme *O Homem Que Ri* (1928) e a primeira aparição do Coringa (*Joker*), nos quadrinhos.

A maquiagem criada para o Coringa de Todd Phillips foi inspirada em um palhaço assassino da vida real: John Wayne Gacy (FIGURA 48), um dos maiores serials killers norte-americanos. O criminoso se vestia como palhaço para se apresentar em festas infantis e eventos de caridade, gostava de pintar triângulos azuis e um grande sorriso

vermelho em seu rosto. Ele, assim como o Wayne da trama, vivia o sonho americano e tinha uma família perfeita. Quando iam aos seus eventos os vizinhos comentavam duas coisas: como aquele homem era gentil e como sua casa fedia.

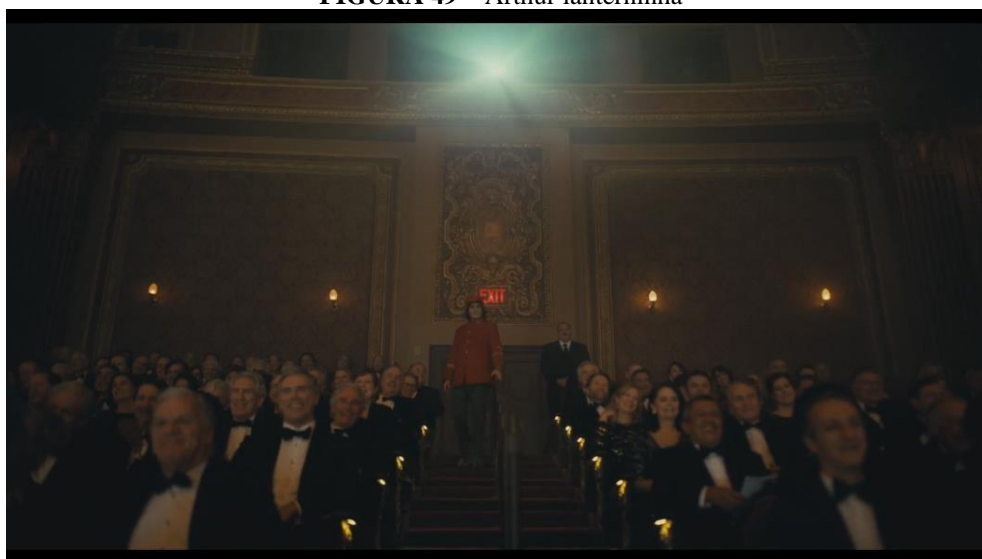
**FIGURA 48** – John Wayne Gacy, Arthur Fleck e as crianças



**Fonte:** GOMES; AVILA (2019).

A origem do mau-cheiro vinha do porão, onde Gacy escondia mais de 30 corpos entre crianças e adolescentes, os quais seduzia para saciar desejos homossexuais reprimidos, e depois os assassinava para que não revelassem o ocorrido. O roteiro é duplamente perverso, pois não só introduz essa referência macabra, como também coloca Arthur com uma arma entre crianças. Gomes e Avila (2019) complementam: “Outra referência ao assassino está no clube de comédia em que Arthur se apresenta, o lugar chama-se Pogo’s, um dos nomes de palhaço utilizados por Gacy”, que às vezes também se intitulava “Patches”.

**FIGURA 49** – Arthur lanterna



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Mais adiante na trama, Arthur se aproveita da confusão causada pelos manifestantes para entrar na fundação Wayne. Lá, furta um uniforme de lanterninha (FIGURA 49) e sobe para assistir um filme. A plateia ri de uma cena engraçada, Arthur só consegue ri depois, com um certo atraso. Assim como sua risada, ele não se encaixa, não pertence àquele ambiente, o que é reforçado pelo contraste de seu uniforme, vermelho em contraposição os trajes sóbrios dos espectadores. Metaforicamente, a população por meio das cores quentes, grita por atenção, enquanto a alta sociedade alienada, em um luto a empatia, não permite que esses tons rebatam sequer, em suas vestes (FIGURA 50).

**FIGURA 50** – Os Waynes são a personificação da alta sociedade



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019)

O universo estético criado para *Coringa* (2019) pode nos levar a conjecturar sobre os possíveis significados da simbologia inserida. O resultado estético do filme vem de um trabalho conjunto de Lawrence Sher, diretor de fotografia e Mark Bridges, o figurinista da obra, eles trabalharam meses a fio escolhendo todas os detalhes. No primeiro momento, vemos um Coringa apagado, em cores neutras, mas quando ele começa a se libertar tudo é mais vermelho e vivo. Além disso, também existe uma razão prática para o uso de um terno vermelho ao invés do clássico roxo, pois a cor pode fazer com que o personagem, antes invisível, passe a se destacar em meio à multidão.

**FIGURA 51** – A potência escondida nos opostos

Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Em contrapartida, os ternos de Wayne e Murray apresentam tons azuis escuros, que além do significado específico de austeridade, atuam ampliando o ambiente melancólico de Gotham. Essas cores agem em contraste com o vermelho, já que são opostos complementares no círculo cromático. Trabalhar com opostos complementares não é nenhuma novidade no cinema, mas em *Coringa* (2019), esse contraste atinge um ponto simbólico, pois mostra que esses homens foram feitos para estarem em lugares opostos dentro dessa sociedade. Contudo, quando esses tons se unem, se complementam, ganham força, potência e beleza. O resultado dessa união surge no terceiro ato, quando o protagonista atinge novos valores sígnicos, se transformando, assim como seu pai, em uma figura política. Por trás de uma cortina azulada, sua indumentária vermelha é iluminada por uma intensa luz azul, que transforma o tom, antes avermelhado de sua roupa, em um roxo vívido. Desse modo, *Coringa* assume sua forma final (FIGURA 51). No próximo tópico, encontram-se as análises a respeito das características psicológicas criadas para a trama.

## 2.8 Caracterização psicológica

Queiroz (2009) interpreta as estruturas de personalidade, o autor esclarece que cada uma das principais estruturas da personalidade também pode ser denominada arquétipo, incluindo nesta parte do estudo o ego, a persona, a sombra, a *anima* (em homens), o *animus* (em mulheres) e o *self* dispostos em nossa psique. Quando se tornam

individuados, esses arquétipos expressam-se de maneiras mais sutis e complexas. O ego é o centro da consciência e um dos maiores arquétipos da personalidade. Fornece sentido de consistência e direção. Tende a contrapor-se a qualquer ideia que possa ameaçar esta consistência da consciência e tenta convencer de que sempre deve-se planejar e analisar conscientemente as experiências. Por muito tempo houve a crença de que o ego era o elemento central de toda a psique, teoria que ignora a outra metade: o inconsciente.

De acordo com Jung (2000), a princípio a psique considera apenas o inconsciente. O ego emerge dele e reúne numerosas experiências e memórias, desenvolvendo a divisão entre o inconsciente e o consciente. À medida que se começa a agir de determinada maneira, para desempenhar-se um papel social, o ego altera-se gradualmente para esta direção. Não há elementos inconscientes no ego, só conteúdos conscientes derivados da experiência pessoal. A forma pela qual o indivíduo apresenta-se ao mundo é denominada *persona*, o caráter que se assume perante a sociedade. Através dela pode-se relacionar com outros indivíduos. Ela inclui papéis sociais, tipo de roupa que se traça e o estilo de expressão pessoal. O termo *persona* é derivado da palavra latina equivalente a máscara, referente às máscaras usadas pelos atores no drama grego para dar significado aos papéis representados. As palavras *pessoa* e *personalidade* também estão relacionadas a este termo.

Ainda sobre as máscaras sociais, Freitas (2012) esclarece que a arte problematiza o olhar do outro, “lança desafios que estão nas obras, nas imagens das obras. A polissemia está sempre presente. O significado emerge do público e do contexto em que ele existe, e que é um contexto simultaneamente político, social e cultural”. A máscara está sempre presente, assim como as dissimulações e seus desdobramentos. Aqueles que se identificam com sua *persona* tendem a ver-se apenas nos termos superficiais dos papéis sociais e de sua fachada. Quanto mais forte for, e quanto mais identificar-se com ela, mais o indivíduo repudiará outras partes de si. Entretanto, não é totalmente negativa. Serve como escudo para proteger o ego e a psique das diversas forças e atitudes sociais. É instrumento para a Comunicação podendo desempenhar um papel importante no desenvolvimento em aspectos tanto positivos quanto negativos. Quando dominante a *persona* pode abafar o indivíduo. Por esse motivo, Jung (2000) chamou-a de arquétipo da conformidade.

Assim, entendemos que a sombra é o centro do inconsciente pessoal, o núcleo do material que foi reprimido da consciência. Inclui tendências, desejos, memórias e experiências que foram rejeitadas pelo indivíduo como incompatíveis, contrárias aos

padrões e ideais sociais. É vivida em sonhos como uma figura escura, primitiva, hostil ou repelente, porque seus conteúdos foram violentamente retirados da consciência e aparecem como antagônicos à perspectiva consciente. Representa o inferior na personalidade, aquilo que se negligência e nunca se desenvolve. É mais perigosa quando não é reconhecida. Neste caso, o indivíduo tende a projetar suas qualidades indesejáveis em outros, ou a deixar-se dominar pela sombra sem perceber. Quanto mais o material da sombra se tornar consciente, menos ele pode dominar. Todavia, trata-se de uma parte integral da natureza e nunca pode ser simplesmente eliminada. Uma pessoa sem sombra não é um indivíduo completo, mas uma caricatura bidimensional que rejeita a mescla do bom e do mal e a ambivalência presente em seres humanos.

Sobre a necessidade do lado escuro da personalidade, Jung (2000, p. 53) esclarece: “Como posso ser substancial sem dispor de uma sombra? Eu também preciso ter um lado escuro, se quiser ser inteiro; e, tornando-me consciente de minha sombra, lembro-me, novamente, que sou um ser humano como qualquer outro.” Cada porção reprimida da sombra representa uma parte dos indivíduos. Quando se faz mais consciente, recupera-se partes previamente reprimidas. Além disso, a sombra não é apenas uma força negativa na psique. É um depósito de considerável energia instintiva, espontaneidade e vitalidade, é também a fonte principal da criatividade. Assim como todos os arquétipos, origina-se no inconsciente coletivo e pode permitir acesso individual a grande parte do valioso material inconsciente, que geralmente é rejeitado pelo ego e persona. No momento em que é descoberta, a sombra aparecerá de outra forma. Lidar com a sombra é um processo que dura a vida toda, e que consiste em olhar para dentro e refletir honestamente.

Partindo dessa reflexão, Coringa poderia ser entendido como a projeção da sombra de Arthur Fleck, a personificação do desejo de vingança originado perante a todas as humilhações, fortemente reprimida em busca de fazer o que era certo. Mas, a certa altura da trama, ao perceber que o que ocorria em sua vida também não era certo, Arthur sente-se no direito de agir. Essa reação é extremamente violenta, mas é amenizada porque há uma contextualização do que aconteceu antes. Assim, Todd Philips não apresenta Coringa como um vilão insano que mata por prazer, mas sim como um homem que sofreu muito até reagir.

No começo do filme, Arthur vive em um ostracismo com sua mãe, ambos se fecham em uma concha e não permitem que o mundo interfira nessa relação, por isso, quando a concha é quebrada, o senso de realidade do personagem também acaba sendo destruído. A obra pode mostrar um declínio real, do zero ao 10 de loucura, mas se a



película começasse em outro ponto, como por exemplo na cena da escada, nos perguntaríamos: Quem é esse homem que dança rumo ao lixo? O diretor faz questão de mostrar como a corrida de Arthur vira a corrida do Coringa, que é tão imortalizada. A gargalhada de Arthur, é a gargalhada do Coringa, e, ela não veio do nada, não veio porque o personagem de repente começou a rir feito louco. O cabelo do protagonista também segue esse rumo, Arthur não vai ao salão para descolori-lo, ele pinta por cima do próprio cabelo para imitar uma máscara que já conhecia. Ele faz a maquiagem de *clown* porque é um artista profissional, não faz uma maquiagem sinistra, faz a maquiagem que sabe fazer. E, por fim, a risada que ele solta não é só para dar medo, como em outras versões do vilão, ela pode ser uma gargalhada que assusta por causa das circunstâncias em que está inserida.

Paradoxalmente, a medida em que Arthur liberta sua sombra, tudo é mais vibrante. O vermelho sangue é vibrante. Ele se sente mais poderoso e reconhecido ao se ver na tv, mesmo sem que os outros saibam quem foi o autor do crime. Então, quando ele surge dentro do elevador, já vestido de Coringa com um semblante completamente sombrio, o público pode ficar apreensivo porque sabe qual o perigo desse vilão: ele pode ser uma arma mortal, mas ver Arthur virar o Coringa, é, de certa forma, empoderador. Não tem nada de empoderador em matar um monte de gente, não é essa a questão. O ponto é ver que o homem que sempre se sentiu um nada, finalmente parece estar sentindo alguma coisa.

**FIGURA 52** – Jogando Coringa em diferentes ambientes tóxicos: químico e social

**1989: THROW HIM INTO  
CHEMICAL WASTE**

**2019: THROW HIM INTO  
SOCIETY**



Fonte: DEMILKED, 2020.

Arthur Fleck é um exemplo de como pode ser difícil se encaixar e se manter vivo em qualquer sociedade desigual (FIGURA 52). A violência não parece ser glamourizada,

como em *Clube da Luta* (1999), na trama ela pode surgir como: consequência. Arthur foi ridicularizado, então ele se sente no direito de fazer o mesmo com os outros, isso justifica suas ações? Não justifica, mas explica como as pessoas podem ser cruéis, mesmo tendo boas intenções. Mostra como esse homem estava sendo machucado, repellido e rejeitado, ao ponto de somente se sentir abraçado por essa corrente revolucionária. E, quando um indivíduo solitário e fragilizado, como Arthur, é aceito por um coletivo qualquer, pode ficar desesperado para preservar essa sensação de pertencer a algo, por isso, ele pode ser capaz de tudo para continuar sendo aceito.

Uma das possibilidades seria pensar que, talvez, na cabeça do personagem, se a parte marginalizada da sociedade, a qual ele pertencia, acredita que os políticos corruptos *merecem* morrer, o certo não seria matá-los? Afinal, ao *salvar* seus semelhantes dos *ricos injustos*, Coringa seria (para eles) uma espécie de herói? E se esse é único momento para Arthur Fleck, que sempre se sentiu invisível, brilhar, por que ele não aceitaria esse brilho, já que sempre se sentiu tão negligenciado? Desse modo, o filme pode demonstrar como a sociedade de Gotham pode ter ficado farta de sustentar uma classe alta, enquanto trabalhava sem receber quase nada em troca, e como esse processo gradual de revolta poderia desencadear uma revolução social. No próximo tópico trataremos dos aspectos técnicos do filme, analisando a fotografia, poéticas e a construção estética delas resultante.

## 2.9 Fotografia, poéticas e estética

Trataremos agora dos aspectos técnicos e poéticos da obra, no que se refere as escolhas realizadas para os enquadramentos, cortes, planos e contra planos. Por se tratar de uma obra dinâmica, adaptada de uma HQ estática, a forma como os movimentos poderiam ser compostos era muito aberta, podendo ser utilizados os mais diversos recursos visuais para ampliar o efeito lúdico. Contudo, *Coringa* não vai de encontro ao lúdico, aderindo a um estilo mais realista e visceral. Para Candido et. al. (2009, p 23): “a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve, “o *close up*, o *travelling*”, ou o ato de “panoronomizar” um movimento “são recursos tipicamente narrativos” usados para descrever e interpretar os elementos mais expressivos, ocultando ou dando mais ênfase aos espaços e objetos, os quais também devem ser analisados funcionalmente e simbolicamente. A angulação da câmera interfere no modo como vemos

o personagem, ampliando ou reduzindo a empatia. Candido et. al (2009, p. 110) assinalam sobre os ângulos e planos:

De certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. Temos sempre as personagens da cabeça aos pés 2, diferentemente do que ocorre na realidade, onde vemos ora o conjunto do corpo, ora o busto, ora só a cabeça, a boca, os olhos, ou um olho só. Como no cinema. Num primeiro exame, as coisas se passariam na tela de forma menos convencional do que no palco, e decorreria daí a impregnância [sic] maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação. (CANDIDO ET. AL., 2009, p. 110)

Para Deleuze (2011, p. 10) no cinema, a tela vira uma janela, não é real pela verossimilhança, mas sim pela autonomia daquele mundo, que configura um “devaneio consciente”, um mergulho, um desdobramento. Cenários e composições estéticas são criadas para nos ajudar a mergulhar nesse universo, sem sair da zona crível. Para Gomes (2004, p. 85) o primeiro *insight* realmente importante na Poética de Aristóteles é a finalidade de cada representação, ou seja, o que deve realizar por sua própria natureza. Nessa senda, o destino de qualquer composição seria o efeito que ela causa, efeito que por sua vez só poderá se realizar por meio de quem aprecia a representação, assim: “dizer que cada gênero de representação tem seu próprio destino equivale a dizer que cada um deles está destinado a causar um certo efeito em seus apreciadores”.

Assim, para Aristóteles, o horror e compaixão, no caso da tragédia, seriam “efeitos emocionais”.<sup>37</sup> A *mise-en-scène* criada para a Gotham de Todd Philips reforça esses efeitos emocionais evocando uma versão utópica de *New York* bem 80's, presente no imaginário coletivo de quem consome o cinema *hollywoodiano*. Sobre cidades fictícias em espaços fictícios, Candido et al (2009) conjecturam:

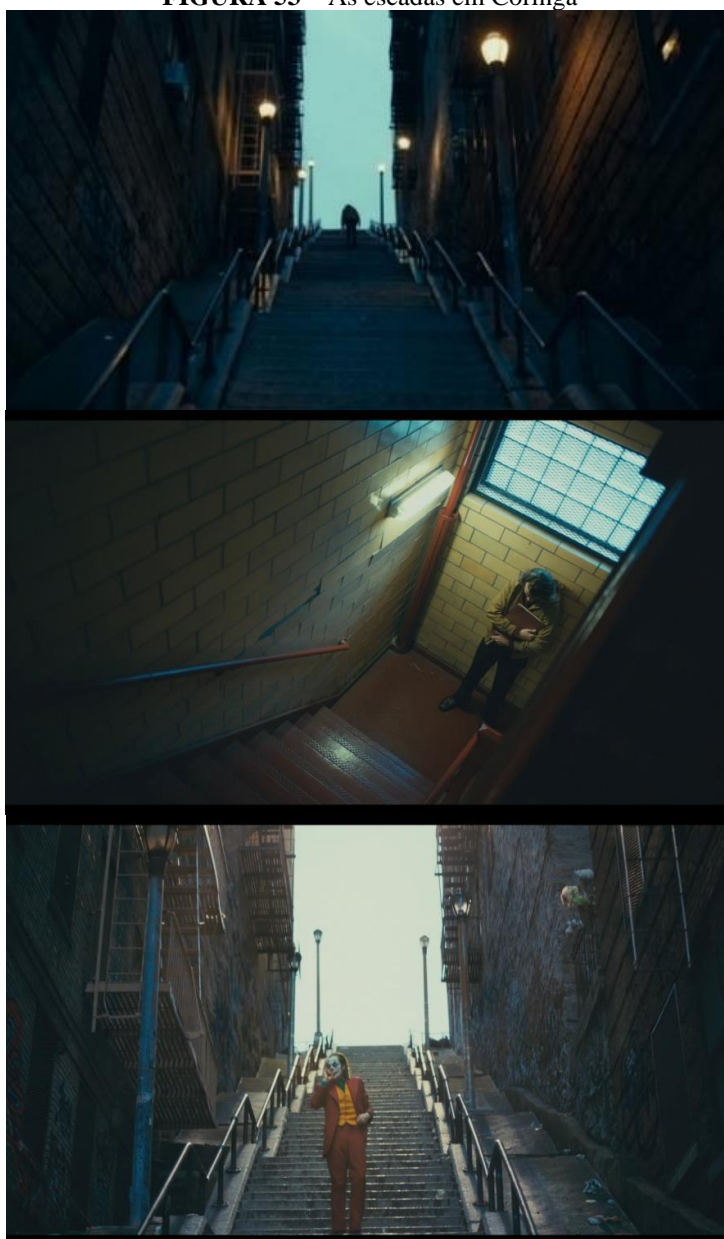
O fato é que mesmo uma cidade realmente existente se torna ficção no contexto fictício, já que representa determinado papel no mundo imaginário. Isso se refere também às imagens de filmes tomadas no ambiente real correspondente ao enredo: o ambiente, embora em si real, situa-se agora num espaço fictício e torna-se igualmente fictício. (CANDIDO ET. AL., 2009, p. 17)

---

<sup>37</sup> decir que cada gériero de representación tiene una propia destinación equivale a decir que cada uno de ellos está destinado a provocar un determinado efecto sobre sus apreciadores. Efectos anímicos, dirá Aristóteles, efectos emocionales como el horror y la compasión, en el caso de la Tragedia. (GOMES, 2004, p. 85)

Além da semelhança física, a trama estabelece paralelos narrativos com a cidade real, que nos anos oitenta também passou por uma greve dos lixeiros, existindo até mesmo um justiceiro do metrô, um homem que reagiu a um assalto atirando nos assaltantes. Na época, NY passava por uma onda de violência descontrolada, também oriunda da desigualdade social. A profissão mais antiga do mundo está presente nas ruas, enquanto Arthur telefona para seu chefe após o incidente com a arma no hospital infantil, em meio ao lixo, há profissionais do sexo atrás dele, oferecendo seus serviços, e, muito provavelmente única fonte de renda.

**FIGURA 53** – As escadas em Coringa



**Fonte:** Fotogramas do filme Coringa (2019).

As escadas, parte do mobiliário urbano, também foram usadas para compor a *mise-en-scène*. Em *Coringa*, a escada pode ser uma metáfora: no começo Arthur vê os degraus como obstáculos, posteriormente, os usa de palco. Assim, a escada que antes parecia um obstáculo entre ele e seus sonhos, se torna um dispositivo de diversão, onde, em meio a pombas e sacos de lixos, Coringa dança, sensualiza, pisoteia poças d'água e celebra sua ascensão a palhaço do crime. Outra escada é usada quando o protagonista descobre a origem de sua risada, os degraus, combinados a um plano *plongê* ampliam a sensação de pequenez dele (FIGURA 53). A câmera se torna então, um verdadeiro olho de Deus, onde contemplamos a pequenês de Arthur perante ao universo no qual está inserido. Assim, a escada também atua como uma camada que amplia a poeticidade. No que se refere as marcas da poeticidade no estilo, Plaza as conceitua como:

Entre as décadas de vinte e trinta surge a teoria das "Funções da Linguagem" de Roman Jakobson, membro do Círculo Linguístico de Praga, onde o autor dá início ao estudo funcional da linguagem partindo da distinção entre a função de comunicação das linguagens prática e emotiva, que é caracterizada por sua orientação para o significado, e a função poética, que se exprime pela orientação para o signo como tal. Esta teoria, associada ao modelo de Karl Bühler, que desenvolve a sua concepção a partir do tríplice caráter instrumental da linguagem partindo de seus fundamentos na situação comunicativa: o remetente, o destinatário e o discurso, permite estabelecer e precisar os usos e funções das linguagens verbais e das não-verbais. (PLAZA, 2003, p. 10)

A fotografia em *Coringa* é marcada pelo uso das cores vermelho, verde, azul, amarelo e laranja. O verde é usado para as cenas de ludicidade, quando Sophie bate à porta de Arthur, tudo é verde ao seu redor, ao rever o filme, entendemos que essa coloração estava indicando um delírio. Esta também é a cor dos cabelos de Coringa. Já o azul, amarelo e laranja são usados em sua maquiagem e vestimenta. É interessante observar os cuidados da direção de arte, pois os objetos que compõem as cenas também respeitam essa paleta de cores. No frame antes de subir ao palco de Murray, observamos que a presença estranha do Coringa causa desconforto nos assistentes de palco, eles observam, com curiosidade, sua pose de entrada antes de atravessar as cortinas. São essas cortinas também, as responsáveis por dar o tom roxo a roupa de Arthur, confirmando assim, a presença de Coringa.

