



Agência
Com



Morrendo de rir: a (falta de) graça da existência visibilizada em Coringa, de Todd Phillips

Dying to laugh: the (lack of) grace of the existence visited in joker, by Todd Phillips

Carlos Allencar Sérvulo Rezende-Pereira ¹

João Vítor Moreira Gonçalves ²

Em meio a ameaças, na arena política, aos direitos das pessoas com sofrimento mental grave e persistente, conquistados pela Luta Antimanicomial, é urgente questionar e reinventar caminhos coletivos contra a fabricação, de longa data, da amarra entre loucura e periculosidade. Vinculação atualizada, de formas mais ou menos explícitas, como no filme *Coringa*, lançado em 2019.

O longa-metragem dirigido por Todd Phillips circunscreve o personagem icônico da DC Comics em dinâmicas psicológicas e corporais que se atualizam por meio da emergência de debates que incidem sobre a relação dos sujeitos com o espaço urbano, o estigma de um diagnóstico psiquiátrico e as coerções vivenciadas no existir. O que visibiliza uma constituição subjetiva que destaca seu caráter relacional, e marca uma implicação que borra as fronteiras entre o que se costuma evocar de forma disjuntiva, isto é, a “interioridade” e a “exterioridade” da experiência. Dicotomização discursiva diretamente criticada, por exemplo, pelo referencial existencial-fenomenológico, um dos principais motores da filosofia contemporânea, segundo Benedito Nunes (2019)

Nessa direção, a partir da revisão de literatura sobre noções como “escolha originária”, “projeto de ser”, “intencionalidade”, “temporalidade” e “corporeidade”, estas linhas, de ênfases sartreanas, discutem, de forma introdutória, a célebre figura do Coringa,

¹ Graduando em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista PROFAEX do Projeto de Extensão "Psicologia e Justiça: Construção de outros processos". Iniciação científica em Produção de Subjetividade e Psicoterapias (UFRJ). Estagiário no I Juizado de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher (JVDFM), no Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: rezende.alencar@gmail.com.

² Graduando em Psicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estagiário em pesquisa do "Núcleo Trabalho Vivo: pesquisas e intervenções em arte, trabalho e ações coletivas" do Programa de Pós-graduação em Psicologia do Instituto de Psicologia a UFRJ. E-mail: joaovictor.mgoncalves@gmail.com.

na intenção de explorar o vínculo do público com o “palhaço do crime” como porta de entrada para complicar inscrições narrativas sobre loucura e subjetividade nos roteiros cinematográficos e para além destes.

Assim, o ensaio será dividido em capítulos, conforme segue, para melhor aprofundamento das análises empreendidas. No primeiro capítulo, será realizada uma abordagem do processo de constituição mútua entre subjetividade e território. Em seguida, algumas noções da filosofia existencialista sartreana serão apresentadas com o objetivo de explorar a complexidade da história de Arthur Fleck. O terceiro capítulo retoma discussões sobre a percepção histórica sobre a loucura e sua articulação com os efeitos concretos na vida de Arth. No quarto, será discutido como dinâmicas históricas e processuais são revestidas de uma aparência naturalista, como se dissessem respeito à uma essência do sujeito e do mundo. E no quinto, por fim, discorre-se sobre a forma específica que o personagem encaminha como modo de reagir ao mundo.

Ter a cidade dentro de si

Pensar na maneira como a experiência de vida de Arthur Fleck, o Coringa vivido pelo ator Joaquin Phoenix, é marcada pelos conflitos de Gotham dos anos 1980 – uma cidade à la Nova York – é lidar com essa interlocução singular-universal que tenciona a relação dos sujeitos com a cidade. E o filme não é alheio à força dessa dinâmica. O acirramento das transformações vividas pelo protagonista é acompanhado por uma emergência das fraturas sociais expostas na desigualdade social de Gotham City.

Diferentes determinantes sociais marcam o ingresso dos sujeitos no mundo, um mundo que existe antes deles, que tem um modo de funcionamento. O sujeito não é indiferente a isso, embora não seja também reduzido a eles. A partir desses determinantes, materializam-se condições concretas de vida sob às quais o sujeito está exposto. A violência urbana, a precarização das condições de trabalho, a frieza que media as relações sociais e a hostilidade do ambiente público são algumas das repercussões que ressoam no filme e nas histórias brasileiras, ocupando a diegese que estabelece as conexões entre os indivíduos e a sociedade, e compõem o sistema que produz uma subjetividade que não se adequa aos anseios de um imaginário coletivo modulado por uma estrutura liberal, situada na mais liberal de todas as cidades, e que só quer visibilizar existências que ostentam privilégios.