Outro aspecto interessante é a estética criada para o caos. Dentro da viatura, do ponto de vista dos policiais, tudo parece obscuro e caótico. Entretanto, para o protagonista, ver todo aquele brilho e explosões lá fora, era quase como uma festa, na qual, finalmente, ele poderia celebrar sua existência. Coringa chega até mesmo ao ponto

de perguntar se os guardas não acham o caos bonito. Levantando possíveis questionamentos sobre os padrões de beleza, que podem ser tão subjetivos quanto as nuances do amor comédia. As cenas da manifestação são predominantemente amareladas devido a cor das chamas, em alguns frames é possível observar que há até mesmo *limusines* em chamas.

**FIGURA 54** – Os banheiros em Coringa



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

O banheiro surge como poética em duas cenas, a primeira e mais notória e em *Bathroom Dance*, que já foi comentada, mas há uma outra que pode passar despercebida devido ao contexto no qual está inserida: o encontro entre Fleck e Wayne. Thomas o olha de cima para baixo, reforçando como ele se sente superior, em relação a alguém que está menos bem-vestido. Após levar um soco do suposto “pai”, o sangue do protagonista suja

a pia do banheiro antes limpo, imaculado, de forma poética e análoga, Arthur também pode ser uma mancha na imagem, aparentemente impecável, de Wayne (FIGURA 54).

**FIGURA 55** – A pequenez de Arthur perante o desconhecido



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Após apanhar de Wayne e ir em direção ao Arkham Asylum, a pequenez de Arthur perante ao desconhecido é mais uma vez reforçada por meio da fotografia, ao invés de degraus, agora, o que nos distancia do personagem são bancos vazios. Vazios como sua noção de quem é e seu medo perante o desconhecido (FIGURA 55).

Em contraposto, a construção do *Coringa*, uma versão mais empoderada do personagem, demonstra poder e controle. Ao assumir essa nova persona, ele perde completamente o medo, o que é péssimo, pois, de certa forma, esse sentimento atua como freio, nos ajudando a evitar comportamentos de risco. Destemido, Arthur se torna cada vez mais inescrupuloso em seus crimes. Por isso, ao ser confrontado por Randall, que traía sua confiança e entregará a arma que desencadeou todos crimes, Fleck simplesmente o mata, deixando uma testemunha viva. Se no princípio da narrativa poderíamos pensar que ele só matou os três jovens para não ser descoberto, ao libertar Larry, *Coringa* dá sinais de que nesse ponto, não se importa com mais nada. Sinais estes que podem ser ignorados pelo espectador, que em catarse continua comemorando e vibrando por sua vingança.

**FIGURA 56** – O olhar assassino e a ação ambidestra

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Prestando atenção nos movimentos manuais do protagonista, observamos que Arthur era canhoto, enquanto Coringa é destro (FIGURA 56). Neste frame em especial, o protagonista faz um ataque com as duas mãos, a ambidestria pode ser um indício de que a mescla entre as personalidades foi concluída. Arthur é o Coringa, mas o Coringa também é Arthur. Toda a construção da libertação de Larry é bem controversa, pois a plateia ri perante a limitação física do anão, que devido a estatura, era incapaz de alcançar o trinco para se salvar. Depois se pega simpatizando com uma figura que, após cometer um assassinato brutal, liberta quem nunca lhe fez mal. O que lhe confere um certo senso de justiça: *O Coringa mata, mas só mata quem lhe fez mal*. Quando, na verdade, sob essa perspectiva distorcida, todos que cruzarem o caminho dele e forem considerados alguém



que lhe fez mal, estão em perigo. Contudo, por ter essa percepção assassina suavizada com o alívio cômico, o público não consegue conter a catarse e recebe euforicamente o vilão inescrupuloso, já caracterizado como o Coringa, que esperamos para ver ao longo de toda a construção narrativa.

**FIGURA 57** – Morte e ressurreição figurativas

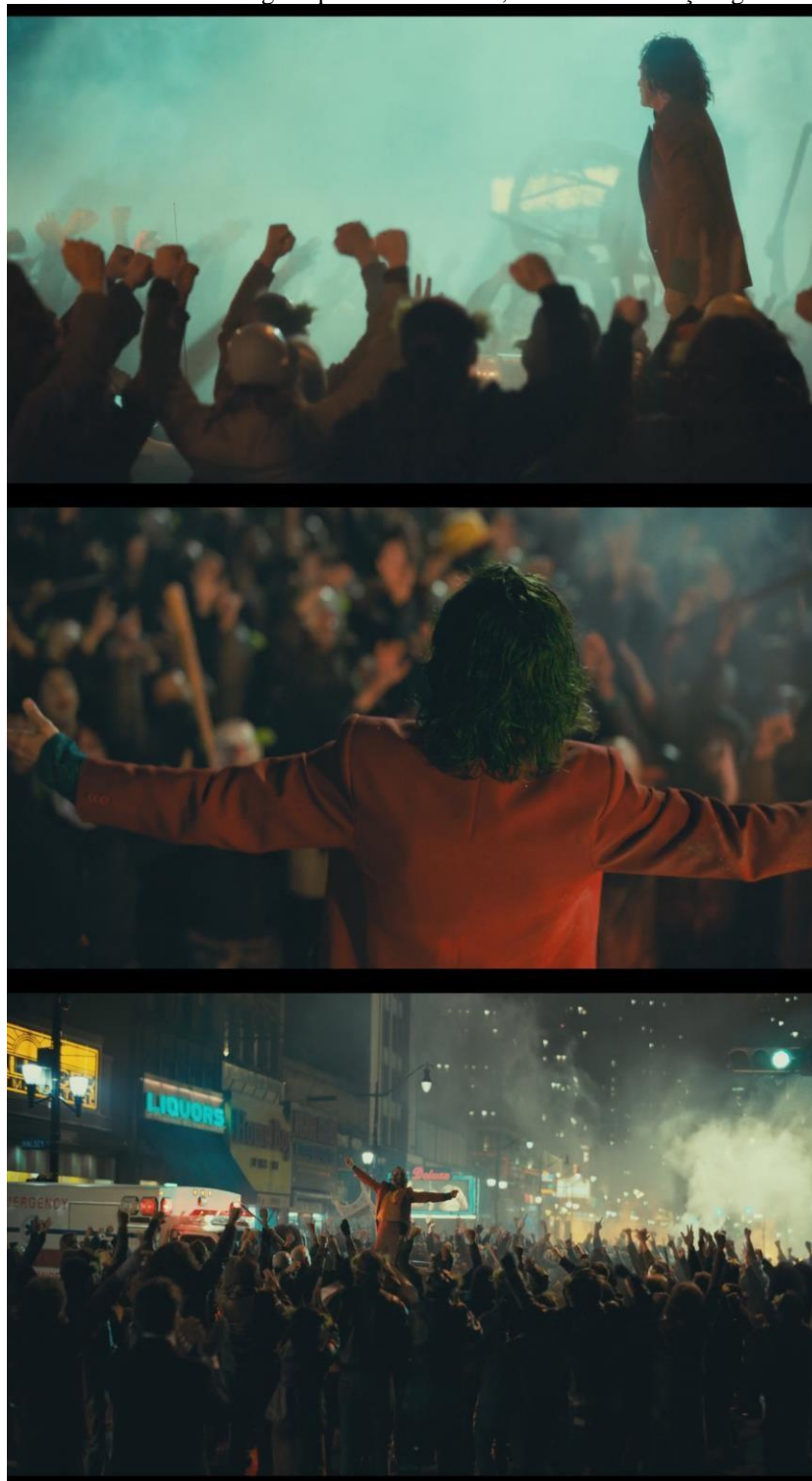


**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

A respeito dos efeitos provocados pela composição visual e sonora, podemos dizer que em *Coringa* (2019) existe espaço para interpretações tanto sociológicas quanto psicanalíticas, pois as lacunas podem ser preenchidas através das experiências pessoais de cada pessoa que assiste a obra. Assim, a obra atinge sua terceiridade na semiótica

peirceana: “nada é um signo até que seja interpretado como um signo”. A nossa mente é levada a buscar significados o tempo todo durante o filme.

**FIGURA 58** – Coringa é quase um rockstar, em meio a fumaça e gritos



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Assim, quando Arthur é erguido acima da ambulância onde os vigilantes jazem, metaforicamente, ele está acima da morte (FIGURA 57). Essa composição da montagem gera um contraste, enquanto Wayne é derrubado, Coringa é erguido e ovacionado pelo povo (FIGURA 58). Em meio ao fogo, como uma Fênix, renasce assumindo completamente sua nova persona, que agora não só é aceita por ele, como também por todos aqueles presentes. E, por falar em fogo, a iluminação é outro aspecto que deve ser esmiuçado durante a análise fílmica.

## 2.10 Iluminação, cores e simbologia

Segundo Bazin (1991, p. 293) a *mise-en-scène* pode ser definida como “roteiro e ação”, o conceito foi inspirado pelas encenações criadas para as artes cênicas. Oliveira Júnior (2010, p. 09) acrescenta: “para a construção do mundo imaginário, então requerido pelo teatro é fundamental a aquisição de técnicas que ampliem a ilusão visual do espetáculo”. Desse modo, a *mise-en-scène* é responsável por tentar transportar o sujeito de fora para dentro da narrativa. Além de criar um cenário envolvente, ela também atua na produção cinematográfica como um espaço que promove a partilha do sensível, pois primeiramente faz com que o público se identifique e sensibilize com o que vê, para posteriormente, a partir do nível de repertório levá-los a refletir sobre o que perceberam, instaurando assim, uma nova forma de interpretar. (RONNA, 2017; RANCIÈRE, 2009).

Entregando ao público uma ambientação sombria, que parece refletir o estado interior dos personagens e por que não, da sociedade retratada, *Coringa* (2019) foi considerado por muitos críticos o melhor filme da DC dos últimos tempos<sup>38</sup>. Não só porque diverge das outras obras semelhantes, ao apresentar um forte viés emocional, mas também por oferecer uma leitura mais dramática do que bélica, mais psicológica do que agressiva. Considerando que, ainda assim, o filme possa ser taxado violento, podemos contemplar com nitidez o lado pragmático e comovente de uma obra solo.

Na (FIGURA 59) Penny está à frente de uma parede metade rosa, metade verde. O verde em *Coringa* pode simbolizar delírios, o que pode nos levar a pensar que parte do que ela diz, ou a maior parte, pode ser delirante. A *mise-en-scène* também reforça o fato dos personagens não se entenderem, eles nunca estão na mesma página, por mais próximos fisicamente que estejam, seus pensamentos não conseguem se encontrar. Tanto

---

<sup>38</sup> 39 Consultar o tópico 1.7.

que, em um momento em que deveria finalmente justificar para o filho o que aconteceu, Penny terceiriza sua omissão, alegando apenas que teve que assinar alguns papéis, por isso não poderia falar nada, o que não ameniza as dúvidas do filho e amplia o aspecto narcisista da personagem. Após contemplar toda a película, percebemos que Penny era um pouco insana, mas essa insanidade pode ter sido originada devido aos danos em sua psique após passar por tratamentos forçados.

**FIGURA 59** – Um mundo cor-de-rosa e um pouco insano



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Arthur parece ser assombrado por traumas psicológicos. Um dos sintomas desse desequilíbrio interno é a sua risada. O roteiro pode ter preferido assumir uma abordagem particularmente reflexiva para traduzir os tormentos do protagonista, dando a ele a chance de conversar sobre sua causa e compartilhar a sua busca pelo controle, com outros personagens e com o público. Na obra não são acidentes químicos ou poderes sobrenaturais os responsáveis pela insanidade do *Coringa*. Logo, percebemos que não se trata de um filme com personagens heroicos, carregado com cenas de ação. Estamos lidando com uma situação do mundo real, observando um homem comum tentando lidar com os problemas de saúde de um ente querido que está envelhecendo.

**FIGURA 60** – O público do Pogo's bar ri com Arthur



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

A fotografia de *Coringa* pode gerar no espectador uma sensação de insatisfação ininterrupta. O frame (FIGURA 60) do filme não nos dá muitas informações sobre onde o bar é ou que tipo de pessoas o frequentam. A iluminação é feita apenas por alguns abajures laranjas. Essa pode ser uma opção fotográfica de não querer chamar atenção para nada além do que estamos vendo no meio do frame: Arthur contando piadas, o que é reforçado até mesmo pelo uso de um holofote. O significado dessa sala escura pode ser visto como um espaço que Phillips optou por demonstrar na cena, ele poderia ter feito um frame menor, sem mostrar esse espaço sombrio. Contudo, o lado obscuro não está aqui atoa, ele participa até mesmo do rosto do personagem, que mesmo iluminado, tem a escuridão presente na sua vida.

Em contraposição, o mundo com Sophie, enquanto *namorada imaginária*, é brilhante. Gotham, antes completamente cinza, ganha luzes vermelhas e amarelas (FIGURA 61). Enquanto caminham juntos, há uma distância física entre eles, que pode ser estabelecida porque Arthur consegue se imaginar em um relacionamento, mas nunca esteve realmente em um, então não tinha como saber, que pessoas apaixonadas costumam andar de braços dados. Outro motivo para esse distanciamento pode ter sido facilitar o trabalho da pós-edição, pois, Sophie enquanto namorada, só uma fantasia. Em um *flashback* no terceiro ato, todas as memórias de Arthur com ela ao longo do filme, são mostradas novamente, mas agora em uma nova versão, totalmente sem Sophie.

**FIGURA 61** – Sophia, namorada na fantasia de Arthur

Fonte: Fotograma do filme Coringa (2019).

O momento em que o protagonista se apresenta no Pogo's bar e fantasia com a namorada aplaudindo seu número de *stand-up*, também é marcado por luzes amarelas e vermelhas. Quando essa iluminação aparece, pode ser um indicativo de que Arthur está se sentindo especial. Além da cena supracitada, isso também ocorre quando ele está cuidando bem de sua mãe. (FIGURA 62).

**FIGURA 62** – Luzes amarelas e vermelhas

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Depois de sua conversa bastante emotiva com Thomas Wayne, onde grita que quer apenas um pouco de calor humano e Wayne o soca, ele volta para casa e entra em uma geladeira. A fotografia torna-se completamente azulada, o movimento da câmera deixa a imagem tremula, esse tremor pode aumentar a tensão da cena. Segundo a teoria das cores, o azul é uma cor fria, esse tipo de tom pode ser associado ao gelo e a água, pois pode criar sensações calmas, de frescor e de tranquilidade, mas nessa cena em especial, o azul pode ter sido usado para reforçar o aspecto depressivo de Arthur, em oposição ao amarelo

brilhante de quando se sente bem. Pois, depois de ver sua última tentativa de conseguir afeto consanguíneo esfriar, Arthur pode ter decidido tirar a própria vida.

**FIGURA 63** – Arthur Schrödinger



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Um fato interessante, é que o modelo eletrodoméstico usado (FIGURA 63), não pode ser aberto por dentro. Então, é possível que os eventos seguintes, que começam a partir do convite inesperado para participar do programa de TV, possam ser apenas fantasias de sua cabeça instável. Por isso, ele aparece no final do filme no manicômio, sem quaisquer marcas aparentes do acidente. Na última etapa da análise fílmica,



analisaremos os objetos que ajudam a compor a *mise-en-scène*, bem como seus significados e funcionalidades na obra.

### 2.11 Objetos relações, significados e funcionalidade

Candido et. al. (2009, p. 23) pontuam acerca da importância das objectualidades: “[...] No que se refere ao cinema, deve ser concebido como de caráter épico dramático; ao que parece, mais épico do que dramático”, os autores complementam: “É verdade que o mundo das objectualidades puramente intencionais se apresenta neste caso, à semelhança do teatro, através de imagens, como espetáculo percebido”, fazendo referência ao modo como o espetáculo é visto e ouvido, acrescentam que: “o espetáculo é, na verdade, quase visto e quase-ouvido, pois o mundo imaginário não é exatamente objeto de percepção”. Um objeto que aparece desde os primeiros segundos de tela é o espelho.

**FIGURA 64** – *Put on a happy face*

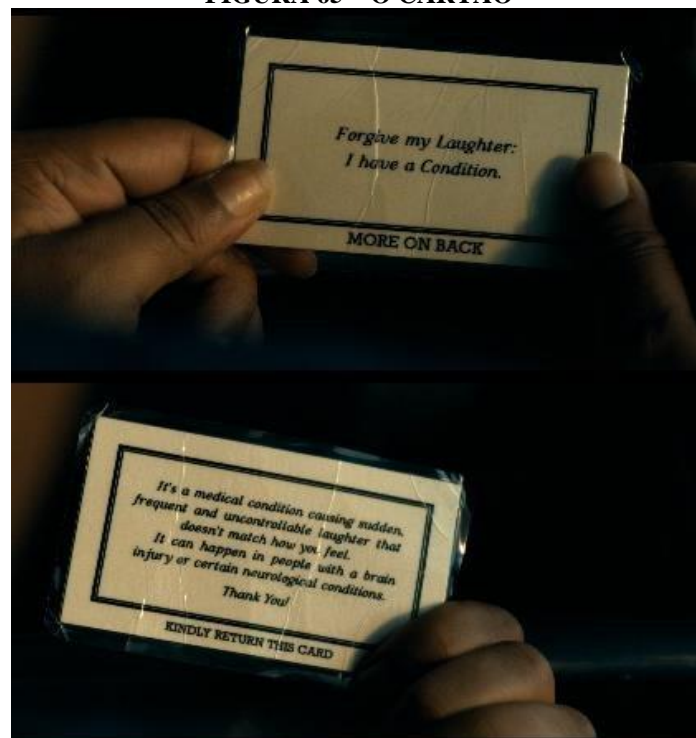


**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

O primeiro surge enquanto Arthur se prepara para encarnar Carnival (FIGURA 64). O segundo quando ele encosta a cabeça na janela do ônibus, encarando seu próprio reflexo. O terceiro é quando ele se prepara para se apresentar no show de Murray, e o último quando já assumindo a persona de Coringa, escreve no espelho: *Put on a happy face*, a frase que sua mãe sempre lhe dizia.

Dentre essas percepções do mundo das objectualidades podemos destacar o papel, que pode ser reciclado e banalizado em nosso cotidiano. Quando inserido e focado em certas cenas de *Coringa* (2019), o papel adquire novos significados e funcionalidades, atingindo valores sígnicos. A primeira relação entre esse objeto e a trama é o cartaz que Arthur carrega, o qual acaba sendo furtado. Depois de relatar o ocorrido, Hoyt súplica para que o personagem devolva o cartaz para o dono da loja. O protagonista tenta argumentar e perguntar por que ele roubaria um pedaço de papel, em contrapartida, seu chefe lhe diz que não sabe por que caralhos as pessoas fazem as coisas, e que irá descontar do salário de Arthur, caso ele não devolva. Aqui, o dinheiro é duplamente significado, o papel que Arthur faz como palhaço parece ser menor do que seu valor, a surra que recebe durante o turno de trabalho não é indenizada, e o objeto que ele perdeu será descontado, ironicamente, em notas feitas também de papel.

**FIGURA 65 – O CARTÃO**



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

A segunda é o cartão de avisos (FIGURA 65) que ele faz, para explicar às pessoas sobre a sua risada. Nele, o personagem relata que sofre de uma condição mental, a qual o impede de agir de maneira adequada perante a situação, no final da mensagem, ele pede gentilmente para que as pessoas devolvam o cartão. Quando tenta buscar por esse mesmo cartão em outra situação, no metrô, a demora para encontrá-lo resulta em agressão. A terceira ocorre quando Arthur, após ser demitido, desce as escadas do Haha's e risca a palavra “*forget*” no aviso de saída. Assim, ele ressignifica a frase, de: “*Não se esqueça de sorrir*” para “*Não sorria*”<sup>39</sup>. Fazendo uma autocrítica, pois ele não podia rir em momentos julgados inadequados (FIGURA 68).

**FIGURA 66** – *Don't smile*



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

É comum ouvir queixas sobre as pessoas passarem muito tempo com os *smartphones* em mãos, mas não é como se antigamente todos fossem sempre super sociáveis uns com os outros. Em uma cena no metrô, todas as pessoas no vagão estão se isolando, mas ao invés de celulares, elas têm jornais em mãos. Arthur recorta a foto da família perfeita e coloca em seu caderno, tentando, de certa forma, guardar para si um pouco daquela perfeição (FIGURA 66).

<sup>39</sup> Original em inglês: “*Don't forget to smile*” para “*Don't smile*”, a frase faz mais sentido em inglês, porque nesta língua o verbo não flexiona de acordo com o sujeito.

**FIGURA 67** – O método *old school* de isolamento

Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Ao chegar a Mansão Wayne em busca de Thomas, Arthur Fleck tem um breve encontro com Bruce, o filho do milionário. Em sua curta participação no filme, o garoto presta uma discreta homenagem à série de TV *Batman* dos anos 1960, ele desce de seu escorregador deslizando por um poste, assim como o Homem-Morcego de Adam West fazia para atender as chamadas do Comissário Gordon (FIGURA 67).

**FIGURA 68** – Santo poste, Batman!

Fonte: GOMES; AVILA (2019).

Ainda no quesito aparência, os fios verdes posicionados acima da máscara de palhaço usada no protesto, fazem alusão ao adereço que Arthur usava quando fora avistado correndo, após o triplo homicídio. Assim, em tom de escárnio, o povo de certa forma pode ter aceitado o que Wayne disse, se terem tornado *todos palhaços*. Ao mesmo

tempo, todos aclamam o que Coringa fez contra os jovens privilegiados, por isso passam a usar o rosto do justiceiro pôr cima de seus próprios rostos. A observação do cabelo do Coringa conduziu à seguinte analogia: apesar da ausência do habitual embate em entre o Batman e seu nêmesis, há um certo antropofagismo na obra, quando Arthur absorve o estilo de penteado do pai biológico, se tornando mais impiedoso e parecido com Tomas Wayne (FIGURA 68).

**FIGURA 69** – O cabelo para escovado para trás do pai é absorvido para o novo estilo



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Ele não precisa necessariamente matar os pais de Batman, como o Coringa de Tim Burton, mas mesmo sem fazê-lo com as próprias mãos, ele pode ter levantado uma revolução que conduz ao mesmo fim. Metaforicamente, parte de Arthur também morreu naquele banheiro, Thomas era sua última esperança de estabelecer uma família normal, na ausência disso, Fleck abraça de vez a sua loucura e liberta Coringa.

**FIGURA 70** – Uma nova máscara de sangue



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Há também uma máscara que, em um primeiro momento, pode passar despercebida: a máscara de sangue (FIGURA 69). Após assassinar o ex-colega de trabalho a tesouradas, seu rosto pintado é coberto de sangue, lhe dando uma nova faceta, ainda mais horripilante do que o rosto branco. Posteriormente a máscara pode ser novamente ressignificada, o objeto que fora inspirado no figurino do palhaço *Carnival* (FIGURA 70), agora serve de inspiração para que Coringa crie uma nova máscara, inspirada na pintura que já sabe fazer de *clown*.

**FIGURA 71** – A máscara, que serve de inspiração para a pintura



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

As figuras de linguagem continuam e podem atingir um novo nível semiótico quando Arthur, usando a pintura inspirada na máscara, que por sua vez foi inspirada em seu figurino de *Carnival*, veste a máscara por cima do seu rosto. O que pode parecer um pouco confuso, mas que pode ser um momento carregado de significados e simbologias, os quais são entendidos na cena seguinte (FIGURA 71).

**FIGURA 72** – Arthur também adere a máscara nele inspirada, mas depois a descarta



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Ao retirar a máscara e jogá-la no lixo entendemos que o objeto enquanto signo, pode ter se tornado dispensável para o *Coringa* (FIGURA 72). Embora para os manifestantes a máscara ainda possa simbolizar uma unidade para protesto, para Arthur Fleck, estar por trás de uma máscara simboliza a sua necessidade de se esconder, o que pode não ser mais necessário, visto que ele agora, finalmente aceita quem realmente é. Assim, ao descartá-la ele não só se despediria da máscara, como também reforça que assumiu completamente uma nova persona,

Fleck não precisa mais se esconder porque não se envergonha de quem se tornou. Um último uso da máscara é feito, dessa vez pelo bandido mascarado que atira nos pais de Wayne, o que pode gerar outra piada de humor negro, pois enquanto ricos veem a vida evanescer em meio a um beco, um palhaço recebe todos os holofotes. As campanhas publicitárias do Marlboro nos anos 80, enfatizavam liberdades que o ato de fumar poderia oferecer, como andar de cavalo, correr, escalar montanhas, algo inconcebível atualmente.

Para Arthur, que quase não tinha liberdade alguma, fumar e decidir reduzir sua vida por conta própria, podia ser, de certa forma, libertador (FIGURA 73).

**FIGURA 73** – Contrastes entre as cenas fumando, relaxado vs. tensão



Fonte: Fotograma do filme Coringa (2019)

Há um claro contraste entre as cenas em que Arthur aparece fumando no começo do filme e enquanto aguarda atrás das cortinas, os quais, por sua vez, também contrastam com os momentos de relaxamento e empoderamento em frente ao espelho, no consultório e nas escadas. Ele também fuma em frente à televisão; sendo este, inclusive, um método de inserir e apresentar os personagens no filme.

Assim como Murray, Wayne como representação surge a primeira vez dentro de uma tela e alega que o assassino é um invejoso, que matou os jovens porque eles conquistaram tudo o que ele não tinha tido a capacidade de conquistar, em uma analogia à meritocracia. Além disso, também o chama de covarde, porque se esconde atrás de uma máscara. Na tela, o homem fala sobre uma realidade distante dele, que não vivenciou. Enquanto Arthur, fora da tela é o único sobrevivente da briga capaz de relatar o que



realmente aconteceu. O segundo acabara de ser demitido, e fica tenso ao ver o herói de sua mãe chamá-lo de palhaço, que, ironicamente era sua profissão (FIGURA 74).

**FIGURA 74** – Wayne na televisão



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Arthur, parece ser um desajustado, ele não consegue contar uma piada sem rir, mas ao delirar com Sophie, também delira ter obtido controle e feito, naturalmente, seu show de *standup*. Ele realmente foi notado por alguém, porém, mais uma vez, acaba sendo ridicularizado. Provavelmente porque ele continuou rindo no *Pogo's bar* por mais tempo do que nos foi mostrado em tela, a ponto de alguém presente, gravar o vexame, e enviar para um programa de televisão. Ainda em choque pelo que ocorrera com sua mãe, ao se ver na TV do hospital ele não ri de ódio, mas o sente; o que pode indicar que Coringa está começando a tomar conta da persona de Arthur.

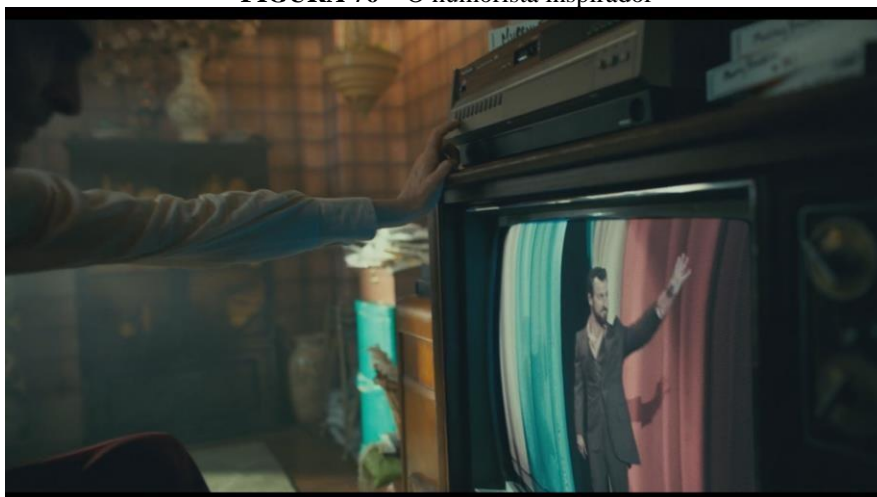
**FIGURA 75** – Se tornando uma piada para um dos poucos que o faziam sorrir



**Fonte:** Fotograma do filme Coringa (2019).

Esse momento também marca a ruptura entre Arthur e a figura paterna de Murray. Ele foi traído por seu colega de trabalho, sua mãe, e seu ídolo (FIGURA 75). Após o ocorrido, o protagonista volta para casa, mas parece não conseguir dormir devido à tensão que sente, a qual é reforçada por um *voicing over*, em que a repórter fala sobre o clima de tensão que ronda a cidade. Logo após, Wayne reaparece na TV, em uma retratação pelo que havia dito, ele continua sem entender a onda de protestos, alegando que aquelas pessoas não sabem o que estão falando: *“Estou aqui para ajudá-los. Vou tirá-los da pobreza, ajudar a tornar suas vidas melhores. É por isso que estou concorrendo. E eles podem não perceber, mas eu sou sua única esperança.”* Ouvindo, isso Arthur vai ao encontro de Wayne, sua única esperança, e mais uma vez obtém respostas que não quer ouvir.

**FIGURA 76** – O humorista inspirador



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Uma das possibilidades, é que com o intuito de se preparar para seu número no show de Murray Franklin, Arthur assiste várias vezes a uma apresentação de um humorista, que considera como modelo (FIGURA 76). Ele tenta copiar os gestos e modo de falar do homem. Mesmo neste ensaio para o que seria, seu ato final, vemos que Arthur ainda tem dificuldade para entender o humor. Ele julga que uma piada que começa com: *“toc, toc”* e termina com um tiro na cabeça, seria brilhante; o que pode indicar que o personagem realmente passou a achar graça no fim da vida, fazendo piadas, até mesmo, com a sua própria morte.

FIGURA 77 – Campanha antidrogas



Fonte: Fotograma do filme Coringa (2019).

Entre as telas de televisão que aparecem após a transmissão ser cortada, uma delas merece destaque (FIGURA 77). A segunda da primeira fileira, que exibe um anúncio antidrogas com a frase “*Nem tente, a emoção pode matar*”<sup>40</sup>, um possível alerta para que o público não haja da mesma forma que o protagonista, e não tente copiar seus passos, porque a experiência poderá te matar, assim como matou Arthur.

FIGURA 78 – A teoria do relógio com horas iguais



Fonte: AWESOME INVENTIONS, (2019)

<sup>40</sup> Original em inglês: “*Don't even try it, the thrill can kill*”.

Algumas pessoas alegaram ver um rosto do Batman no espelho, no momento em que Coringa se prepara para trabalhar como Carnival, entretanto, em entrevista à Lawrence (2019) do jornal Collider, Todd Phillips alegou que não faz *easter eggs*, por isso, o repórter alerta: “Não se preocupe em passar por este filme quadro a quadro para referências do Batman”<sup>41</sup>. Outra teoria da conspiração que surgiu foi em relação aos relógios em cena, pois ambos marcavam a mesma hora, o que levou algumas pessoas a teorizarem sobre Arthur Fleck, nem sequer ser o Coringa, pois ele nunca saiu de dentro do hospício (FIGURA 78). Em resposta à pergunta a respeito do que os relógios marcando 11:11 significavam na obra, Todd Phillips respondeu:

PHILLIPS: TODD PHILLIPS: Eu não faço Easter eggs. Qualquer Easter eggs que alguém encontrar é um erro. Eu não entendo. JOAQUIN PHOENIX: Eu estava dizendo à última imprensa, eles me perguntaram uma coisa sobre o relógio e 11:11 e eu disse: "Paul está morto." E ele disse, "O quê?" Eu disse: "Paul está morto." Ele fica tipo, "Eu não sei". E o outro cara que tinha a minha idade estava tipo, "É uma referência aos Beatles, cara." São esses garotos de 22 anos, eles não sabem "Paul está morto". Eu digo, "Você vê o que quer ver, ouve o que quer ouvir". Todo mundo pensava que dizia "Paul está morto" ao contrário e merda. PHILLIPS: Mas aquele 11:11 não é um Easter eggs para mim. (LAWRENCE, 2019, p. 01)<sup>42</sup>

Se apegar a superstições parte da necessidade dos seres humanos de buscarem sentido na aleatoriedade do mundo, o uso do relógio com horas iguais, serve para mostrar o quanto o acaso interfere em nossas vidas e como tentamos dar um significado para ele. Geralmente, cremos em padrões que não existem, criando rituais supersticiosos que nada influenciam o resultado final, mas que nós pensamos que sim. Essa ideia de que tudo tem um significado e de que nada é por acaso, é importante, pois é desmitificada ao longo da análise. Por mais brilhante e cheio de referências que o roteiro seja, não é perfeito. Muitas vezes, o diretor não pensa em tudo, até porque é impossível pensar, por isso esquece alguns detalhes, como o tal relógio.

Díspar às alegações de Phillips, o caderno de Arthur é algo que realmente merece ser analisado *frame by frame*, pois nele há informações valiosas sobre o personagem, as quais não são reveladas ao longo da trama e não modificam seu desfecho. Entretanto,

<sup>41</sup> Original em inglês: “*Don't bother going through this movie frame-by-frame for Batman references*”.

<sup>42</sup> PHILLIPS: I don't do Easter eggs. Any Easter eggs anybody finds is a mistake. I don't understand. JOAQUIN PHOENIX: I was saying to the last press, they asked me this thing about the clock and 11:11 and I said, "Paul is dead." And he was like, "What?" I said, "Paul is dead." He's like, "I don't know." And the other guy that was like my age was like, "It's a Beatles reference, dude." It's these fucking 22-year-old kids, they don't know "Paul is dead." I go, "You see what you want to see, you hear what you want to hear." Everybody thought it said "Paul is dead" backwards and shit. PHILLIPS: But that 11:11 is not an Easter egg to me. (LAWRENCE, 2019, p. 01)

esclarecê-las nos dá pistas que ajudam a construir a personalidade de Arthur. Tudo no caderno parece ser muito depreciativo. Na página quatro, o protagonista relata que: “*Hoje me sinto renovado e pronto para o ato. Eu acho que foram uma série de ideias, pois que vieram em um brainstorming, mas não acho que sejam úteis para o meu show. É tão estranho ela se desculpar ... (ilegível)*”<sup>43</sup>; demonstrando que, assim como pessoas que passam por quadros depressivos, havia certos lapsos de energia em Arthur, mas, quando ele tentava escrever seu número de *stand-up*, acabava perdido em meio a outras ideias.

No final da página, ele alega que é tão estranho a mãe dele lamentar o fato dele querer se tornar comediante, apesar de se sentir pronto para isso. O que se espera de um familiar quando decidimos seguir uma nova carreira é o apoio. Aliás, ao longo da narrativa, ele nunca recebe qualquer tipo de apoio, nem dela ou de ninguém. A própria assistente social que o atende parece indiferente e pouco interessada nas queixas do personagem, alegando que ele já toma sete medicamentos diferentes, os quais obviamente não funcionam como deveriam.

A página seguinte contém uma colagem com três mulheres seminuas, um desenho de caveira sobrepõe os corpos femininos. Metaforicamente, Arthur, devido a sua aparência descuidada, problemas mentais e condição financeira, também pode estar morto para as mulheres. Ao lado há uma gravura na qual uma pessoa aparece amarrada, com os olhos rabiscados. Os estudos realizados por Lev-Wiesel (1999) jogam luz a questão:

Lev-Wiesel (1999) realizou um estudo para verificar os indicadores comuns no DFH feitos por adultos que foram abusados na infância. A investigação utilizou o Sistema Machover e incluiu 40 participantes. Os resultados mostraram diferenças entre os adultos que haviam sido sexualmente abusados na infância e aqueles que não foram abusados com relação a quatro indicadores: face (dupla, vazia, queixo ou bochecha sombreados), olhos (com um ponto, vazios, sombreados, omitidos), mãos e braços (agarrados, afastados, cortados, omitidos), e genitais (sombreados e separados do resto do corpo). O estudo concluiu que este é um bom instrumento para detectar adultos que foram sexualmente abusados na infância. (LEV-WIESEL. 1999, p. 158).

Em resumo, crianças que sofrem violência sexual durante a infância, mesmo quando se tornam adultos, tendem a continuar rabiscando olhos em desenhos, em uma tentativa de evitar qualquer tipo de contato visual com seus abusadores. A narrativa revela que Arthur fora abusado psicologicamente, fisicamente, mas o caderno traz à tona a perspectiva de ele também ter sido violado sexualmente. O medo de se envolver em

---

<sup>43</sup> Original em inglês: “*Today I feel fresh and ready for the act. I think it was a series of ideas, as they came in brainstorming, but I don't think they are useful for my show. It is so weird her sorry (ilegível)*”.

relações depois ter sofrido abusos é ampliado, podendo até mesmo se tornar um bloqueio. Isto aliado à sua aparência pessoal desajustada resulta em uma falta de experiência/malícia sexual, Arthur não tem qualquer perspicácia sobre o tema. Não entende as piadas de duplo sentido do comediante que só fala sobre sexo no *Pogo's bar*, por isso, o *tempo* da sua risada é sempre posterior ao das demais pessoas.

A página seguinte do diário reforça essa hipótese, nela o protagonista faz o que considera serem “observações engraçadas”: “Sobre falas ... (posso ser um bom “fodedor”) se eu andar com alguém e for casual sobre isso, será que é bom fazer piadas sobre sexo?” Depois se pergunta: “Quando devo fazer? Não quando estou nos braços dela, certo? Engraçado da minha parte pensar sobre essa situação! Porque isso não existe!” Nessa página, Arthur parece se perguntar se seria bom de cama, e teoriza sobre como se aproximar de uma mulher, talvez de modo casual, fazendo piadas ou isso seria estranho. Depois se pergunta quando deve fazer essas piadas. Após devanear, ele mesmo se dá conta de que aquela mulher com quem ele está fantasiando ter relações sexuais, brincar ou estar em seus braços, nem mesmo existe.

A 10ª página também apresenta colagens de um torço de mulher com o rosto rabiscado. No começo da narrativa, vemos que Arthur já fora internado antes, mas não sabemos o porquê. Essa página pode indicar que, antes de Sophie, o personagem já costumava perseguir pessoas. Ele escreve: “*ultimamente tenho andado alarmado, com medo de que as pessoas possam perguntar se eu estive na floresta*”, adiante há um trecho (ilegível), após perceber que ninguém o viu, ou notou que era ele quem estava perseguindo, Arthur conclui: “*Eu acho que não existo*”, pois, possivelmente ele não era notado nem mesmo quando está seguindo e observando as pessoas em curtas distâncias.

Um dos possíveis perigos de Arthur querer testar sua existência, podem ser as tentativas cada vez maiores de chamar atenção para si. Primeiramente, com sua profissão, onde usa roupas espalhafatosas que podem se destacar em meio à multidão, mas, como já fora demonstrado na teoria da invisibilidade de Fernando Braga da Costa, estar uniformizado, independente da roupa ou cor, ainda poderá fazê-lo invisível. A segunda tentativa são seus crimes, que lhe conferem certa atenção, porém em anonimato, e por fim sua última tentativa é assumi-los, dar um rosto ao vigilante do metrô, mas, mais uma vez, mesmo após todo o seu discurso, Arthur é classificado por Murray, como alguém que está se vitimizando.

Na 11ª página (última legível), o protagonista relata sobre um acidente que resultou na morte de um morador de rua. Sobre essa experiência, Arthur alega: “[...] e ele

o quê? Eu estava procurando algo no meu bolso, agora estou me perguntando: o quê?”<sup>44</sup>. O roteiro pode ser coerente com uma experiência de choque, porque, nessas situações, muitas vezes podemos nos esquecer do que estávamos fazendo antes do trauma, mas nos lembramos com clareza do ocorrido, porque é algo que marca nossa memória. O personagem continua: “*Foi quando percebi o que a ambulância e o paramédico estavam parados sobre o (corpo do) sem-teto, ele pode ter tido uma overdose porque estava abusando (dos medicamentos ou drogas). Eu estava.*”<sup>46</sup>. Esta cena pode reforçar o caráter picaresco da obra, que brinca com a ironia de alguém ser atropelado por uma ambulância, bem como indica que Arthur poderia estar tomando mais remédios do que lhe fora prescrito na esperança de sentir-se melhor, essa automedicação poderia desencadear no encerramento dos medicamentos antes da consulta. O relato continua:

[trad. nossa] estou pensando uma hora no que aconteceu com ele. Algumas pessoas estavam fazendo piadas perto de (do corpo). Ouvi um deles dizer: “Que jeito de chegar na calçada” (fazendo referência ao movimento do corpo, que foi atirado da rua para a calçada devido ao impacto da ambulância). O que!? Você consegue imaginar isso??? Morto na calçada com pessoas passando por cima de você. Talvez ele esteja mais feliz, mas eu não quero morrer com as pessoas simplesmente passando por cima de mim. Eu quero que as pessoas me vejam.<sup>45</sup> (CORINGA, 2019)

Os moradores de rua, muitas vezes, podem ser completamente ignorados devido a um asco pelo simples fato deles existirem. Conscientemente, sabemos que a condição de um mendigo é muito pior do que a nossa, mas poucos são aqueles que se importam de verdade com os sem teto, mesmo que não façam nada para ajudar. Muitos apenas despejam palavras vazias, sobre como seria perfeito um mundo onde todos pudessem ter uma moradia, quando a motivação por trás desse desejo pode ser completamente egoísta, visto que nasce da insatisfação de ter que olhar para esses indivíduos na rua, quando a simples abordagem deles já é o suficiente para causar irritação. Por esse motivo, muitas vezes não nos importamos quando um deles morre, mesmo que isso implique que seus corpos sejam arremessados da rua para calçada. Mesmo que isso signifique, que as pessoas passem por cima do corpo de alguém morto, até porque, na correria do cotidiano,

---

<sup>44</sup> Original em inglês: “[...] and he what? I was looking for something in my pocket, now I am wondering: what?”. <sup>46</sup> Original em inglês: “Was when I noticed what the ambulance and the paramedic was standing over the homeless, he may had a overdose because was abusing. I was”.

<sup>45</sup> Original em inglês: *I'm thinking 1 hour what happened to him. Some people were joker near (do corpo). I heard one of them say: “What way to going on the sidewalk”. What!? Can you imagine that???* *Dead on the sidewalk with people stepping over you. Maybe has happier, but I don't want to die with people just stepping over me. I want people to see me.*

difícilmente paramos para verificar se aqueles outros seres humanos, estirados no chão, estão vivos, ou não.

É nesta página onde se encontra uma das citações mais famosas do filme: “Eu só espero que minha morte valha mais centavos do que minha vida”. Esta frase faz mais sentido quando pausamos a película e lemos todos o diário. Entre rabiscos, Arthur, após ver um morador de rua morto após ser atropelado, se questiona a respeito da possibilidade de sua morte valer mais centavos que sua vida, fazendo alusão a uma possível indenização que sua mãe receberia caso ele morresse a caminho do trabalho, bem como há um trocadilho com a palavra *sentido* em inglês, porque Arthur parece não ver sentido algum na própria vida. Entretanto, ele consegue sentir empatia pelo homem morto, vendo-o como mais do que um corpo estirado. Ao encará-lo no chão, ele se pergunta:

[trad. nossa] imagine se toda a sua vida terminasse em uma calçada. Eu me pergunto quantos anos ele tinha, se ele amava alguém ou ninguém. Ele provavelmente estava bêbado, ou o quê? Eles deveriam cuidar de cada bêbado, há alguma piada nisso? (Ele pensa que talvez a piada seja) sobre o tempo que as pessoas (gastavam enquanto) bebiam da vida e sobre o que eram. Merda, tenho que trabalhar em mais (minhas) piadas. Não há tempo a perder.<sup>46</sup> (CORINGA, 2019)

Arthur se coloca no lugar da vítima, posto que nunca amou, se pergunta caso aquele homem também nunca tenha sentido amor, se não havia ninguém esperando por ele, ou que sentiria sua falta caso morresse. Ele retoma esse questionamento durante o discurso no show de Murray, quando alega que se ele estivesse morto na calçada, provavelmente, o apresentador passaria por cima e nem iria notar. O personagem também tem dificuldade para entender o senso de humor dos paramédicos, ele alega que eles deveriam cuidar das pessoas bêbadas, e se pergunta se eles não podiam segurar a piada de mau gosto, pois estavam diante de um corpo, e isto é desrespeitoso. Mas essa reflexão logo é interrompida, pois Arthur percebe que não há tempo a perder, ele precisa trabalhar em mais piadas para seu *show*.

Por esses trechos observamos que no fundo, podemos pensar que Arthur temia morrer sozinho como aquele mendigo morreu, sem nunca ter sua existência reconhecida, por isso se esforçava para fazer as pessoas rirem e ser notado. Todo esse esforço e a falha em suas tentativas foi fundamental para entender seu propósito e aceitar seu destino.

---

<sup>46</sup> Original em inglês: “*Imagine your whole life ends on a sidewalk. I wonder how old he was if his love someone or no one. He was probably drunk, or what? They supposed to take care of every drunk, that can hold a joke? It’s about time drunk life people about what were. Shit, I have to work on more joker. Is no time to waste*”.



Afinal, como os estoicos afirmam, o mundo não nos deve nada. Não interessa o quão bom você é ou o quanto se esforça, porque algumas pessoas simplesmente estão destinadas à tragédia. A partir desse entendimento, Coringa opta por encarar e aceitar os momentos trágicos. Ao abraçar o caos ele finalmente encontra a beleza em sua vida. Ele é também atropelado por uma ambulância enquanto era conduzido à delegacia, mas diferentemente do morador de rua, é socorrido pelos manifestantes, e, dessa forma, finalmente consegue o que sempre quis: ser notado. Chegamos ao final do processo de fragmentação da Análise Fílmica, ao longo deste capítulo, decompomos e desfragmentamos os aspectos estéticos e narrativos da obra. A partir deste conhecimento, podemos considerar a alegoria do filme como um todo. No próximo capítulo, esse processo será fundamental para responder: O que há por trás da máscara?

## CAPÍTULO III: O QUE HÁ POR TRÁS DA MÁSCARA?

No terceiro capítulo, retomamos brevemente os conceitos de simulacro e simulação para nos ajudar elucidar a respeito de quais máscaras sociais foram adotadas pelo personagem, bem como a hipótese de que essas máscaras possam ter sido conjecturadas com o intuito de promover um processo de humanização do vilão. Além disso, interpretamos a risada paradoxal do protagonista; consideramos as letras inseridas na trilha sonora; focalizamos nas estratégias e subversões ligadas ao espaço e ao tempo; e, finalmente, estabelecemos as relações dialógicas detectadas nos aspectos alegóricos da obra. No encerramento da pesquisa encontram-se as observações pessoais, a resposta para a hipótese levantada e o arcabouço completo que sustenta e embasa essas conclusões.

### 3.1 Simulacro e simulação

Pode ser inquietante pensar que a maioria do que aprendemos sobre o mundo natural, é um mundo já semiotizado. Não se pode, ao menos apenas com os nossos sentidos empíricos, tocar no centro da Terra, andar no último planeta da Via Láctea, ou nadar até o fundo do oceano. Entretanto, sabemos sobre a existência de todos esses locais por meio de ilustrações e fotografias. Segundo Baudrillard (1991, p. 09) esses artifícios são simulacros: “o simulacro reconstrói por meio da ilusão referencial o mundo que convencionou chamar de real. Eis a diferença: este é uma construção, enquanto aquele, é uma reconstrução”. Logo, ao estudarmos imagens, podemos analisar as reconstruções de uma realidade. Para Arlindo Machado (1997, p. 31) as imagens não podem se constituir como cópias fies da realidade, pois são: “um artifício para simular alguma coisa a que não se tem acesso direto”. Seguindo essa linha norteadora, podemos ir longe nas divagações sobre o que é, ou não, real. Contudo, não nos ateremos a essa discussão, pois apesar de não serem *completamente* reais, entendemos que elas podem agir como artefatos necessários para que conheçamos o universo, bem como podem ser usadas como ponto de partida para que possamos refletir acerca das perspectivas que observamos em cada uma delas.

Na contemporaneidade, uma imagem pode estar repleta de ambiguidades, oferecendo diferentes significados, que variam conforme as culturas ou repertório pessoal do receptor. Cada indivíduo pode atribuir um julgamento de existência sobre uma

imagem, conferindo a ela, um referencial real. No que Freitas (2012, p. 14) caracteriza como uma “vertigem comunicacional”:

Com os avanços advindos das novas tecnologias da informação e da Comunicação, os seres humanos convivem com uma multiplicidade de signos, de símbolos, palavras e imagens, tanto que o século XXI se apresenta como sendo o século das imagens, configurando-se uma verdadeira vertigem comunicacional. (FREITAS, 2012, p. 14)

Ao ressaltar que o simulacro é o segundo batismo dos significados, o semiólogo francês Baudrillard (1997, p. 38) introduz uma: “condição paradoxal para a compreensão” do mesmo: a representação. Uma imagem ou ação pode ter um significado inicial para quem a criou/fez, mas, posteriormente, o público/receptor poderá ressignificá-la conferindo-lhe um novo sentido, uma nova representação. De acordo com este autor, representar um papel social ou, simular uma doença/condição, é fingir uma presença ausente, ou seja, criar uma imagem de si sem correspondência com a realidade. Ainda na esteira do simulacro, Baudrillard (1991) também esclarece a distinção entre a dissimulação e a simulação:

Dissimular é fingir não ter ainda o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma pura ausência. Mas é mais complicado pois simular não é fingir: Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas. Logo, fingir ou dissimular deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto, que a simulação põe em causa a diferença do "verdadeiro" e do "falso", do "real" e do "imaginário". O simulador está ou não doente, se produz "verdadeiros" sintomas? Objetivamente não se pode tratá-lo nem como doente nem como não doente. (BAUDRILLARD, 1991, p. 9-10)

Desse modo, o simulacro poderia ser capaz de distorcer o real, confundindo-se com ele, e, o que entraria em questão seriam as significações dos valores das ações geradas por essas confusões. Assim, para Baudrillard (1991, p. 11) a representação ou simulação poderia atuar como um: “convite para criar e partir do vazio à volta do real, de extirpar a subjetividade, para restituir à objetividade pura”, que atuaria como uma espécie de “sedução circular”, a qual poderia, ou não, assinalar o que já fora visto”. Tendo isto em vista, o personagem Coringa pode ter usado suas danças e a narrativa fantasiosa para nos seduzir. Afinal, como podemos julgá-lo não doente, se ele simula tão bem os sintomas da condição mental que alega ter? E se esta fosse realmente uma doença incurável, que *sempre* o fazia rir de forma incontrolável, como matar, poderia simplesmente tê-lo feito

adquirir o *suposto* autocontrole sobre essa risada? Levantar tais hipóteses pode reforçar a sensação de que fomos enganados por uma narrativa fantasiosa, criada por uma mente perversa e insana.

Como já mencionamos, o modo como a jornada é narrada, pode induzir o público a compactuar da revolta de Arthur Fleck: um homem que *parecia sofrer muito*, e que, *somente* por isso decide reagir perante as *injustiças* que sofria. Sabemos que nenhuma justificativa reduz a gravidade dos crimes, mas elas podem ajudar o inconsciente coletivo a compreender melhor as motivações por trás deles. Por exemplo, podemos assimilar que a morte da mãe poderia simbolizar uma forma de libertação para Arthur. Essa compreensão parte de um sistema de representação, no qual julgamos e conjecturamos acerca do que é certo ou errado.

Para transpor o senso comum e conseguir compreender o que há por trás da máscara do *homem que sofre*, e que *precisa* matar para parar de sofrer, cruzamos a nossa análise com o que Baudrillard (2004 p. 66) propõe como uma estratégia para extrapolar valores convencionais, a qual inclui: “a reversão da mentalidade contemporânea e uma ruptura com a hegemonia do código entendido como sistema de representação”. Porque para enfrentar o simulacro, não basta desejar/buscar o objeto original, ou seja, não basta apenas nos limitarmos a noção de que: Coringa é um vilão insano, logo ele *só pode* ser perverso. É preciso desconstruir um sistema que cria a todo o tempo simulacros, cópias sem matriz. Um dos elementos que impede de perceber o simulacro de Fleck é a própria estrutura narrativa, que sobrepõe pilhas de simulacros, e que obstaculiza a visão. Relativo ao distanciamento da realidade causado pelo simulacro, Baudrillard esclarece:

Simulacro é um procedimento relativo à produção de sentidos. Quanto mais próximo estiver da realidade, do objeto, menos deixará de ser uma representação. O distanciamento colabora para o surgimento das manifestações de simulacros. Quanto mais distante, mais se tem uma ideia do real, mas se imagina o que é o real, menos clareza se tem do que é a realidade. É como se houvesse uma transformação das coisas em algo parecido com sua forma original. (BAUDRILLARD, 1991, p. 93)

Sendo o simulacro relativo à produção de sentidos, quanto mais *Coringa* (2019) se esforçasse para ser próximo do vilão perverso e insano, mais se limitaria a uma representação caricata dele. Prova disto foi a tentativa do ator Jared Leto de encarnar o personagem na versão criada para o filme *Esquadrão Suicida* (2016), dirigido por David Ayer. Apesar de captar a essência da insanidade, a interpretação acabou se destonando da ideia de um Coringa mais realista, como o de Heath Ledger em *Batman: O Cavaleiro das*

*Trevas* (2008) de Christopher Nolan. Por isso, as nuances criadas para a versão desse vilão icônico interpretado por Joaquin Phoenix parecem ser mais obscuras, seus tons podem estar ocultos dentro das diversas camadas criadas para o personagem, as quais nos fazem cogitar o que é ou não real ao longo da narrativa. Parte dessa *visão turva* é promovida pela humanização do vilão, que será discutida a seguir.

### 3.2 As máscaras usadas para promover a humanização do vilão

Para ampliar seu simulacro e tornar a simulação de homem comum mais verossímil, Coringa adota uma série de máscaras: a de *bom filho*; *trabalhador esforçado*; *bom namorado*; apenas mais uma *vítima da sociedade*, as quais o ajudam a assumir a persona de um homem comum que sofre, e que *precisa matar* para parar de sofrer. De acordo com Baudrillard (1981). As máscaras podem ser um:

[...] dispositivo de defesa, como uma máscara que pertence a um jogo que se desenrola no mundo das aparências, a serviço de um segredo que deve permanecer oculto. O sistema de consumo assume, então, a imagem de figuras de metamorfose, de fuga circular. Simulacro é um procedimento relativo à produção de sentidos. (BAUDRILLARD, 1981, p. 12)

Todas essas máscaras adotadas pelo personagem podem ter sido usadas para tentar forjar uma conduta justiceira, o que poderia, em algum nível, associá-lo à um herói. A definição de herói abrange os mais diversos significados, de acordo com Sheldon (2016, p. 01) a mais apropriada é de um “indivíduo que se destaca por um ato de extraordinária coragem, valentia, força de caráter, ou outra qualidade considerada notável e/ou mortal divinizado após sua morte”. Para Campbell (1995, p. 72) o herói é “aquele que se sacrifica pelo bem coletivo”. No entanto, o vilão aqui retratado se sacrifica apenas por motivações próprias. Agindo como um vingador, um antagonista. É válido ressaltar que as motivações para essa vingança partem de uma mente desequilibrada com tendências perversas.

Um dos pontos chaves na humanização de Coringa são os seus relacionamentos com Penny e Sophie, os quais dão camadas para o personagem, demonstrando que Arthur é mais do que apenas um assassino. No palco com Murray ele alega: “*Sou o homem da casa desde que me lembro. Cuido bem da minha mãe*”, ele tem até mesmo uma namorada. Contudo, há pistas de que, desde o início, esse romance só existiu na cabeça de Arthur. O primeiro indício dessa fantasia vem muito antes do *flashback*, um processo classificado

por Xavier (2005, p. 130) como uma “montagem figurativa” que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético”, Ramos (2005, p. 12) também pontua como a ferramenta pode ser utilizada “para voltar ao passado, mostrando a lembrança do personagem ou um acontecimento importante”, a técnica ajuda a estabelecer a relação entre os personagens.

Quando Sophie bate à porta do protagonista, e confirma que foi ele quem a seguiu pela cidade, ela ri e responde que ficou esperando por um assalto. Ele confessa ter uma arma e diz que pode tentar assaltar o banco, (onde ela trabalha), amanhã. Ao passo que Sophie responde: “*Você é tão engraçado, Arthur*”, entretanto, eles nunca se apresentaram. Mesmo considerando que poderia saber o nome dele, por se tratar de alguém de seu convívio, ainda assim, seria incomum aceitar e rir sobre o fato de ter sido perseguida por um homem com quem não tem intimidade, sendo ainda mais incomum achar isso divertido. Segundo Montes (2019) no geral, quando uma mulher descobre que teve sua liberdade de ir e vir violada ou que foi vigiada, o medo, a paranoia e a sensação de continuar sendo seguida, mesmo após seus perseguidores serem capturados, poderão acompanhá-la para o resto de sua vida.

**FIGURA 79** – Norman Bates vestido de Mrs. Bates



**Fonte:** Fotograma do filme *Psicose* (1960).

Em *Psicose* (1960) de Hitchcock, o vilão, a princípio parece ser a mãe do protagonista, ao final da trama descobrimos que o verdadeiro antagonista era Norman Bates (FIGURA 79). Ao matá-la, ele passa a assumir características femininas. O mesmo ocorre em *Coringa* (2019), pois, a maioria das crianças que sofrem maus tratos na

infância, ou até mesmo aqueles que descobrem de forma tardia a identidade de seus progenitores, não tendem a usar esses problemas como justificativas para o matricídio. Durante toda a narrativa Arthur é movido pela vingança. De acordo com Guimarães (2011) para se falar do tema, primeiramente é preciso entender o termo *ethos*:

Para se falar em uma ética da vingança, é preciso entender a o termo *ethos* em sua acepção etimológica de “morada do homem”, ou seja, um espaço de estada permanente e habitual, definido por um estilo de vida. Algumas vezes, as ações vindicativas podem consistir somente na manutenção da ética em vigência. Tornar-se-ia plausível, nesse caso, conceber uma ética da vingança dentro de determinado grupo ou etnia, mantida por um *ethos* que acredita na justiça feita com as próprias mãos, por exemplo. Seria a lógica “olho por olho” inserida num sistema que justifica a vingança como consequência da violação de um estatuto social ou familiar. Desse modo, a cobrança de uma perda encontraria normas de punição efetivamente aceitas e legitimadas dentro da comunidade. (GUIMARÃES, 2011, p. 71)

A vingança parece ser um traço inerente à humanidade, pois até mesmo os deuses, por eles criados, são vingativos. Para Cassirer (1988 p. 25): “De todos os fenômenos da cultura humana, o mito e a religião são os mais refratários a uma análise puramente lógica”. Guimarães (2011, p. 72) assinala que: apesar da visão conciliadora de Ésquilo, os deuses e heróis gregos eram vingativos. E como!” a autora segue dando exemplos:

O tema da vingança já era tratado literariamente, desde tempos remotos, nas mais diversas latitudes e longitudes, como mostra a peça Agamenon, de Ésquilo, escrita há 25 séculos, ao tratar da luta entre o desejo de vingança e a sabedoria que leva ao perdão. Em outra peça sua, Oréstia, Ésquilo aponta as bases do que hoje chamamos justiça, mostrando que punir não é vingar, no julgamento de Orestes que matou a própria mãe para vingar a morte do pai. Segundo José Torrano (2004), trata-se de um julgamento que põe fim a uma longa cadeia de retaliações, tendo a presença de Apolo como defensor e as Eumênides como acusadoras. O matricida é inocentado pelo voto de Minerva (Atena) - nesse momento conhecido como a institucionalização da vingança, que deixa de ser privada para tornar-se um direito público. (GUIMARÃES, 2011, p. 71)

Conseguimos entender e aceitar de forma mais racional, uma figura vingativa do que um assassino em série, (movido pelo prazer.) Principalmente quando a vingança tem o ódio como motivação. Guimarães (2011, p. 72) complementa, afirmando que: “o sentimento de revanche, que se acredita fazer parte do mecanismo instintivo humano de defesa, emerge ciclicamente em espirais de violência na história da humanidade”. Em momentos de combate o ser humano adota duas posturas: fugir ou lutar. Essa fuga pode ser tanto física, quando o indivíduo tenta correr para evitar o duelo, quanto mental,

quando, por não saber como reagir, àquela violência, a pessoa violentada entra em estado catatônico.

**FIGURA 80** – Arthur e Sophie



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Arthur, em sua escolha entre essas posturas, opta pela luta, e por estar em posse de uma arma consegue obter sua primeira vingança em tela. A violência tem uma progressão rápida, o primeiro homem é atingido com um tiro, o segundo com dois e último recebe quatro tiros. Após obter sua vingança, sua postura muda, seu modo de caminhar muda. *Coringa* se sente confiante o bastante para bater à porta de Sophie (FIGURA 80). A *namorada* parece apoiar suas atitudes vingativas, pois, diz que o palhaço assassino do metrô é um herói, mesmo sem saber que se trata de Arthur. No próximo tópico interpretamos a risada paradoxal do protagonista e consideramos as letras inseridas na trilha sonora.

### 3.3 As risadas e canções

As risadas em tom de choro e violências que Arthur sofre em tela, pode ser demasiadamente longa e agonizante; o que, além de proporcionar um ar verossímil a história, pode ser um artifício coerente com a proposta de ser uma crítica ácida ao gênero, bem como ao público passivo e inerte que o cultua. Por se tratar da história de origem do vilão, é natural imaginar que o filme apostaria em sangue jorrando, perseguições alucinantes, lutas com efeitos especiais para dar mais foco aos superpoderes, e demais clichês que acompanham o gênero. Entretanto, apesar de *Gotham City* oferecer um ambiente com clima sombrio e melancólico, o qual comumente permeia as obras da



franquia, a ausência de *Batman* enquanto luz, amplia o ar depressivo da sombra, e nos ajuda a comprar a ideia de um palhaço fracassado, que falhará em qualquer coisa que tentar fazer ao longo da trama. Essas falhas podem abranger desde as tentativas de controlar sua própria risada, até as suas frustrações em obter relacionamentos interpessoais genuínos.

A mixagem de som do filme foi indicada ao Oscar, e embora não tenha recebido o prêmio, é adequada aos ouvidos daqueles que possuem uma percepção auditiva aguçada. Os graves e efeitos foram cuidadosamente balanceados, de modo que, é possível assistir a obra toda sem precisar ajustar o volume, nem mesmo uma vez, um cuidado a mais que nem sempre é observado, mesmo em produções com orçamentos elevados. A trilha sonora foi dividida em duas partes: a primeira é composta por músicas criadas exclusivamente para o filme pela musicista, compositora e violoncelista islandesa Hildur Guðnadóttir, totalizando 17 faixas com duração total de 36:26”. A segunda inclui outras obras selecionadas para compor a narrativa. O trabalho foi aclamado pela crítica e recebeu diversos prêmios, como Melhor Trilha Sonora na edição de 2020 do Oscar, e todas as demais premiações listadas no ANEXO A.

Apesar da ironia de Arthur ter sido apelidado de “*feliz*”, provavelmente, por não conseguir conter suas risadas, a vontade de ser um comediante *stand-up* não parece vir de um dom inato para humor, mas sim, do desejo do personagem de obter prestígio, de uma profunda vontade de receber aplausos, e, principalmente, toda atenção que um comediante obtém quando está no palco. Assim, Arthur poderia finalmente perceber que existe, porque as pessoas ao seu redor confirmariam sua existência. O que nos fez recordar do poema simbolista brasileiro de 1893:

### ACROBATA DA DOR

Cruz e Sousa

Gargalha, ri, num riso de tormenta, como um palhaço, que desengonçado, nervoso, ri,  
 num riso absurdo, inflado  
 de uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta, agita os guizos, e convulsionado  
 salta, gavroche, salta clown, varado  
 pelo estertor dessa agonia lenta ...

Pedem-se bis e um bis não se despreza! Vamos! retesa os músculos, retesa nessas  
macabras piruetas d' aço. . .

E embora caias sobre o chão, fremente, afogado em teu sangue estuoso e quente, ri!  
Coração, tristíssimo palhaço.

A primeira estrofe do soneto tematiza paradoxos, ligando a acrobacia à dor, e o riso a algo tormentoso e absurdo, irônico e violento. Na segunda estrofe, a gargalhada é “atroz, sanguinolenta” e comparada a convulsões e ao “estertor” da morte. No nono verso do poema o sujeito indeterminado do verbo é dedicado à plateia, posto que quem assiste um show não conhece as dores anteriores do artista, e, muitas vezes, pode não estar interessado em conhecê-las, pois ali está para curar as próprias dores, como fora prescrito ao palhaço Pagliacci. As “piruetas d' aço” podem ser observadas como as mazelas do cotidiano, que requerem certa efusividade para encará-las.

Além disso, o material escolhido (o aço), também atua como uma anti-transparência, que oculta à dor diária, a dor de ser humano. Por meio dessa dor, o eu lírico evoca a dor do próprio artista, dando ao adjetivo conotações perversas, pois, mesmo perante a um incômodo interno, o show tem que continuar. Afinal: “um bis não se despreza”. Assim, o poema exprime a metáfora do conflito entre o exterior e o interior, onde todos precisam ser um pouco palhaços, driblando as dores cotidianas e seguindo com uma alegria mascarada, independentemente da dor interior.

Quando se trata de uma composição especialmente elaborada para um filme, as cenas podem ser feitas para combinarem com a música ou a música ser feita para encaixar em cada cena, como foi o caso de *Bathroom dance*. No entanto, em relação as faixas isoladas, o desafio de promover uma montagem harmônica se intensifica. Afinal, por trás de cada cifra há uma história. A seguir listamos todas as músicas não inclusas no álbum, os momentos em que foram inseridas e a nossa interpretação do que cada letra pode significar nesse contexto.

## **SOUNDTRACK 1 – SEND IN THE CLOWNS**

Frank Sinatra

*Isn't it rich?*

*Are we a pair?  
 Me here at last on the ground  
 And you in mid-air Send in the clowns Isn't it bliss?  
 Don't you approve?  
 One who keeps tearing around  
 And one who can't move but where are the clowns?  
 Send in the clowns  
 Just when I stopped opening doors  
 Finally finding the one that I wanted was yours  
 Making my entrance again with my usual flair  
 Sure, of my lines  
 Nobody's there Don't you love a farce?  
 My fault, I fear  
 I thought that you'd want what I want  
 Sorry, my dear  
 But where are the clowns?*

*Send in the Clowns* é uma canção de Stephen Sondheim, composta para o musical *A Little Night Music* de 1973. Trata-se de uma balada lenta e tristonha, na qual a personagem Desiree reflete sobre as ironias e desapontamentos de sua vida. Na cena em que a música é usada no filme, a tensão vai aumentando na mesma medida em que Arthur não consegue conter seu riso e chama atenção para si. Quando a mulher que estava sendo importunada sai do vagão, os sons do seu salto afastando contrastam com a calma canção que começa a ser cantarolada pelos três jovens empresários que trabalham na Wayne Enterprise. A medida em que o metrô para e reduz seus ruídos, os gritos do último sobrevivente aumentam, até culminar nos tiros e em um posterior silêncio absoluto, onde só ouvimos a respiração ofegante de Arthur. Uma versão de Frank Sinatra da mesma canção também aparece durante os créditos.

## **SOUNDTRACK 2 – EVERYBODY PLAYS THE FOOL**

### *The Main Ingredient*

*Ok, so your heart is broken  
 You're sitting around mopin', cryin', cryin'  
 You say you're even thinking about dying*

*Well, before you do anything rash, baby, listen to this*  
*Everybody plays the fool, sometime*  
*There's no exception to the rule, listen, baby*  
*It may be factual, it may be cruel, I ain't lying*  
*Everybody plays the fool*  
*Fallin' in love is such an easy thing to do*  
*But there's no guarantee that the one you love, is gonna love you*  
*Oh, loving eyes they cannot see a certain person could never be*  
*Love runs deeper than any ocean, it clouds you're mind with emotion*  
*Everybody plays the fool, sometime*  
*There's no exception to the rule, listen, baby*  
*It may be factual, it may be cruel, I ain't lying*  
*Everybody plays the fool*  
*How can you help it, when the music starts to play*  
*And your ability to reason, is swept away*  
*Oh, heaven on earth is all you see, you're out of touch with reality*  
*And now you cry, but when you do, next time around someone cries for you*  
*Hey, everybody plays the fool, sometime*  
*Use your heart just like a tool, listen baby*  
*They never tell you so in school, I wanna say it again*  
*Everybody plays the fool*  
*Everybody plays the fool, sometime*  
*There's no exception to the rule, listen, baby*  
*It may be factual, it may be cruel, I ain't lying*  
*Everybody plays the fool*  
*Everybody plays the fool, sometime*  
*There's no exception to the rule, listen, baby*  
*It may be factual, it may be cruel, I wanna say it again*

“*Everybody plays the fool*” toca quando Randall, no trabalho decide emprestar seu revólver calibre 38 para Arthur. O personagem tenta alegar que não pode ter uma arma, provavelmente devido a sua instabilidade mental. O homem ignora e insiste para que fique com o objeto. A letra da música faz uma conjectura com o momento vivido pelo protagonista, que sofre, chora, flerta com suicídio, e ninguém escuta.

A letra pode ter sido inserida nesse contexto porque Coringa precisa entender que, em algum momento no teatro social, mais cedo ou mais tarde, todos nós podemos fazer papel de bobo. Por fim, Arthur aceita e acaba usando-a para se defender do ataque. Mais tarde é demitido, justamente porque leva arma para se apresentar em um hospital infantil. Posteriormente, ela ainda o conduz a um terceiro infortúnio, pois graças a sua posse, ele se torna uma pessoa de interesse na investigação. Randall é o primeiro a delatar sobre a posse, sem sequer assumir que fora ele quem a entregara a Arthur.

**SOUNDTRACK 3 – IF YOU'RE HAPPY AND YOU KNOW IT**

Chaim Tenenbaum

*If you're happy and you know it, clap your hands*  
*If you're happy and you know it, clap your hands* *If you're happy and you know it,*  
*And you really want to show it,*  
*If you're happy and you know it, clap your hands*  
*If you're happy and you know it, stomp your feet*  
*If you're happy and you know it, stomp your feet* *If you're happy and you know it,*  
*And you really want to show it,*  
*If you're happy and you know it, stomp your feet*  
*If you're happy and you know it, shout hooray*  
*If you're happy and you know it, shout hooray*  
*If you're happy and you know it, shout hooray*  
*If you're happy and you know it, shout hooray*  
*If you're happy and you know it,*  
*And you really want to show it,*  
*If you're happy and you know it, shout hooray!*  
*If you're happy and you know it, do all three!*  
*If you're happy and you know it, do all three!*  
*If you're happy and you know it,*  
*And you really want to show it, if you're happy and you know it, do all three!*

A música é inserida enquanto Arthur entretém as crianças no hospital. É possível notar na expressão de seu rosto, o quão constrangido ele fica quando a arma, sem querer, cai de sua roupa. Uma das crianças até brinca, fazendo o gesto de arminha e a onomatopeia “*pew, pew*”. Durante a ligação que Hoyt faz para a Arthur, ele alega que ouviu Randall dizer que Arthur havia comprado uma 38, e o demite sem chance dá-lo chances de se defender. A música sobre estar feliz e mostrar parte dos seus corpos, torna-se, então, mais uma piada, pois Arthur acabara de ser traído por seu colega de trabalho, e poderia não estar contente, muito menos querendo bater palmas.

**SOUNDTRACK 4 – HERE COMES THE KING**

Steve Karmen

*Here Comes the King*  
*The Budweiser Song*  
*Here comes the King, here comes the big Number One!*  
*Budweiser beer, the king is second to none. Just say Budweiser, you've said it all.*  
*Here comes the King of Beers so lift your glass let's hear the call. Budweiser beer's the*  
*one that's leading the rest, and beechwood aging makes it beer at its best. One taste 'll*  
*tell you, So loud and clear.*  
*There's only one Budweiser beer*  
*(there's only one Budweiser beer)*  
*When you say Bud there's nothing left you can say (when you say Bud).*

*When you say Bud, the King is right on his way (when you say Bud).*

*The King is coming,*

*Let's hear the call,*

*When you say Bud, you've said it all*

*Ya da da da da da da da da da*

Em ritmo de festa, “*Here Comes the King*” toca na TV enquanto Arthur chega em casa. A ironia subliminar por trás do ritmo circense, é que Arthur, não era (nem de longe) o rei de sua casa, e tal qual uma burguesia iluminista, sustentava uma monarca desequilibrada, que pouco se importava com seu bem-estar.

### **SOUNDTRACK 5 – SLAP THAT BASS**

Fred Astaire

*Zoom, zoom, zoom, zoom*

*World is in a mess*

*Politics and taxes and people grinding axes*

*There's no happiness*

*Zoom, zoom, zoom, zoom*

*Rhythm be your ale*

*Future doesn't upset me*

*If I can only get me*

*Someone to slap that bass*

*Happiness and not a little*

*When I'm listening to that big bass fiddle*

*Slap that bass, slap it til it's dizzy Slap that bass, keep the rhythm busy Zoom, zoom, zoom, misery, you've got to go!*

*(Echo: Misery, you've got to go!) Slap that bass, use it like a tonic*

*Slap that bass, keep your philharmonic*

*Zoom, zoom, zoom, happiness*

*These would be better off*

*If they zoomed-zoomed now and then*

*Today, you can see that*

*The happiest men all got rhythm*

*In that case, if you want to*

*Slap that bass, slap away your troubles Zoom, zoom, zoom, slap that bass!*

*(I've got to, got to, got to*

*I've got to, got to, got to.)*

A quinta música inserida reforça a crítica social da trama. Um grupo de homens negros faz piadas sobre a miséria enquanto cantarola uma coreografia de seus movimentos. Em uma alusão à quando os brancos dançavam ao som do jazz, usando a arte deles como entretenimento, sem necessariamente tratá-los como iguais, por mais talentosos que fossem.

## SOUNDTRACK 6 – MY NAME IS CARNIVAL

Jackson C. Frank

*I've seen your face in every place that I'll be going  
 I read your words like black and hungry birds read every song  
 Rise and fall, spin and call, here my name, Carnival  
 Sad music in the night sings a scream of light out of chorus  
 And voices you might hear appear and disappear in the forest  
 And the small can steal the ball, to touch the face of Carnival  
 Strings of yellow tears drip from black-wired fears in the meadow  
 And their white halos spin with an anger that is thin and turns to sorrow (fff)  
 King of all, hear me call, hear my name, Carnival  
 Here there is no law but the arcade's penny claw, hanging empty  
 And the painted laughing smile and the turning of the style do not envy  
 And the small can throw the ball, play the game of Carnival  
 The fat woman frowns at screaming frightened clowns that move enchanted  
 And the shadow lie and waits outside your iron gates with one wish granted  
 Colors fall, throw the ball, play the game of Carnival  
 Without a thought of size, you come to hypnotize the danger  
 And the world that comes apart, it has no single heart when life is stranger  
 Colors fall, wheel and call, clawed dreams all, in the name of Carnival  
 Wheel and call,  
 clawed dreams all, in the name of Carnival*

Essa música toca quando Arthur está empacotando suas coisas no Haha's, e diz aos colegas de trabalho que a arma pertencia a Randall. Ao encontrar Debra Kane novamente, Arthur conta sobre a canção que ouviu no rádio enquanto descia as escadas, ele diz que até aquele momento, não sabia se existia, mas que agora até mesmo um cantor estava fazendo homenagens ao seu nome de palhaço. Ele pode ter estabelecido essa associação fantasiosa em sua mente, sobre estar sendo notado, Depois de ter matado *aquelas pessoas* que ele considerava *horríveis*. Essa fantasia é reforçada quando ele vê um homem vestido com sua máscara. (FIGURA 81)

**FIGURA 81** – O fenômeno da percepção

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Este pode ser o primeiro sinal do seu nível de declínio, posto que Arthur já estava adiantando os medicamentos para se sentir bem. Ao retornar nesta consulta, ele provavelmente, já estivesse sem remédios a algum tempo, e, devido a suspensão do programa, passa a ficar sem perspectiva de quando retornará ao seu tratamento. O nível de delírio se amplia, e ele começa a fantasiar sobre Sophie dizendo que ele é um herói, vê máscaras de palhaço que fazem alusão ao seu uniforme de Carnival e acha que as pessoas estão finalmente notando sua existência. E se ele, que nunca fora notado antes, tiver que matar para obter essa atenção, com certeza fará novamente. Afinal, a morte pode ser o seu tipo de humor.

### **SOUNDTRACK – ROOFTOP FROM MARY MAGDALENE (2018)**

Hildur Guðnadóttir and Jóhann Jóhannsson

«instrumental»

*Rooftop from Mary Magdalene* é a música instrumental que toca quando Arthur se vê na audiência do show de Murray. Assim como todas as obras da musicista inseridas no filme, o violoncelo ecoa notas profundamente tristes e belas. Todos os acordes dessa partitura são menores, as músicas compostas em escala maior (ou seja, com acordes maiores) geralmente são consideradas canções felizes, ao passo que músicas compostas em escala menor (com acordes menores), são consideradas tristes. Assim, a escolha predominante de acordes menores, gera sensação de tristeza ao passo lento (andamento) da música, que realça a melancolia das cenas. A ausência de acordes dominantes, gera



uma sensação de vazio, porque a música não tem o ciclo comum de resolução das tensões, como na música tonal clássica. Desse modo o andamento lento e acordes com sustenidos, ajudam a contribuir para uma sensação constante de tristeza.

### **SOUNDTRACK 7 – THE MOON IS A SILVER DOLLAR**

Lawrence Welk and His Orchestra

*The moon is a silver dollar, shining up in the sky,  
there's the dream we can buy, sweetheart you and I  
The moon is a silver dollar, made for lovers to share,  
and with you in my arms,  
I am a millionaire*

*Our cares and troubles will all be small change, someday they'll all change into a  
dream come true*

*The moon is a silver dollar, what a glorious sight, let's invest it him love, tonight*

Essa é a trilha de fundo que toca na TV quando Arthur volta para seu apartamento depois de *conhecer* Sophie, a música continua tocando no rádio enquanto ele dá banho em Penny na banheira. A principal estrofe para essa análise é “*algum dia todos eles se transformarão em um sonho tornado realidade*”, pois Arthur sonha em se tornar um comediante, embora sua mãe, que deveria apoiá-lo, não seja motivadora desse sonho.

**FIGURA 82** – O pianista toca a soundtrack 8: *Temptation Rag* de Claude Bolling



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

É a música de abertura do filme, ela surge enquanto Arthur dança e se esforça para demonstrar um semblante positivo. Um homem toca essa música no piano nas ruas enquanto Arthur gira o cartaz (FIGURA 82). Em contraposição a canção 7, essa melodia é repleta acordes maiores, que elevam a sensação de alegria, chegando até mesmo a tons circenses. Outra piada, pois pouco tempo depois ele é ridicularizado, roubado e brutalmente surrado.

### **SOUNDTRACK 9 – SMILE**

Jimmy Durante

*Smile,  
Though your heart is achin'  
Smile,  
Even though it's breakin'  
When there are clouds in the sky, you'll get by...  
If you smile  
Through your fear and sorrow  
Smile,  
And maybe tomorrow  
You'll see the sun come shinin' through, For you...  
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 tryin'  
Smile, what's the use of cryin'  
You'll find that life is still worth while  
If you just smile  
If you smile  
Through your fear and sorrow  
Smile, and maybe tomorrow  
You'll see the sun come shinin' through for you...*

A canção surge após a primeira apresentação do protagonista como comediante de *stand-up*. É a primeira vez que Arthur parece se sentir confiante o bastante para apresentar o número que a muito tempo vinha preparando. Sophie ri para ele, o motivando

a continuar se apresentando. Enquanto isso, outra pessoa na plateia filma a apresentação bizarra, que mais tarde será enviada a Murray.

### SOUNDTRACK 10 – THAT'S LIFE

Frank Sinatra

*That's life (that's life), that's what all the people say  
 You're ridin' high in April, shot down in May  
 But I know I'm gonna change that tune  
 When I'm back on top, back on top in June  
 I said that's life (that's life), and as funny as it may seem  
 Some people get their kicks stompin' on a dream  
 But I don't let it, let it get me down  
 'Cause this fine old world, it keeps spinnin' around  
 I've been a puppet, a pauper, a pirate, a poet, a pawn and a king  
 I've been up and down and over and out and I know one thing  
 Each time I find myself flat on my face  
 I pick myself up and get back in the race  
 That's life (that's life), I tell you I can't deny it  
 I thought of quitting, baby, but my heart just ain't gonna buy it  
 And if I didn't think it was worth one single try  
 I'd jump right on a big bird and then I'd fly  
 I've been a puppet, a pauper, a pirate, a poet, a pawn and a king  
 I've been up and down and over and out and I know one thing  
 Each time I find myself layin' flat on my face  
 I just pick myself up and get back in the race  
 That's life (that's life), that's life and I can't deny it  
 Many times, I thought of cuttin' out but my heart won't buy it  
 But if there's nothin' shakin' come this here July, I'm gonna roll myself up in a big ball  
 and die My, my!*

Esta música toca enquanto Coringa pinta seu cabelo, do icônico tom verde. Ela também é cantarolada por Arthur, pouco antes de matar a psiquiatra, e reaparece nos créditos. A canção fala de pessoas que, para subirem de vida, acabam pisando nos sonhos

alheios, sobre não deixar se abater por isso e termina com uma mensagem sombria, sobre nada disso importar, pois caso nada aconteça em julho, o eu-lírico irá se matar.

## SOUNDTRACK 11 – ROCK AND ROLL PART 2

Gary Glitter

*Hey! Hey-ey!*

*Hey! Hey! Hey! Hey!*

*Hey!*

*Hey!*

*Hey!*

*Hey! Uh! Ah! Ah! Psshh Hey!*

*Hey!*

*Hey!*

*Ey! Uh! Pssh, hey! Ah!*

*Rock and Roll*

*Rock and roll*

*Rock and Roll*

*Hey-ey-ey-ey Hey-ey-ey*

*Hey-ey-ey*

*Hey-ey-ey*

*Hey-ey, hey-ey*

*Hey-ey-ey-ey*

*Hey-ey-ey-ey*

*Hey-ey-ey-ey-ey Oww!*

*Rock and Roll*

*Rock and roll*

*Rock and Roll*

*Rock and Roll Hey!*

*Hey!*

*Hey!*

*Uh! Hey! Ah! AH!*

*Hey-ey, ey-ey Hey-ey-ey*

*Hey-ey-ey*

*Hey-ey-ey*  
*Hey-ey-ey-ey*  
*Hey-ey (Hey-ey)*  
*Hey-ey-ey (Hey-ey-ey)*  
*Hey-ey-ey (Hey-ey-ey)*

Esta música pode ser ouvida quando Arthur, logo após sua completa transformação em Coringa, desce dançando a grande escada, que antes era vista como obstáculo, mas que agora se torna palco, ele dança em meio aos pombos e ao lixo, rumo ao seu suicídio planejado. É interessante observar que, enquanto corre atrás dos jovens que roubaram seu cartaz, Arthur grita “Hey, heeeeeeeey” em um ritmo similar. Uma curiosidade interessante, é que o compositor da música Gary Glitter foi condenado várias vezes por crimes relacionados à pedofilia<sup>47</sup>.

## **SOUNDTRACK 12 – DAVIES AND HIS BUTTON-DOWN BRASS**

Spanish Flea Ray  
 «instrumental»

Composta no estilo cabaret, a canção surge antes da transmissão do Murray Franklin Show ser interrompida, na cena em que Coringa começa a falar para a câmera imitando o apresentador por ele assassinado. É válido ressaltar que toda discussão que desencadeia no assassinato é conduzida por uma percussiva crescente, que pode ter sido usada justamente para gerar apreensão. Quando Coringa finalmente explode e a canção para de crescer, dando lugar a uma mais feliz, inconscientemente, sentimos alívio. Esse trabalho da trilha sonora alinhado ao roteiro pode ser cruel com o espectador, porque o ato em si é perverso.

Psicopatas como Mark Twitchell e Edmund Kemper confessaram terem brincado com as cabeças decepadas de suas vítimas, fazendo vozes afeminadas, tratando-as como se fossem fantoches, por isso, adicionar uma música cômica após um homicídio, enquanto o assassino imita a vítima é preocupante.

---

<sup>47</sup> BBC. **UK Glitter jailed over child porn.** BBC, 1999. Disponível em: <[http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/517604.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/517604.stm)>. Acesso em 15 de maio de 2021.

**SOUNDTRACK 13 – WHITE ROOM**

Cream

*In the white room with black curtains near the station  
 Blackroof country, no gold pavements, tired starlings  
 Silver horses ran down moonbeams in your dark eyes  
 Dawnlight smiles on you leaving, my contentment  
 Ill wait in this place where the sun never shines;  
 Wait in this place where the shadows run from themselves  
 You said no strings could secure you at the station  
 Platform ticket, restless diesels, goodbye windows.  
 I walked into such a sad time at the station.  
 As I walked out, felt my own need just beginning.*

---

*Ill wait in the queue when the trains come back;  
 Lie with you where the shadows run from themselves  
 At the party she was kindness in the hard crowd  
 Consolation for the old wound now forgot  
 Yellow tigers crouched in jungles in her dark eyes  
 Shes just dressing, goodbye windows, tired starlings  
 I'll sleep in this place with the lonely crowd  
 Lie in the dark where the shadows run from themselves*

Essa trilha é usada quando Coringa é levado pelo carro da polícia (FIGURA 83). Enquanto é conduzido pelas ruas da cidade, ele observa e contempla o caos que gerou, antes do acidente de carro, onde é resgatado pela multidão.

**FIGURA 83** – Feliz na viatura

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Sobre o quarto branco citado na primeira estrofe, Pete Brown, autor da letra e coautor da composição, afirma que a inspiração para a letra surgiu após um período de uso excessivo de álcool e drogas. Brown afirma que na sala de paredes brancas de seu apartamento, teve uma terrível experiência com drogas e quis parar e recomeçar a vida (ROLLING STONES, 2011).

#### **SOUNDTRACK 14 – MURRAY'S THEME**

Judson Crane and Mark S. Hollingsworth

«instrumental»

Com o próprio nome diz, é o tema de Murray Franklin aparece quando ele surge ao vivo na TV. A canção pertence aos gêneros *cabaret/circus*, trata-se de músicas animadas, com acordes geralmente maiores, que poderiam ironizar a vida nada cômica de Arthur. As músicas de circo usadas como tema para os números de palhaço são criadas para serem alegres, a maior parte da trilha pode ter o intuito de gerar efeito de ironia, em contraponto com as emoções vividas pelo protagonista. O *swing jazz* reforça o contexto de programa de TV americano, com pessoas felizes e um apresentador carismático.

#### **SOUNDTRACK 15 – MURRAY'S LATE NIGHT**

Bill O'Connell

«instrumental»

Nessa canção os ritmos *circus/swing jazz* ficam bem caricatos, ela é usada como o tema de despedida do *Murray Franklin's late night show*. Também é cantarolada pelos três empresários da Wayne Enterprise, no metrô. Já a versão de Frank Sinatra, só foi reproduzida nos créditos finais do filme aqui analisado. *Send in the Clowns* é uma canção de Stephen Sondheim, composta para o musical *A Little Night Music*, de 1973. Trata-se de uma balada lenta e tristonha, na qual a personagem Desiree reflete sobre as ironias e desapontamentos de sua vida. A conjugação das canções com os aspectos estético-narrativos, pode colaborar para estratégias e subversões ligadas ao espaço e ao tempo, como demonstraremos a seguir.

### 3.4 Estratégias e subversões ligadas ao espaço e ao tempo

Diferente das adaptações de histórias em quadrinhos convencionais, o contexto fictício é bem menor do que as questões de consciência, nessa narrativa que não segue nenhuma HQ específica, embora pertença ao universo ficcional do Batman. O próprio prelúdio da obra já anuncia que este poderá ser um filme violento. Entre os diálogos, o roteiro pode fornecer pistas sobre eventos passados, que não irão necessariamente apresentar todas as informações necessárias para entender a narrativa. Por exemplo, sabemos que Arthur foi internado antes, mas não sabemos o porquê. Penny fala sobre como Wayne é um homem bom, descreve uma possível relação entre eles, depois a história parece ser desmentida, e no fim, somente em uma foto encontrada no quarto de Penny há indícios do que realmente pode ter acontecido. Apesar de ter um filho fruto desse relacionamento, por ela descrito como “maravilhoso”, a mãe, do ponto de vista de Arthur, não parece valorizá-lo.

Uma possível leitura é a de que na sociedade em que Coringa vive, a questão monetária, o ambiente de trabalho, e todo o cerco que envolve a sua construção social impedem que alguns mundos se misturem. Considerando Penny enquanto empregada, e THomas, enquanto *playboy*, podemos nos perguntar: como o mundo deles acabou se misturando? Não vamos ter a resposta para essa pergunta, não que seja importante ter essa resposta, mas sabemos que esse fator importará para a trama, principalmente, porque Arthur se sente diminuído, tanto pela mãe pobre e narcisista, quanto pelo pai rico, que não quer assumir sua existência.

A rejeição parental parece ser um peso para Fleck, em certo ponto, ele percebe que ficaria aliviado se perdesse esse peso, pois poderia seguir uma vida mais simples,



sem tentar alcançar a felicidade exigida por sua mãe. Por outro lado, o pai parece fazer de tudo para mostrar que os fracassados são um pouco menos do que ele, como quando retrata os cidadãos como palhaços, ou quando pergunta se Arthur quer um autógrafo, se colocando na posição de estrela. Talvez Wayne não quisesse mostrar isso, mas com o desenrolar da trama, percebemos como o dinheiro e o status parece ser importante para aquele homem. O que nos leva a conjecturar sobre a possibilidade de ele ter pagado para resolver o problema, jogando a mulher no hospício e forjando uma certidão de adoção. Há uma dinâmica entre esses personagens, que às vezes não é dita, mas só de ver como as coisas funcionam, o espectador pode perceber que a história não se encaixa.

Nessa hipótese, o diretor poderia ter realizado uma tentativa de cavar profundamente a dor que doentes mentais sofrem ao tentar se encaixar na sociedade, todo o isolamento que a doença pode causar, mostrando principalmente, como quem está de fora, não consegue mensurar a dor por eles sentida. Entretanto, é necessário ver como esse homem lida com o abandono, primeiro porque todos ao seu redor, incluindo sua mãe, o forçam a se comportar da maneira mais normal o possível, mesmo ele não sendo normal. Ao mesmo tempo, Arthur se esforça porque quer ser abraçado pela sociedade, ele quer fazer os outros rirem, mas o mundo não consegue se abrir para ele, não parece haver uma vontade de ouvi-lo.

No caso da mãe, não se trata apenas da vontade de falar, ela parece ter um transtorno narcisista e não consegue ter empatia pelo filho, nem mesmo depois de tê-lo conduzido a desenvolver aquela condição. E, do ponto de vista dele, parece que tudo que ele quer é ser notado, dividir como se sente, mas não é assim que o processo dela funciona. Então, de forma bem intensa, os dois podem ser cruéis um com outro. Ela não está interessada em lidar com a dor do filho, porque, dentro da cabeça dela, o romance com Wayne ainda pode ser resolvido. Essa incompatibilidade entre eles, aliada a uma convivência tóxica, pode criar lacunas que precisam ser preenchidas, e, às vezes serão por outras pessoas, como Sophie.

Sophie é uma das protagonistas, apesar do relacionamento entre ela e Arthur não existir. O diretor pode ter usado a personagem como um dispositivo. Assim, o romance entre eles pode ser separado da narrativa, pois após lançar o filme, tudo que era ambíguo, pode acabar se tornando concreto para o público, levando as mais diversas teorias. Os espectadores, no geral, já estão acostumados com esse tipo de dispositivo que existe e não existe, como ocorre em *Os Outros* (2001) de Alejandro Amenábar, ou em *Clube da Luta* (1999) de David Fincher. Então, ele pode não ter tentado esconder que Sophie enquanto

namorada não existia, pois ela chamou o protagonista pelo nome, sem terem se apresentado e quando está com ele, nunca está com a filha pequena, o que, causa estranhamento.

Entretanto, o fato de não saber que ela, enquanto namorada, é uma invenção, não é o *plot twist* da trama. O relacionamento entre eles não existe, mas existe mesmo assim, pois, de alguma forma, na cabeça de Arthur, ela é real, e isso, só um roteirista experiente é capaz de fazer. O diretor por ter entendido que a não existência de Sophie, a torna existente no mundo real, porque o público poderá discutir sobre ela não existir. Então, para que essa discussão ocorra, ela tem que existir. Todos os personagens têm força de existência, uma permanência em nossos imaginários. Assim como a sua mídia de origem, nada é real no cinema, mas nem por isso, o cinema deixa de existir.

Voltando ao relacionamento entre os Flecks, após a revelação das agressões que originaram a sua risada descontrolada, sabemos que aquele fato poderá criar uma rachadura no relacionamento familiar. A partir desta descoberta, o pouco controle que Arthur estava tentando adquirir, começa, como um leve sorriso em seu rosto, a escapar. Esperamos por um confronto caloroso, por respostas as dúvidas levantadas anteriormente. Ele vai até o hospital, se lembra que a mãe costumava dizer que o filho tinha uma “condição” mental, sem nunca explicar qual a origem desse comportamento. Alega que odiava seu sobrenome estúpido e apelido idem, porque nunca foi feliz, nem um dia sequer de sua vida. Então, de forma fria e sem que Penny diga qualquer coisa, ele a mata. A sequência, mais uma vez, vem sem as respostas completas. O matricídio não é feito após um confronto, não parece ser uma explosão de fúria desencadeada por uma briga calorosa, Arthur nem sequer se esforça, ou a esgana de forma passional, apenas a sufoca com um travesseiro, caracterizando um crime frio. Após matá-la ele, finalmente, parece respirar aliviado. A fotografia nos mostra um raio de sol incidindo sobre Arthur, o que pode reforçar o sentimento de liberdade que aquela morte proporcionou ao personagem.

Esse crime se contrapõe ao do metrô, onde há uma tensão crescente. O assédio pode não ter sido mostrado ao acaso, mas sim ter sido usado como uma tentativa de anunciar a tragédia: aquela mulher seria violentada por um grupo de homens. Há um trabalho que pode ter sido bem-feito no roteiro, pois ela consegue fugir, e nós queremos que ela fuja. Mas logo em seguida, a atenção dos bêbados é desviada para Arthur, sabemos que outro tipo de abuso irá acontecer.

Quando o confronto entre os três jovens e Arthur começa, já sabemos o desfecho: ele levará outra surra, que, dessa vez, será muito maior do que a que recebera

anteriormente. O desconforto pode novamente vir à tona, porque as coisas estão dando errado. A tensão aumenta. Sabemos que assim que o Coringa começar, de fato a matar, não haverá volta. Se reagir, terá que terminar aquele triplo assassinato. De alguma forma, parece que aquilo não vai dar certo. Em um certo ponto, um dos homens até consegue fugir, mas, ao segui-lo Arthur não esboça medo ou incerteza, pois alveja aquele corpo, projetando nele todas as humilhações que já sofrera. Ao dançar no banheiro, uma tragédia nova está anunciada: o nascimento de Coringa.

Ao organizar o filme na sequência espaço temporal supracitada, a montagem pode levar o espectador a aceitar, de uma forma mais amena, o nascimento do Coringa. Desse modo, sua história de origem pode parecer mais aceitável. Em contrapartida, caso o personagem surgisse em tela simplesmente matando a todos sem justificativa, essa violência gratuita poderia causar estranheza. Talvez, isso ocorra porque nossa curiosidade mórbida nos leva a cogitar: Por que esse vilão mata? Por que ele sorri enquanto tira vidas? Qual a motivação por trás de seus crimes? O Coringa de Heath Ledger brinca com a origem de sua cicatriz, ora dizendo que fez porque queria que a sua mulher o visse feliz, ora porque um pai infringiu tal ferimento, já o Coringa de Joaquin Phoenix, pode estar brincando de uma maneira um pouco mais perversa, pois, ao invés de dar apenas uma desculpa para sua cicatriz, ele criou toda uma narrativa fantasiosa, a qual faria com que simpatizássemos com a sua jornada, e essa sim, poderia ser uma grande piada.

### **3.5 Relações dialógicas: metáforas e alegorias de Coringa (2019)**

Neste ponto do texto analisaremos os significados estéticos, metafóricos e alegóricos da obra com base nas figuras de linguagem detectadas. A primeira delas, aparece logo nos primeiros momentos da película. A icônica cena de Arthur Fleck forçando um sorriso enquanto se maquia pode ser uma referência a *Luzes de Ribalta* (1952) de Charles Chaplin. Na trama, um palhaço entra em depressão após anos de sucesso. Sua única motivação para permanecer vivo é a jovem bailarina Zazie Beetz, que o ajuda, o personagem mantém uma relação análoga a que Arthur tem com Sophie.

**FIGURA 84** – Charles Chaplin

Fonte: GOMES; AVILA (2019).

Charles Chaplin é referenciado novamente (FIGURA 84), em uma metalinguagem quando Arthur, na tentativa de conhecer Wayne, invade o Hall homônimo, onde ocorre uma sessão de *Tempos Modernos* (1936). Nesse sentido, Chaplin, que quase cai poderia ser uma analogia para Arthur que quase acredita na mentira da mãe, ou que poderia ser aceito pelo pai.

**FIGURA 85** – Taxi Driver (1976)

Fonte: GOMES; AVILA (2019).

*Taxi Driver*, outro clássico de Scorsese, também foi homenageado em *Coringa* (FIGURA 85). O filme de 1976 ficou conhecido por mostrar um lado mais sombrio de Nova York, estética que parece ter sido aproveitada no longa do *Palhaço do Crime*, que retrata Gotham de forma igualmente suja e perigosa. Outra similaridade entre as produções está na personalidade de seu protagonista, já que o Travis Bickle é um psicopata que, assim como Arthur Fleck, tenta se encaixar na sociedade.

**FIGURA 86** – O atropelamento de Coringa

Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Durante a fuga dos policiais, Arthur é atropelado por um táxi (FIGURA 86). A cena também se identifica com o lado pícaro do personagem, que, como um palhaço qualquer, acaba caindo em ciladas, sendo induzido ao erro e levando o público as gargalhadas.

**FIGURA 87** – O rei da Comédia (1982)

Fonte: GOMES; AVILA (2019).

Todd Philipps revelou que uma de suas inspirações para o longa foi *O Rei da Comédia* (1982) clássico de Martin Scorsese (FIGURA 87). No filme, Robert De Niro vive o comediante fracassado Rupert Pupkin – um homem que decide sequestrar o apresentador de *talk show* mais popular dos EUA para se apresentar em seu programa. O filme é uma comédia com tons de drama e mostra que, apesar de seus atos absurdos, ele consegue a sonhada fama. Em *Coringa*, Arthur Fleck é um aspirante a comediante cujo

maior sonho é mostrar seu talento no programa de Murray Franklin, coincidentemente interpretado por De Niro. (GOMES; AVILA (2019).



Fonte: GOMES; AVILA (2019).

Durante seu processo de transformação no icônico vilão do universo do Batman, Fleck se define através da frase: “costumava achar que minha vida era uma tragédia, mas agora percebi que é puta uma comédia”. Essa síntese de sua filosofia distorcida pode ser uma homenagem a *Watchmen*, HQ de Alan Moore, que apresenta o personagem Comediante como alguém que “viu a verdadeira face do século XX e escolheu se tornar um reflexo, uma paródia” (FIGURA 88). A referência se encaixa na versão do *Palhaço do Crime* criada por Todd Phillips, já que o diretor parece ter buscado motivações mais reais para a criação de seu antagonista. (GOMES; AVILA (2019)

**FIGURA 89** – O Operário (2005)



Fonte: GOMES; AVILA (2019).

O filme de 2005 estrelado por Christian Bale mostra um homem que sofre de insônia, como isso prejudica seu peso e aos poucos começa a deixá-lo insano (FIGURA 89). Coringa faz uma referência a esse longa por conta do físico absurdamente magro do protagonista e a queda para insanidade do personagem principal. Apesar de afirmar não seguir nenhuma HQ específica, a obra presta várias homenagens a *Cavaleiro das Trevas*, um dos mais emblemáticos quadrinhos do Batman.

O filme abre com um telejornal que constrói a atmosfera da trama ao escancarar os problemas sociais de Gotham logo nos primeiros minutos, assim como o quadrinho de Frank Miller. Coringa volta a usar a TV para homenagear o *Cavaleiro das Trevas* durante a sequência em que Arthur Fleck participa do programa de Murray Franklin. Na HQ, o vilão é convidado a participar de um talk-show por um psicólogo que acredita ter encontrado a cura para sua psicopatia. Porém, tudo não passava de um plano do Palhaço do Crime que mata todos os presentes e foge. O filme de Todd Phillips toma um rumo parecido ao mostrar seu protagonista assassinando Franklin em rede nacional. (GOMES; AVILA (2019)

**FIGURA 90** – Arthur Finge pegar Larry



**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Após assassinar brutalmente Randall, Coringa, novamente, parece respirar aliviado. Ele comenta sobre a sua apresentação na TV, como se nada tivesse acontecido. Em uma cena de puro humor negro, ele tenta, em tom de brincadeira, agarrar Larry. Quando Arthur se levanta para deixar o anão sair, mas depois fecha a porta, pensamos que ele não escaparia, mas para uma possível surpresa do público, Coringa lhe dá um

beijo na cabeça, lhe agradece por sempre ter sido gentil com ele, e depois o deixa partir. Trata-se de um alívio cômico, de certa forma (FIGURA 90).

**FIGURA 91** – Larry não pode fugir sozinho



Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Quando Arthur liberta o anão (FIGURA 91), essa abertura extrapola a piedade, pois no momento seguinte ele desacorrenta e assume a sua nova persona: Coringa. E, por falar em Coringa, há uma caricatura de Murray na parede (FIGURA 92) atrás de Arthur que faz uma metalinguagem com o Coringa interpretado por Jack Nicholson, no filme de Tim Burton *Batman* (1989).

**FIGURA 92** – Murray caricatura de Jack Nicholson



Fonte: Compilação da autora (2019).

A metalinguagem parece ter sido escolhida e inserida com muito cuidado, até mesmo os filmes que aparecem em cartazes na frente do cinema, são sátiras ao enredo original do vigilante das trevas. Um dos cartazes, é do filme *Excalibur* (1981) dirigido por John Boorman. Na trama, o rei Uther é ferido mortalmente e, pouco antes de morrer, enterra a espada em uma pedra. Fica decidido que o cavaleiro que puder retirá-la será o



novo rei. Anos mais tarde, o país estava dividido em guerra entre os senhores feudais e Arthur (Nigel Terry), um jovem escudeiro, retira facilmente a espada da pedra. Alguns nobres juram fidelidade ao novo rei e Merlin relata que Arthur é um filho bastardo de Uther, mas alguns nobres não aceitam sua autoridade. (ADORO CINEMA, 2018)

**FIGURA 93** – *Excalibur* e *Zorro The Gay Blade*



Fonte: Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Além de um herói homônimo ao vilão, ambos os “Arthurs” são bastardos, o que pode levar o espectador a questionar sobre a veracidade da história. Já *Zorro, The Gay Blade* (1981) dirigido por Peter Medak, é a comédia estrelada por George Hamilton em um duplo papel, interpretando Don Diego de la Vega (Zorro) e seu irmão gêmeo gay, Ramón de la Vega. O que pode ser mais uma sátira, pois no enredo original, Zorro pode ser uma das inspirações do órfão para se tornar um vigilante mascarado (FIGURA 93).

O último ato mostra um tumulto generalizado em Gotham inspirado no assassinato de Murray Franklin. Enquanto uma multidão enfurecida promove caos e destruição pela cidade, o casal Thomas e Martha Wayne volta do cinema com seu filho Bruce, quando são emboscados e assassinados. A sequência, que recria a clássica origem do Batman, revela que em cartaz estavam *O Signo de Zorro*, filme que no cânone pode ser uma das inspirações do órfão para se tornar um vigilante mascarado, e *Um Tiro na Noite*, longa de 1981, que tem um desfecho similar ao de *Coringa*.

**FIGURA 94** – *You get what you fuckin deserve!*

**Fonte:** Fotograma do filme *Coringa* (2019).

Dirigido por Brian De Palma, o longa metragem mostra um assassinato acontecido durante o Quatro de Julho, tradicional feriado dos EUA. Burke, o assassino interpretado por John Lithgow, aproveita-se dos fogos da comemoração para disfarçar o som do tiro desferido contra uma testemunha do crime cometido no início da história. Em *Coringa* o mesmo acontece, já que o assaltante se aproveita da confusão em Gotham para roubar e matar os Wayne sem chamar atenção (FIGURA 94). Ao final, *Coringa* (2019) reconta o assassinato da origem de Batman pela ótica de quem está sofrendo, de quem tem os problemas. Assim, o filme também apresenta como rebeliões e manifestações culminam. À vista disso, a obra também pode ilustrar como é possível que, na ânsia por mudanças, acabemos abraçando um herói muito errôneo, porque podemos estar desesperados demais para aguardar a oportunidade certa, ou nos conscientizarmos melhor e buscarmos a solução de outro modo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, analisamos a jornada do vilão mais famoso da DC: o Coringa, enfatizando os aspectos da construção e caracterização do protagonista na obra homônima de 2019. A premissa criada pelo diretor Todd Phillips no filme *Joker* (2019) é marcada pela perda de controle de Arthur Fleck, um palhaço infeliz que vive em um universo ficcional onde *Batman* ainda não existe. O caos na vida de Fleck é agravado por uma greve dos garis, que torna as ruas marginalizadas de Gotham, cada vez mais imundas e violentas.

A justificativa para selecionar tal filme como objeto empírico de estudo nesta pesquisa partiu da necessidade de demonstrar como a obra estabelece uma série de rupturas; as quais abrangem desde pontos técnicos, tais como a ausência de superpoderes e efeitos especiais, comuns em adaptações fílmicas de HQs contemporâneas, até os aspectos narrativos, por ser um filme sobre um vilão sem a presença de um herói para combatê-lo; além dos fins políticos presentes, que sinalizam mudanças sobre a percepção das desigualdades sociais.

É importante perceber o cinema como uma arte criativa e fortemente discursiva; como uma forma de expressão completa porque abrange um pouco de cada uma das demais artes, podendo utilizar, como no teatro e na dança, de trilhas próprias ou advindas da música. São esses elementos complexos que se agregam às imagens em movimento para o desenvolvimento de uma narrativa fílmica, fazendo uso de metáforas e simbologias. O filme comunica suas ideias visualmente e verbalmente, através de gestos, encenação e falas, tornando-se assim, um amálgama de tudo o que as demais artes podem oferecer. No caso de Fleck, mesmo beirando o *nonsense*, sua performance, quando age como palhaço e, principalmente quando ele dança, revela o ápice da sugestão da sua tristeza interior. Embora esteja atuando em seu espetáculo alegremente, na intimidade do seu ser este artista está interiormente dilacerado, dominado pela dor. Ele tem consciência de sua condição desesperadora e precisa superá-la.

Antes de iniciar a análise fílmica, realizamos uma busca pelo estado da arte, mais especificamente, por outros trabalhos acadêmicos sobre as questões do arquétipo do vilão, bem como adaptações fílmicas de histórias em quadrinhos. Nesta senda, encontramos os livros de Denise Guimarães (2012), Christopher Vogler (2006), Carl Jung (2000), as teses de Luís Gustavo Vechi (2008), Alexandre Schmitt (2011) e as dissertações de Valéria Yida (2016) e Fabricio Marques Franco (2017).

A narrativa analisada evoca a capacidade do artista de mascarar seus sentimentos de dor para transmitir sentimentos aparentemente alegres, sendo este forçado a rir, numa espécie de tortura interna e eterna. Essa dor se repete e alimenta continuamente o espetáculo que seria sua vida, como uma dialética que move o riso grotesco perante a desilusão e a dualidade do protagonista. Segundo a nossa proposta inicial, a problematização que nos propomos a responder foi: *O que há por trás da máscara?* Pensar sobre essa questão nos levou a levantar a hipótese de que: no contexto da obra, Coringa assumiria uma atitude perversa, pertinente ao comportamento esperado do arquétipo sombrio ao qual ele pertence. Em resposta ao problema de pesquisa, descobrimos que por trás da máscara de Arthur Fleck, haveria um vilão insano e perverso, que, com o intuito de conquistar empatia, pode ter enganado o público e mentido sobre toda a sua narrativa. Então, essa seria a grande piada que o faz rir no final do filme: *“The joke’s on you”* [trad. nossa] *“A piada está em você”*, que acreditou na narrativa fantasiosa de um grande vilão.

Comprovamos a nossa hipótese por meio da realização de uma extensa análise a respeito dos aspectos estético-narrativos de *Joker* (2019). O processo foi dividido em duas etapas: primeiramente efetuamos a decupagem dos elementos fílmicos, para posteriormente realizarmos a interpretação e reconstrução do filme, tendo em conta os elementos decompostos. Adotamos como metodologia a análise fílmica, com aporte teórico nos conceitos de Aumont (1995), Penafria (2009), Xavier (1983) e Vogler (2006), entre outros estudiosos sobre o tema.

A partir da análise realizada, concluímos que a criação da persona Arthur Fleck pode não ter sido uma tentativa de humanizar o Coringa, mas sim uma catarse baseada em memórias imaginárias. Partindo dessa hipótese, o final *pode* desmascarar a nossa hipocrisia, uma vez que os argumentos usados para que o público simpatizasse com o vilão e justificasse os crimes dessa figura vingativa, seriam na verdade, meros frutos das suas memórias distorcidas. De acordo com a nossa hipótese, ao final do filme, o Coringa dançou e zombou de todos que teriam acreditado em sua versão sobre os fatos de sua vida.

Cumpramos ressaltar que é uma narrativa em primeira pessoa; ou seja, que tem um ponto de vista, isto é, um foco narrativo com base na visão de um narrador mentalmente desequilibrado. Esta versão da própria história de vida mistura fatos imaginários ao cotidiano, abrindo espaço para várias interpretações possíveis sobre o caráter ambíguo do palhaço vilanesco e que rememora uma perspectiva particular dos fatos vividos ou

imaginados. É importante salientar também, que a proposta do diretor foi a construção do personagem e não um embate entre o Batman e seu nêmesis.

Analisando a construção das personas do Coringa e Arthur Fleck ao longo da narrativa, três arquétipos primordiais se tornam mais evidentes: a Sombra também conhecida como vilão, o Camaleão, e o Pícaro. O primeiro, e mais óbvio, se destaca por Coringa ser a nêmetese de Batman. Geralmente, nas histórias em quadrinho, a sombra/figura vilanesca é uma tentativa de personificar medos e traumas enraizados no subconsciente humano. Entretanto, o personagem e suas duas personas também apresentam um comportamento dúbio, digno do camaleão, ou seja, nunca sabemos ao certo de que lado Coringa está. E por último, ambas apresentam traços pícaros, pois os infortúnios de Fleck atuam como alívio cômico em sua jornada do vilão, apesar de adotar tons de humor mais obscuros, essas cenas podem ter sido introduzidas na trama justamente para cumprir a função de alívio cômico. Nesse sentido, o filme aproxima-se do gênero drama psicológico que enfatiza os estados mentais de um protagonista: suas percepções, pensamentos, distorções e luta geral para compreender o mundo. Geralmente, a história é contada através do ponto de vista de pessoas psicologicamente estressadas, revelando suas percepções mentais distorcidas e focando nos relacionamentos complexos, obsessivos e paranoicos.

Concluimos que *Coringa* (2019) não é uma mera adaptação das histórias em quadrinhos do Batman; por isso é que se apresenta como uma visão única, que pode ser interpretada e sentida sem qualquer conhecimento prévio sobre o vilão da DC. Sem qualquer referência prévia, trata-se de uma história original que reinventa características básicas do personagem, sem jamais modificá-lo de fato ou citar quaisquer de seus antecessores representados no cinema. Ao mesmo tempo, se apropria da memória coletiva em relação às versões anteriores, não propriamente no sentido de compará-las, mas de saber previamente do que o vilão é capaz: o Coringa é doentio e não vê problema algum em ser extremamente violento.

Tendo em vista as reflexões desenvolvidas ao longo dessa pesquisa, podemos aventar possibilidades de inúmeros estudos e outras interpretações da obra. Considerando a complexidade do texto, o filme pode ser usado como tema relevante em um futuro doutorado, para compreender este drama por outro viés metodológico e novas possíveis molduras teóricas adequadas.

## REFERÊNCIAS

- ABBADE, Marcos. **‘Coringa’**: crítica. O Globo. 2019. Disponível em: «<https://oglobo.globo.com/rioshow/coringa-critica-23985970>». Acesso em 05 de mar. de 2021.
- ADORO CINEMA. **Coringa**: Críticas. Website oficial Adoro Cinema. 2019. Disponível em: «<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-258374/http://www.artecines.com.br/coringajoker-critica/>». Acesso em 05 de mar. de 2021.
- \_\_\_\_\_. Excalibur. 2018. Disponível em: «<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-39179/>». Acesso em 04 de abr. de 2021.
- ALIAGA, Victor. **Coringa quebra recorde e se torna o maior filme adulto da história**. IGN Brasil. 25 de out. de 2020. Disponível em: «<https://br.ign.com/coringa/77600/news/coringaquebra-recorde-e-se-torna-o-maior-filme-adulto-da-historia>». Acesso em 08 de set. de 2020.
- ANDRADE, Patrícia de; UCHÔA, Fábio Raddi. **A MISE-EN-SCÈNE EM O MÁGICO DE OZ (1939): ENTRE O MUSICAL E A FANTASIA**. Dissertação (mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba: UTP, 2019. Disponível em: «<https://tede.utp.br/jspui/bitstream/tede/1760/2/A%20MISE-EN-SCENE.pdf>». Acesso em 03 de ago. de 2020.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. O olho interminável – cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AWESOME INVANTION. **Interesting hidden movie detail**. Disponível em: «<https://www.awesomeinventions.com/interesting-hidden-movie-details/>». Acesso em 12 de mar. de 2021.
- BASILE, Thais. **Maternidade compulsória**. Vida Simples, 2021. Disponível em: «<https://vidasimples.co/colunistas/maternidade-compulsoria/#:~:text=Pouco%20se%20fala%20de%20maternidade,mulheres%20são%20imp%20erfeitas%20sem%20filhos.&text=O%20problema%20é%20que%20as,têm%20sua%20liberdade%20completamente%20tolhida>». Acesso 08 de mar. de 2021.
- BAZIN, André. **O Cinema**: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. Orson Welles. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation**. Paris 1981.
- \_\_\_\_\_. Semiótica e filosofia da linguagem. [trad. Maria Rosaria Fabris e José Luiz Fiorin]. São Paulo: Ática, 1991. 15 p.

\_\_\_\_\_. A arte da desapareição. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. 38 p.  
 \_\_\_\_\_. Sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2004. 66 p.

BATTAGLIA, Rafael. **A jornada do vilão. Superinteressante**. Ed. Globo, 2019. Disponível em: «<http://super.abril.com.br/especiais/a-jornada-do-vilao/>». Acesso 11 de fev. de 2021.

BORBA, Álvaro; LESNOVSKI, Ana. ARCTIC MONKEYS | **PERDOANDO TRANQUILITY BASE**. Canal do Youtube Meteoro Brasil. 16 de mai. de 2018. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=zuHOw1TfLmg>». Acesso 16 de fev. de 2020.

\_\_\_\_\_. ANTES DO METEORO. Canal do Youtube Meteoro Brasil. 12 de ago. de 2020. Disponível em: «[https://www.youtube.com/watch?v=R\\_LsrKeyIMk](https://www.youtube.com/watch?v=R_LsrKeyIMk)». Acesso 14 de ago. 2020.

\_\_\_\_\_. O DINHEIRO SEGUNDO TRÊS FILMES. Canal do Youtube Meteoro Brasil. 12 de ago. de 2020. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=VknDJnVYctA>». Acesso 31 de ago. de 2020.

BORDWELL, David. **Cinema and cognitive psychology**. Revue de théorie de L'aimage et du son a journal of theory on image and sound, Iris No. 9, Spring. 1989a p. 16.

BRAGA, Fábio. **Máscara da tragédia e a máscara da comédia Teatro - Máscara da tragédia e a máscara da comédia**. Folha Press. 2012. Disponível em: «<https://folhapress.folha.com.br/foto/13749329>». Acesso 13 de set. de 2020.

BRAYTON, Rebecca. **The Heartbreaking Life of Joaquin Phoenix**. WatchMojo. 2019. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=6EbqQF7V9IY>». Acesso em 04 de abril de 2021.

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre o significado do cômico. Maria Adriana Camargo Cappello (Tradutor, Editor). São Paulo: Edipro. 2018.

CANDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Amato. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de Mil Faces**. Cultrix/Pensamento: São Paulo, 1995.

CARDIM, Maria Eduarda. **Crimes bárbaros de jovens e adolescentes são reflexo do abandono afetivo**. Correio Braziliense. Postado em 2019. Disponível em: «<https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/brasil/2019/11/09/internabrazil,805005/crimes-barbaros-de-jovens-e-adolescentes-sao-reflexo-do-abandonoafeti.shtml>». Acesso em 01 de set. de 2020.

CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*, I Vol. Die Sprache, Darmstadt: *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*. 1988. 25 p.

COSTA, Fernando Braga da. **'Fingi ser gari e vivi como um ser invisível'**. Instituto de Psicologia da USP. 2008. Disponível em: «<https://www.ip.usp.br/site/noticia/o-homem->

[tornase-tudo-ou-nada-conforme-a-educacao-que-recebe-orquidario-cuiaba/»](#). Acesso em 27 de jan. de 2021.

CRUZ, Gustavo. **Analisando a Cena do Melhor Filme da Década!** 2020. [«https://www.youtube.com/watch?v=xcgNdcAU-Tw»](https://www.youtube.com/watch?v=xcgNdcAU-Tw). Acesso em 04 de abril de 2021.

DC Fandom. **Cover Detective Comics**. Vol. 1. 27. 2020. Disponível em: [«https://dc.fandom.com/wiki/Detective\\_Comics\\_Vol\\_1\\_27»](https://dc.fandom.com/wiki/Detective_Comics_Vol_1_27). Acesso em 03 de mar. de 2021.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DEMILKED. **People Are Sharing Hilarious Memes Inspired by The New Joker Movie** (45 Pics). deMilked, 2020. Disponível em: [«https://www.demilked.com/joaquin-phoenix-jokermemes/»](https://www.demilked.com/joaquin-phoenix-jokermemes/). Acesso 06 de mar. de 2020.

DIDI-HUBERMAN. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora 2008, p. 32.  
ECO, Umberto. \_\_\_\_\_. *Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, [Tradução de Atílio Cancian]. São Paulo: Perspectiva, 1986. 32 p.

FISCHER, Sandra. Deslugar e deslocamento em O Palhaço: imagens de transe e trânsito. **Revista Interin**. Curitiba, v. 12, n. 2, jul./dez. 2011.

FIDALGO, António. **Semiótica, A Lógica Da Comunicação**. Lisboa. Universidade da Beira Interior. 1998. Disponível em: [«http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-logicacomunicacao.html#nrod19»](http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-logicacomunicacao.html#nrod19). Acesso em: 11 de out de 2016. 9-11. p.

FILMOW. **Ficha técnica de Coringa (2019)**. Filmow, 2019. Disponível em: [«https://filmow.com/coringa-t208359/ficha-tecnica/»](https://filmow.com/coringa-t208359/ficha-tecnica/). Acesso em 08 de mar. de 2021.

FOSTER, Jodie. *Orange Is the New Black. Lionsgate Television Tilted*. 2013-2020.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso – aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 5ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999. Disponível em: [«https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867820/mod\\_resource/content/1/FOUCAULT%20-%20Michel%20-%20A%20ordem%20do%20discurso.pdf»](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1867820/mod_resource/content/1/FOUCAULT%20-%20Michel%20-%20A%20ordem%20do%20discurso.pdf). Acesso 13 de fev. de 2020.

FRANCO, Fabricio Marques. **O famoso infame: um estudo sobre a persistência do vilão Coringa nas mídias e sua relevância na cultura midiática**. Biblioteca Digital Teses e Dissertações da PUC-SP, 2017. Disponível em: [«https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20202»](https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20202). Acesso em 17 de fev. 2021.

FREITAS, Neli Klix. **Representação, Simulação, Simulacro e Imagem na Sociedade**



**Contemporânea.** 2012. Disponível em: [«http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6435/4861»](http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6435/4861). Acesso em 28 de jan. de 2021.

FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen.** In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCÍA, Mirelle Almeida Oliveira; BARANDELA, Ana Margarita. A representação do pícaro e a sobreposição da figura do anti-herói na obra Lazarillo de Tormes. **Revista Arcia.** 2020. Disponível em: [«https://www.seer.ufal.br/index.php/rea/article/view/10245»](https://www.seer.ufal.br/index.php/rea/article/view/10245). Acesso em 09 de jan. de 2021.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão, um estudo da Psicologia da representação pictórica.** São Paulo: Martin Fontes, 1986.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma idéia (política) do teatro.** Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Histórias em Quadrinhos & Cinema: adaptações de Alan Moore e Frank Miller.** Curitiba: Ed. UTP, 2012.

\_\_\_\_\_. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais.** Porto Alegre: Sulina, 2007.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a adaptação como fenômeno ubíquo: o filme V de Vingança.** Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. [online]. 2011, vol.34, n.1, pp.189-211. ISSN 1809-5844. Disponível em: [«https://doi.org/10.1590/S180958442011000100010»](https://doi.org/10.1590/S180958442011000100010). Acesso em 09 de jan. de 2021.

\_\_\_\_\_. **V de Vingança: HQs, Cinema, “Quarto Poder” e “Quinto Poder”.** In: V TecSoc- ESOCITE.BR. Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade. 2013.

\_\_\_\_\_. **A ostensiva transcrição performática no filme Carmen, de Carlos Saura.** p. 47-65. In: SATLER, Lara et al. (org.) Performances, Mídia e Cinema. (E-Book). Goiânia: Imprensa Universitária, 2019.

GOMES, W. *La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico.* Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, v. 31, n. 21, p. 85-105, 23 dez. 2004. Disponível em: [«www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/65584»](http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/65584). Acesso 31 de ago. de 2020.

GOMES, Fábio de Souza. **Coringa.** Omelete. 2019. Disponível em: [«https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/coringa»](https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/coringa). Acesso em 05 de mar. de 2021.

\_\_\_\_\_; AVILA, Gabriel. **10 easter eggs de Coringa.** Omelete, 2019. Disponível em: [«https://www.omelete.com.br/dc-comics/coringa-filme/10-easter-eggsde-coringa#13»](https://www.omelete.com.br/dc-comics/coringa-filme/10-easter-eggsde-coringa#13). Acesso em 08 de mar. de 2021.

GRIMAL. **História do Egito Antigo.** Forense Universitária; 1ª edição (22 março 2012)

JUNG, Carl Gustav, 1875-1961. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo / CG. Jung** [Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. 256-329 p.

\_\_\_\_\_, *Psychogenesis of Mental Disease [sic]*, Collected Works of C.G. Jung, Volume 3, Princeton, N.J.: Princeton University Press. ISBN 978- 0-691-09769-5. 1936. 2016. 53- 62 p.

\_\_\_\_\_. O Eu e o Inconsciente. Ed. 21. Vozes: Petrópolis, 2008.

HELLO! Joaquin Phoenix. *Hello! Contemporary theatre, film, and television*. ISBN 978-0-7876-6360-5, Gale Research Co., 2002, p. 213. Disponível em: «<https://www.hellomagazine.com/profiles/joaquin-phoenix/>». Acesso em 04 de abr. de 2021.

LAWRENCE, Gregory. **Todd Phillips Explains Why You Won't Find Many Easter Eggs in 'Joker'**. 2019. Disponível em: «<https://collider.com/joker-easter-eggs/>». Acesso em 09 de mar. de 2021.

LEAL, Breno. **Análise do tema metafórico no poema de Cruz e Sousa, acrobata da dor. Recanto das letras**. 2012. Disponível em: «<https://www.recantodasletras.com.br/ensaios/3461824>». Acesso em: 24 de out. de 2020.

LEV-WIESEL, R. (1999). *The use of the Machover Draw-A-Person test in detecting adult survivors of sexual abuse: A pilot study*. American Journal of Art Therapy, 37, 106-112.

LOIOLA, Rita. **O que atrai nos vídeos violentos?** Disponível em: «<https://veja.abril.com.br/ciencia/o-que-atrai-nos-videos-violentos/>». Acesso em 2021.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. 31 p

MELTZER, Donald. **Personality and Family Structure the Harris Meltzer Trust**. Paperback (28 Feb. 2021). 192 pages ISBN-10: 1912567849 ISBN-13: 978-1912567843

MONTES, Raphael. **Uma mulher no escuro**. Companhia das Letras, 2019.

MOORE, Alan & GIBBONS, Dave. **Watchmen**. 12 Vols. São Paulo: Editora Abril, 1999.

MOUNIN, Georges. *Introduction à la Sémiologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1970. 15 p.

MORRIS, Charles. *Foundations of the Theory of Signs*. The University of Chicago Press. 1970. 13-53 p.

MUCCI, Latuf Isaias. **Simulacro**. EDTL. 2009. Disponível em: «<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simulacro/>». Acesso em 12 de maio de 2021.

NATAL, Carolina Duarte. **Mediações entre o cinema e a dança: territórios em questão**. In: Revista Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol. 41, n. 42, 2014.

Disponível em: «<https://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/7028/261>». Acesso em 09 de mar. de 2021.

NIETZSCHE, F. Wilhelm. **Sämtliche Werke**. Kritische Studienausgabe (KSA). Ed. G. Colli e M. Montinari. Munchen, de Gruyter/DTV, 1980.

NUNES, Diego. **O filme que inspirou o Coringa**. Memórias Cinematográficas. 2019. Disponível em: «<https://www.memoriascinematograficas.com.br/2019/08/o-filme-queinspirou-o-coringa.html>». Acesso 15 de abril de 2021.

OLIVEIRA JÚNIOR., Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise-en-scène. Dissertação (Mestrado Meios e Processos Audiovisuais)**. – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. p. 145. Disponível em: «<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010164937/publico/6320356.pdf>». Acesso 01 de fev. de 2020.

PALOMBA, Guido. **Psicopatia, doença comum**. Goiânia: SECON-UFG. 2008. Disponível em: «<https://secom.ufg.br/n/12427-psicopatia-doenca-comum>». Acesso 16 de fev. de 2020.

PAOLUCCI, Claudio. **Persona**. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione. Ed. Campo Aperto: Bompiani, 2020. ISBN-10: 8830103330.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceito e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, Lisboa, abril de 2009. Disponível em: «<http://www.bocc.uff.br/pag/bocc/penafria-analise.pdf>». Acesso: 16 de jun. de 2021.

PEREIRA, Mateus. Crítica: **The boys é uma das melhores e mais relevantes séries de 2019**. Mix Séries. 2019. Disponível em: «<https://mixdeseries.com.br/critica-the-boys-e-uma-dasmelhores-e-mais-relevantes-series-do-ano/>». Acesso em 24 de jan. de 2021.

PEIRCE, Charles Sanders, 1839-1914. **Semiótica**. [Trad. de José Teixeira Coelho Neto]. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

PLAZA, Júlio. **Arte e interatividade**: autor-obra-recepção. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 1, n. 2, p. 09-29, dez. 2003. Disponível em: «[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S167853202003000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202003000200002&lng=en&nrm=iso)». Acesso 14 de ago. 2020.

QUAGLIA, Diego. **O PASTICHE DE “CORINGA” (JOKER / 2019) | CRÍTICA**. 2019. Disponível em: «<http://www.artecines.com.br/coringa-joker-critica/>». Acesso em 05 de mar. de 2021.

QUEIROZ, Elizabeth. **Introdução às Técnicas de Psicanálise Junguianas**. Psicoterapias Integradas. 2009. Disponível em: «<http://sti.br.inter.net/tibet/psico-jung.html>». Acesso em 28 de jan. de 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. São Paulo: EXO experimental org; ED. 34, 2009.

RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea Do Cinema I**. São Paulo: Senac, 2005.

ROCKENBACH, Fábio. **Introdução à análise do filme**. Cineplot. 2020. Disponível em: «<https://cineplot.com.br/introducao-a-analise-do-filme/>». Acesso 27 de jan. de 2021.

ROMANINI, Vinícius. **A contribuição de Peirce para a Teoria da Comunicação**. 2015. Disponível em: «<http://scholar.google.com.br/citations?user=wWYgggUAAAAJ&hl=pt-BR>». Acesso em 28 de jan. de 2021.

RONNA, Giulianna Nogueira. **Uma Forma de Partilhar o Sensível: A Dimensão Gráfica do Cinema e Seu Regime Estético**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências de Comunicação na Região Sul. Anais (on-line). Caxias do Sul: Intercom, 2017. Disponível em: «<http://portalintercom.org.br/anais/sul2017/resumos/R55-1318-1.pdf>». Acesso em: 02 mar. de 2020.

ROLLING STONE. **White Room - 500 Greatest Songs of All Times**. Revista Rolling Stone. 2011. Disponível em: «<https://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/cream-white-room-19691231>». Acesso em 04 de abr. de 2021.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Comunicação e Semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004. 21-226 p.

SCHMITT, Alexandre. **A linguagem dos arquétipos: um diálogo entre a psicologia junguiana e a linguística cognitiva**. Tese de doutorado. Biblioteca Digital Teses e Dissertações da PUCSP, 2011. Disponível em: «<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15080>». Acesso em 17 de fev. 2021.

SHELDON, Assis. **Infeliz a nação que precisa de heróis**. Revide. Ribeirão Preto, São Paulo, 20 abr. 2016. Disponível em: «<https://www.revide.com.br/blog/sheldon-assis/infeliz-nacao-que-precisa-de-herois/>». Acesso em 24 de jan. de 2021.

SKINNER, B. F. **Sobre o behaviorismo**. Tradução de Maria da Penha Villa Lobos. São Paulo: Ed. Cultrix. 1974.

TEIXEIRA, André. **QUEM INVENTOU A HISTÓRIA EM QUADRINHO (HQ)?** Disponível em: Parte do conteúdo do canal do Youtube *Como surgiu?* 2016. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=r0Hkp32PdmE>». Acesso em 24 de jan. de 2021.

TERRA VERSO. Coringa | **Vídeo de bastidores do filme e lucros da produção são divulgados**. Caderno de cinema do Website Terra Verso. 2020. Disponível em: «<https://terraverso.com.br/cinema/coringa-video-que-mostra-com-profundidade-osbastidores-do-filme-e-divulgado-pela-warner/>». Acesso em 06 de mar. de 2021.

THE WRAP. **‘Joker’ Director Todd Phillips Rebuffs Criticism of Dark Tone: ‘We Didn’t Make the Movie to Push Buttons’ (Exclusive)**. Website oficial The Wrap, 2019. Disponível em: «<https://www.thewrap.com/joker-director-todd-phillips-rebuffs->

[criticism-of-dark-tonewe-didnt-make-the-movie-to-push-buttons-exclusive/»](#). Acesso em 06 de mar. de 2020.

TRABANT, Jürgen. **Elementos de Semiótica**. Lisboa: Presença, 1980. 13-14 p.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Lisboa: Edições 70, 1979. 65-77 p.

TRINDADE, Wagner; JOBIM, José Luís. **A sobrevivência do gênero picaresco na literatura brasileira – um estudo de Galvez, imperador do acre**. ABRALIC. Ed. XV. 2003. Disponível em: «[https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491505530.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491505530.pdf)». Acesso em 09 de fev. 2021.

VENTURA, Ricardo. **SILVERCOP ATIROU NO RACISTA? Não Minta Pra Mim**, canal do Youtube, 2021. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=FYZfrnKcYEI>». Acesso em 14 de jan. de 2021.

\_\_\_\_\_. **KAROL CONKA E ARCREBIANO: RELACIONAMENTO ABUSIVO? | Não Minta Pra Mim**. Não Minta Pra Mim, canal do Youtube, 2021. Disponível em: «<https://youtu.be/fIK9W-eFdc>». Acesso 13 de fev. de 2021.

VECHI, Luís Gustavo. **A psicologia analítica de Carl Gustav Jung no estudo de instituição**. Tese de Doutorado. **Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP**, 2008. Disponível em: «[https://www.teses.usp.br/index.php?option=com\\_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=A7A37EA3F5CA&lang=pt-br](https://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=A7A37EA3F5CA&lang=pt-br)». Acesso em 17 de fev. 2021.

VOGLER, C. **A jornada do escritor**. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

TORQUATO JUNIOR, Marco Antônio Abud. **Filme Coringa: Uma Análise Psiquiátrica – Canal do Youtube Saúde da Mente**. 2019. Disponível em: «<https://www.youtube.com/watch?v=qrUQaDoFhmM>». Acesso 16 de fev. de 2020.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WOSNIAK, Cristiane. **Mini@aturas de um corpo semiósico em ambiente digital: a ciberdança em(na) rede**. In: **Revista Vozes & Diálogo**, v. 12, no 2, jul./dez., 2013.

YIDA, Valéria. **Figurações da crueldade do Coringa nos quadrinhos de Batman: a piada mortal**. Tese de doutorado. Biblioteca Digital Teses e Dissertações da PUC-SP, 2016. Disponível em: «<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19568>». Acesso em 17 de fev. 2021.

YUGE, Claudio. **Os 10 melhores Coringas de todos os tempos**. Canaltech, 2019. Disponível em: «<https://canaltech.com.br/entretenimento/10-melhores-coringas-151975/>». Acesso em 17 de fev. de 2021.

ZIATO. **A História por trás das Histórias em Quadrinhos!** Caderno de design em ZIATO. 2017. Disponível em: «<https://ziato.com.br/a-historia-por-tras-das-historias-em-quadrinhos/>» Acesso em 24 de jan. de 2020.

## ANEXOS

## ANEXO A – List of accolades received by Joker (2019 film)

| PREMIAÇÃO                                     | CATEGORIA   | INDICADOS   | RESULTADO    |
|---|---|---|--------------|
| Writers Guild of America Awards               | Best Adapted Screenplay   | Todd Phillips, Scott Silver   | Nomeado      |
| Women Film Critics Circle                     | Best Actor  | Joaquin Phoenix   | Em andamento |
| Women Film Critics Circle                     | Mommie Dearest Worst Screen Mom of the Year Award               | Frances Conroy  | Vencedor     |
| Washington D.C. Area Film Critics Association | Best Actor  | Joaquin Phoenix   | Nomeado      |
| Washington D.C. Area Film Critics Association | Best Adapted Screenplay   | Todd Phillips, Scott Silver   | Nomeado      |
| Washington D.C. Area Film Critics Association | Best Score  | Hildur Guðnadóttir  | Nomeado      |
| Visual Effects Society                        | Outstanding Supporting Visual Effects in a Photoreal Feature    | Edwin Rivera, Brice Parker, Mathew Giampa, Bryan Godwin, Jeff Brink | Nomeado      |
| Venice Film Festival                          | Golden Lion   | Joker   | Vencedor     |
| Venice Film Festival                          | Graffetta d'Oro   | Joker   | Vencedor     |
| Venice Film Festival                          | Prêmio Soundtrack Stars Award                                   | Hildur Guðnadóttir  | Vencedor     |
| Venice Film Festival                          | Kinéo International Award Best Picture                          | Joker   | Vencedor     |
| Vancouver Film Critics Circle                 | Best Actor  | Joaquin Phoenix   | Nomeado      |
| Turkish Film Critics Association              | Best Foreign Film   | Joker   | 5th Place    |
| Toronto International Film Festival           | TIFF Tribute Actor Award  | Joaquin Phoenix   | Vencedor     |
| Taurus World Stunt Awards                     | Hardest Hit   | Joker   | Pending      |
| St. Louis Film Association Critics            | Best Actor  | Joaquin Phoenix   | Em andamento |
| St. Louis Film Association Critics            | Best Adapted Screenplay   | Todd Phillips, Scott Silver   | Nomeado      |
| St. Louis Film Association Critics            | Best Cinematography   | Lawrence Sher   | Nomeado      |
| St. Louis Film Association Critics            | Worst Film  | Joker   | Em andamento |
| Society of Camera Operators                   | Camera Operator of the Year – Film                              | Geoff Haley   | Vencedor     |
| Seattle Film Critics Society                  | Best Actor  | Joaquin Phoenix   | Nomeado      |
| Seattle Film Critics Society                  | Best Original Score   | Hildur Guðnadóttir  | Nomeado      |
| Seattle Film Critics Society                  | Best Villain of the Year  | Joaquin Phoenix   | Nomeado      |
| Screen Actors Guild Awards                    | Outstanding Performance by a Male Actor in a Leading Role       | Joaquin Phoenix   | Vencedor     |
| Screen Actors Guild Awards                    | Outstanding Performance by a Stunt Ensemble in a Motion Picture | The stunt ensemble of Joker   | Nomeado      |

|  |  |  |          |
|--|--|--|----------|
| Satellite Awards                           | Best Motion Picture                      | Joker  | Nomeado  |
| Satellite Awards                           | Best Actor                               | Joaquin Phoenix                                | Nomeado  |
| Satellite Awards                           | Best Adapted Screenplay                  | Todd Phillips, Scott Silver                    | Vencedor |
| Satellite Awards                           | Best Original Score                      | Hildur Guðnadóttir                             | Vencedor |
| Satellite Awards                           | Best Cinematography                      | Lawrence Sher                                  | Nomeado  |
| Satellite Awards                           | Best Visual Effects                      | Edwin Rivera, Mathew Giampa, Bryan Godwin      | Nomeado  |
| Satellite Awards                           | Best Editing                             | Jeff Groth                                     | Nomeado  |
| Satellite Awards                           | Best Sound                               | Alan Robert Murray, Tom Ozanich, Dean Zupancic | Nomeado  |
| Satellite Awards                           | Best Art Direction and Production Design | Mark Friedberg, Laura Ballinger                | Nomeado  |
| Satellite Awards                           | Best Costume Design                      | Mark Bridges                                   | Nomeado  |
| Sant Jordi Awards                          | Joaquin Phoenix                          | Joker  | Nomeado  |
| San Francisco Bay Area Film Critics Circle | Best Actor                               | Joaquin Phoenix                                | Nomeado  |
| San Francisco Bay Area Film Critics Circle | Best Original Score                      | Hildur Guðnadóttir                             | Nomeado  |
| San Diego Film Critics Society             | Best Film                                | Joker  | Nomeado  |
| San Diego Film Critics Society             | Best Actor                               | Joaquin Phoenix                                | Vencedor |
| San Diego Film Critics Society             | Best Adapted Screenplay                  | Todd Phillips, Scott Silver                    | Nomeado  |
| San Diego Film Critics Society             | Best Use of Music                        | Hildur Guðnadóttir                             | Nomeado  |
| Rondo Hatton Classic Horror Award          | Best Film of 2019                        | Joker  | Vencedor |
| Robert Awards                              | Best English Language Film               | Joker  | Vencedor |

|  |                                      |  |          |
|--|--------------------------------------|--|----------|
| Producers Guild of America Awards        | Best Theatrical Motion Picture       | Joker  | Nomeado  |
| Palm Springs International Film Festival | Chairman's Award                     | Joaquin Phoenix  | Vencedor |
| Palm Springs International Film Festival | Creative Impact in Directing Award   | Todd Phillips  | Vencedor |
| Online Film Critics Society              | Best Actor                           | Joaquin Phoenix  | Nomeado  |
| Online Film Critics Society              | Best Original Score                  | Hildur Guðnadóttir                                     | Nomeado  |
| NME Awards                               | Best Film                            | Joker  | Nomeado  |
| NME Awards                               | Best Film Actor                      | Joaquin Phoenix  | Nomeado  |
| Nikkan Sports Film Award                 | Best Foreign Film                    | Joker  | Nomeado  |
| New York Film Critics Online             | Top 10 Films of the Year             | Joker  | Vencedor |
| New York Film Critics Online             | Best Actor                           | Joaquin Phoenix  | Vencedor |
| National Film & TV Awards                | Best Feature Film                    | Joker  | Nomeado  |
| National Film & TV Awards                | Best Action Movie                    | Joker  | Nomeado  |
| National Film & TV Awards                | Best Performance in a Movie          | Joaquin Phoenix  | Nomeado  |
| National Film & TV Awards                | Best Performance in a Movie          | Robert De Niro   | Vencedor |
| Motion Picture Sound Editors             | Feature Film – Dialogue / ADR        | Alan Robert Murray, Kira Roessler, Carmeron Steenhagen | Nomeado  |
| Motion Picture Sound Editors             | Feature Film - Sound Effects / Foley | Joker  | Nomeado  |
| Motion Picture Sound Editors             | Feature - Music Underscore           | Lena Gilkson, Daniel Waldman                           | Nomeado  |

|  |  |   |            |
|--|--|---|------------|
| Make-Up Artists and Hair Stylists Guild      | Best Period and/or Character Make-Up               | Nicki Ledermann, Tania Ribalow, Sunday Englis | Vencedor   |
| Make-Up Artists and Hair Stylists Guild      | Best Contemporary Hair Styling                     | Kay Georgiou, Vanessa Anderson                | Nomeado    |
| Mainichi Film Awards                         | Foreign Film Best One Award                        | Joker   | Vencedor   |
| Mainichi Film Awards                         | Readers' Choice Award                              | Joker   | Vencedor   |
| London Film Critics' Circle                  | Film of the Year                                   | Joker   | Nomeado    |
| London Film Critics' Circle                  | Actor of the Year                                  | Joaquin Phoenix                               | Vencedor   |
| Kinema Junpo Awards                          | Best Foreign Film                                  | Joker   | Vencedor   |
| Kinema Junpo Awards                          | Best Foreign Film Director                         | Todd Phillips                                 | Vencedor   |
| Kinema Junpo Awards                          | Readers' Choice Award - Best Foreign Film          | Joker   | Vencedor   |
| Kinema Junpo Awards                          | Readers' Choice Award - Best Foreign Film Director | Todd Phillips                                 | Vencedor   |
| Jupiter Award                                | Best International Film                            | Joker   | Nomeado    |
| Jupiter Award                                | Best International Actor                           | Joaquin Phoenix                               | Nomeado    |
| Japan Academy Film Prize                     | Outstanding Foreign Language Film                  | Joker   | Vencedor   |
| International Film Music Critics Association | Film Score of the Year                             | Joker   | Nomeado    |
| International Film Music Critics Association | Film Composer of the Year                          | Hildur Guðnadóttir                            | Nomeado    |
| International Film Music Critics Association | Best Original Score for a Drama Film               | Joker   | Nomeado    |
| International Film Music Critics Association | Film Music Composition of the Year                 | Call Me Joker                                 | Nomeado    |
| International Cinephile Society              | Best Actor   | Joaquin Phoenix                               | Nomeado    |
| International Cinephile Society              | Best Original Score                                | Hildur Guðnadóttir                            | Nomeado    |
| International Cinematographers Guild         | Maxwell Weinberg Publicist Showmanship Award       | Joker   | Vencedor   |
| IndieWire Critics Poll                       | Best Film  | Joker   | 9th place  |
| IndieWire Critics Poll                       | Best Director                                      | Todd Phillips                                 | 10th place |
| IndieWire Critics Poll                       | Best Screenplay                                    | Todd Phillips                                 | 20th place |
| IndieWire Critics Poll                       | Best Actor   | Joaquin Phoenix                               | 4th place  |
| IndieWire Critics Poll                       | Best Supporting Actor                              | Robert De Niro                                | 23rd place |
| IndieWire Critics Poll                       | Best Cinematography                                | Lawrence Sher                                 | 13th place |
| IGN Awards                                   | Best Movie of the Year                             | Joker   | Nomeado    |
| IGN Awards                                   | People's Choice Winner                             | Joker   | Vencedor   |
| IGN Awards                                   | Best Comic Book Movie of the Year                  | Joker   | Nomeado    |
| IGN Awards                                   | Best Lead Performer                                | Joaquin Phoenix                               | Vencedor   |
| IGN Awards                                   | People's Choice Winner                             | Joaquin Phoenix                               | Vencedor   |
| IGN Awards                                   | Best Director                                      | Todd Phillips                                 | Nomeado    |
| IGN Awards                                   | People's Choice Winner                             | Todd Phillips                                 | Vencedor   |
| Houston Film Critics Society                 | Best Picture                                       | Joker   | Nomeado    |
| Houston Film Critics Society                 | Best Actor   | Joaquin Phoenix                               | Nomeado    |
| Houston Film Critics Society                 | Best Cinematography                                | Lawrence Sher                                 | Nomeado    |
| Houston Film Critics Society                 | Best Original Score                                | Hildur Guðnadóttir                            | Nomeado    |



|                                 |                              |                             |          |
|---------------------------------|------------------------------|-----------------------------|----------|
| Hollywood Music in Media Awards | Best Score in a Feature Film | Hildur Guðnadóttir          | Vencedor |
| Hollywood Critics Association   | Best Picture                 | Joker                       | Nomeado  |
| Hollywood Critics Association   | Best Actor                   | Joaquin Phoenix             | Vencedor |
| Hollywood Critics Association   | Best Adapted Screenplay      | Scott Silver, Todd Phillips | Nomeado  |

|                                    |   |   |              |
|------------------------------------|---|---|--------------|
| Hollywood Critics Association      | Best Cinematography   | Lawrence Sher   | Nomeado      |
| Hollywood Critics Association      | Best Costume Design   | Mark Bridges  | Nomeado      |
| Hollywood Critics Association      | Best Hair and Makeup  | Nicki Ledermann, Kay Georgiou   | Nomeado      |
| Hollywood Critics Association      | Best Original Score   | Hildur Guðnadóttir  | Vencedor     |
| Hochi Film Award                   | Best International Picture                                  | Joker   | Vencedor     |
| Harvey Award                       | Best Adaptation from a Comic                                | Joker   | Pending      |
| Guinness World Records             | First R-rated film to earn \$1 billion                      | Joker   | Vencedor     |
| Guinness World Records             | Highest-grossing R-rated film                               | Joker   | Vencedor     |
| Guild of Music Supervisors Awards  | Best Music Supervision for Trailers                         | Anny Colvin   | Vencedor     |
| Grande Prêmio do Cinema Brasileiro | Best Foreign Film   | Joker   | Pending      |
| Golden Trailer Awards              | Best Teaser   | Warner Bros., JAX   | Nomeado      |
| Golden Tomato Awards               | Fan Favorite Actor  | Joaquin Phoenix   | Vencedor     |
| Golden Tomato Awards               | Best-Reviewed Comic Book/Graphic Novel Movie                | Joker   | 5th Place    |
| Golden Screen Awards               | Golden Screen   | Joker   | Vencedor     |
| Golden Schmoes Awards              | Favorite Movie of the Year                                  | Joker   | Nomeado      |
| Golden Schmoes Awards              | Best Director of the Year                                   | Todd Phillips   | Nomeado      |
| Golden Schmoes Awards              | Best Screenplay of the Year                                 | Todd Phillips, Scott Silver   | Nomeado      |
| Golden Schmoes Awards              | Most Overrated Movie of the Year                            | Joker   | Em andamento |
| Golden Schmoes Awards              | Trippiest Movie of the Year                                 | Joker   | Nomeado      |
| Golden Schmoes Awards              | Biggest Surprise of the Year                                | Joker   | Vencedor     |
| Golden Schmoes Awards              | Best Actor of the Year                                      | Joaquin Phoenix   | Vencedor     |
| Golden Schmoes Awards              | Coolest Character of the Year                               | Joker/Arthur Fleck  | Nomeado      |
| Golden Schmoes Awards              | Best Music in a Movie                                       | Hildur Guðnadóttir  | Em andamento |
| Golden Schmoes Awards              | Favorite Movie Poster of the Year                           | Joker   | Nomeado      |
| Golden Schmoes Awards              | Best Trailer of the Year                                    | Joker   | Em andamento |
| Golden Schmoes Awards              | Best DVD/Blu-ray of the Year                                | Joker   | Nomeado      |
| Golden Schmoes Awards              | Most Memorable Scene in a Movie                             | Murray Franklin Interview   | Nomeado      |
| Golden Schmoes Awards              | Best Line of the Year                                       | "I used to think my life was a tragedy, but now I realize it's a comedy." | Nomeado      |
| Golden Raspberry Awards            | Worst Reckless Disregard for Human Life and Public Property | Joker   | Nomeado      |
| Golden Globe Awards                | Best Motion Picture – Drama                                 | Joker   | Nomeado      |
| Golden Globe Awards                | Best Actor – Motion Picture Drama                           | Joaquin Phoenix   | Vencedor     |
| Golden Globe Awards                | Best Director   | Todd Phillips   | Nomeado      |
| Golden Globe Awards                | Best Original Score   | Hildur Guðnadóttir  | Vencedor     |
| Gold Derby Decade Awards           | Best Actor  | Joaquin Phoenix   | Vencedor     |
| Gold Derby Decade Awards           | Best Score  | Hildur Guðnadóttir  | Em andamento |
| Gold Derby Decade Awards           | Best Performer of the Decade                                | Joaquin Phoenix   | Nomeado      |

|  |  |  |              |
|--|--|--|--------------|
| Gold Derby Awards                          | Best Motion Picture                      | Joker  | Nomeado      |
| Gold Derby Awards                          | Best Actor                               | Joaquin Phoenix  | Vencedor     |
| Gold Derby Awards                          | Best Adapted Screenplay                  | Todd Phillips, Scott Silver  | Nomeado      |
| Gold Derby Awards                          | Best Cinematography                      | Lawrence Sher  | Nomeado      |
| Gold Derby Awards                          | Best Makeup and Hairstyling              | Nicki Ledermann, Kay Georgiou                                      | Nomeado      |
| Gold Derby Awards                          | Best Score                               | Hildur Guðnadóttir   | Vencedor     |
| Gold Derby Awards                          | Best Sound                               | Tod A. Maitland, Alan Robert Murray, Tom Ozanich, Dean A. Zupancic | Nomeado      |
| Globe de Cristal Awards                    | Best Foreign Film                        | Joker  | Pending      |
| German Film-and Media Review               | Seal of Approval<br>"Highly Recommended" | Joker  | Vencedor     |
| Georgia Film Critics Association           | Best Actor                               | Joaquin Phoenix  | Nomeado      |
| Georgia Film Critics Association           | Best Adapted Screenplay                  | Todd Phillips, Scott Silver  | Nomeado      |
| Georgia Film Critics Association           | Best Original Score                      | Hildur Guðnadóttir   | Nomeado      |
| Florida Film Critics Circle                | Best Actor                               | Joaquin Phoenix  | Nomeado      |
| Florida Film Critics Circle                | Best Score                               | Hildur Guðnadóttir   | Nomeado      |
| ETC Bollywood Business Awards              | Most Successful Foreign Film             | Joker  | Nomeado      |
| Dublin Film Critics' Circle                | Best Film                                | Joker  | 4th Place    |
| Dublin Film Critics' Circle                | Best Director                            | Todd Phillips  | 5th Place    |
| Dublin Film Critics' Circle                | Best Actor                               | Joaquin Phoenix  | Em andamento |
| Dublin Film Critics' Circle                | Best Cinematography                      | Lawrence Sher  | 3rd Place    |
| Dragon Awards                              | Best Science Fiction or Fantasy Movie    | Joker  | Pending      |
| Dorian Awards                              | Film Performance of the Year – Actor     | Joaquin Phoenix  | Nomeado      |
| Detroit Film Critics Society               | Best Actor                               | Joaquin Phoenix  | Nomeado      |
| David di Donatello Awards                  | Best Foreign Film                        | Joker  | Nomeado      |
| Dallas–Fort Worth Film Critics Association | Best Actor                               | Joaquin Phoenix  | Em andamento |

|  |                              |                             |          |
|--|------------------------------|-----------------------------|----------|
| Critics' Choice Movie Awards           | Best Picture                 | Joker                       | Nomeado  |
| Critics' Choice Movie Awards           | Best Actor                   | Joaquin Phoenix             | Vencedor |
| Critics' Choice Movie Awards           | Best Adapted Screenplay      | Scott Silver, Todd Phillips | Nomeado  |
| Critics' Choice Movie Awards           | Best Cinematography          | Lawrence Sher               | Nomeado  |
| Critics' Choice Movie Awards           | Best Production Design       | Mark Friedberg, Kris Moran  | Nomeado  |
| Critics' Choice Movie Awards           | Best Hair and Makeup         | Joker                       | Nomeado  |
| Critics' Choice Movie Awards           | Best Score                   | Hildur Guðnadóttir          | Vencedor |
| Clio Awards                            | Theatrical: Teaser           | JAX                         | Vencedor |
| Círculo de Escritores Cinematográficos | Best Foreign Film            | Joker                       | Nomeado  |
| Cinema Audio Society Awards            | Motion Picture – Live Action | Joker                       | Nomeado  |
| Chicago Film Critics Association       | Best Actor                   | Joaquin Phoenix             | Nomeado  |

|   |  |  |              |
|---|--|--|--------------|
| César Awards                                | Best Foreign Film  | Joker  | Nomeado      |
| Casting Society of America                  | Feature Big Budget – Drama                                       | Shayna Markowitz   | Nomeado      |
| Capri Hollywood International Film Festival | Best Actor   | Joaquin Phoenix  | Vencedor     |
| Camerimage                                  | Golden Frog  | Lawrence Sher  | Vencedor     |
| Camerimage                                  | Audience Award   | Lawrence Sher  | Vencedor     |
| Cahiers du cinéma                           | Top 10 Lists   | Joker  | 9th Place    |
| British Society of Cinematographers         | Best Cinematography in a Feature Film                            | Lawrence Sher  | Nomeado      |
| British Society of Cinematographers         | Feature Operators Award  | Geoffrey Haley   | Vencedor     |
| British Academy Film Awards                 | Best Film  | Bradley Cooper, Todd Phillips, Emma Tillinger Koskoff        | Nomeado      |
| British Academy Film Awards                 | Best Direction   | Todd Phillips  | Nomeado      |
| British Academy Film Awards                 | Best Adapted Screenplay  | Todd Phillips, Scott Silver                                  | Nomeado      |
| British Academy Film Awards                 | Best Actor in a Leading Role                                     | Joaquin Phoenix  | Vencedor     |
| British Academy Film Awards                 | Best Original Score  | Hildur Guðnadóttir   | Vencedor     |
| British Academy Film Awards                 | Best Casting   | Shayna Markowitz   | Vencedor     |
| British Academy Film Awards                 | Best Cinematography  | Lawrence Sher  | Nomeado      |
| British Academy Film Awards                 | Best Editing   | Jeff Groth   | Nomeado      |
| British Academy Film Awards                 | Best Production Design   | Mark Friedberg, Kris Moran                                   | Nomeado      |
| British Academy Film Awards                 | Best Makeup and Hair   | Kay Georgiou, Nicki Ledermann                                | Nomeado      |
| British Academy Film Awards                 | Best Sound   | Tod Maitland, Alan Robert Murray, Tom Ozanich, Dean Zupancic | Nomeado      |
| Boston Society of Film Critics              | Best Actor   | Joaquin Phoenix  | Em andamento |
| Bogey Awards                                | Bogey Award  | Joker  | Vencedor     |
| Bogey Awards                                | Bronze   | Joker  | Vencedor     |
| Bogey Awards                                | Silver   | Joker  | Vencedor     |
| Bogey Awards                                | Gold   | Joker  | Vencedor     |
| Bodil Awards                                | Best American Film   | Joker  | Nomeado      |
| BMI Awards                                  | BMI Film Music   | Hildur Guðnadóttir   | Vencedor     |
| BMI Awards                                  | Special Recognition for Academy Award win                        | Hildur Guðnadóttir   | Vencedor     |
| Blue Ribbon Awards                          | Best Foreign Film  | Joker  | Vencedor     |
| Belgian Film Critics Association            | Grand Prix   | Joker  | Nomeado      |
| Australian Film Critics Association         | Best International Film (English Language)                       | Joker  | Nomeado      |
| Art Directors Guild Awards                  | Excellence in Production Design for a Period Film                | Mark Friedberg   | Nomeado      |
| American Society of Cinematographers        | Outstanding Achievement in Cinematography in Theatrical Releases | Lawrence Sher  | Nomeado      |
| American Film Institute                     | Top 10 Films of the Year   | Joker  | Vencedor     |
| American Cinema Editors                     | Best Edited Feature Film – Dramatic                              | Jeff Groth   | Nomeado      |

|                                    |                               |   |          |
|------------------------------------|-------------------------------|---|----------|
| Amanda Awards                      | Best Foreign Feature Film     | Joker   | Vencedor |
| Alliance of Women Journalists Film | Best Actor                    | Joaquin Phoenix                                       | Nomeado  |
| Academy Awards                     | Best Picture                  | Bradley Cooper, Todd Phillips, Emma Tillinger Koskoff | Nomeado  |
| Academy Awards                     | Best Director                 | Todd Phillips   | Nomeado  |
| Academy Awards                     | Best Adapted Screenplay       | Todd Phillips, Scott Silver                           | Nomeado  |
| Academy Awards                     | Best Actor                    | Joaquin Phoenix                                       | Vencedor |
| Academy Awards                     | Best Cinematography           | Lawrence Sher   | Nomeado  |
| Academy Awards                     | Best Makeup and Hairstyling   | Nicki Ledermann, Kay Georgiou                         | Nomeado  |
| Academy Awards                     | Best Costume Design           | Mark Bridges  | Nomeado  |
| Academy Awards                     | Best Film Editing             | Jeff Groth  | Nomeado  |
| Academy Awards                     | Best Original Score           | Hildur Guðnadóttir                                    | Vencedor |
| Academy Awards                     | Best Sound Editing            | Alan Robert Murray                                    | Nomeado  |
| Academy Awards                     | Best Sound Mixing             | Tom Ozanich, Dean Zupanic, Tod Maitland               | Nomeado  |
| AARP's Movies for Grownups Awards  | Readers' Choice               | Joker   | Nomeado  |
| AACTA Awards                       | Best International Film       | Joker   | Nomeado  |
| AACTA Awards                       | Best International Direction  | Todd Phillips   | Nomeado  |
| AACTA Awards                       | Best International Screenplay | Todd Phillips, Scott Silver                           | Nomeado  |
| AACTA Awards                       | Best International Actor      | Joaquin Phoenix                                       | Nomeado  |

**Fonte:** WIKIPEDIA. 2021. Disponível em:

<[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_accolades\\_received\\_by\\_Joker\\_\(2019\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_accolades_received_by_Joker_(2019_film))>. Acesso 05 de mar. de 2021.