Essa não é a existência de Arthur Fleck, e nessa disputa por instituir um modo de organizar a vida e a cidade, o que o protagonista encontra como possíveis de si mesmo está circunscrito em condições concretas que são típicas da marginalização urbana

experienciada em grandes metrópoles. Seu prédio decadente, seu subemprego, o clima de desconfiança, o estigma de um diagnóstico psiquiátrico, por exemplo, o colocam na periferia das narrativas hegemônicas.

“Durante toda a minha vida, eu nem eu mesmo sabia se eu existia de verdade”, afirma o personagem à assistente social (Debra Kane) que o acompanha. Afinal, os signos dos determinantes sociais são o que marca o olhar a ele endereçado – um olhar que o rejeita. O estranhamento de sua risada, o incômodo que sua presença causa, sua aparência, seu corpo esquelético, etc., são os fenômenos vistos e cujo significados são atribuídos dentro dessa matriz de entendimento comum, que esquadrinha as possibilidades de ser dentro daquele território.

Arthur Fleck é eclipsado pela força desses condicionantes e uma nova possibilidade de ser emerge. Nos fragmentos entre as dimensões pública (articulada com uma universalidade aparente) e privada (singular) de si mesmo, Gotham se estabelece como elemento fundamental para operar essa transformação dialética. Ao lidar com os outros, os objetos e as situações geradas pela experiência cidadina em Gotham, Arthur reorganiza sua existência – dialetizando o que ele é e o que ele pode ser, o que o mundo faz dele e o que ele faz disso. Essa relação com a concretude e materialidade da cidade dá o tom das transformações existenciais vividas pelo personagem e das relações nela estabelecidas.

Rir pra não chorar

Situar o território geográfico e de dinâmicas sócio-políticas de Gotham City é tão fundamental quanto investigar as ações do personagem principal Arthur Fleck. Arth, como também era conhecido, não corresponde a um “indivíduo”, na medida em que tal categoria não se alinha ao existencialismo. Jean Paul-Sartre abominava empreendimentos filosóficos que enquadrassem o ser humano como mônada individual (SARTRE, 2014).

Diferente de autores modernos como Descartes, Kant e Hegel, Sartre afirmava o sujeito singular-universal, defendendo a dialética constante entre os polos da singularidade e universalidade. Isso porque, o apagamento do primeiro, provocaria a emersão do naturalismo radical, enquanto a exclusão do segundo, a fantasia de um sujeito “indivisível”. Sustentar ambos polos é entender que a produção desse sujeito acontece em situação, indicada por Castro e Ehrlich (2016) – enquanto encontro entre facticidade – estruturas materiais e práticas sociais – e as respostas pessoais que mantém, reforçam, intervêm, alteram ou subvertem tais contingências e fatores externos.

A partir dos contornos dos determinantes territoriais de Gotham, é possível explorarmos a singularização histórica do universo sócio-material de nosso personagem

principal. Nessa direção, o primeiro passo consiste em remontarmos a situação original de Arthur Fleck. Desde criança sofria diversas violências, de agressões do namorado de sua mãe, Penny Fleck (Frances Conroy), à ausência de cuidados maternos e hostilidades na escola. Arthur havia sido separado de Penny mediante a inércia desta frente às barbaridades que a criança e ela sofriam com seu companheiro. O menino havia sido “encontrado amarrado a um radiador, malnutrido, com escoriações pelo corpo e traumas severos na cabeça”, segundo o relatório da polícia. Além disso, ainda ouvia, frequentemente, que “havia algo errado com ele”, com seu riso, considerado doentio por sua mãe.

Nesses ambientes hostis, outras ações marcaram Arth, não como arranhões e feridas na pele, mas nem por isso, menos perturbadoras. O menino também sentia o peso da missão endereçada por Penny: “trazer alegria e riso a esse mundo frio e sombrio”, discurso reiterado pelo personagem ao longo da trama, em seus ambientes de trabalho, relacionamento amoroso e imaginações acerca da participação em um talk-show.

É situado nessas relações sociais originais de violências e negligências, no conjunto desses acontecimentos totalizantes – que costumam, no presente, experiências passadas em direção a um futuro -, que Arthur realiza sua escolha originária: reafirmar a necessidade de rir para não chorar. Em outros termos, ser o menino bonzinho que, em meio a ambientes que não proporcionavam segurança, conforto, cuidado e felicidade (ou justamente por estar inserido nessa atmosfera fria e sombria), “aguenta tudo calado”, sendo, mesmo assim, responsável por colocar um sorriso no rosto dos demais.

Vale ratificar que a “escolha” mencionada não se refere a uma racionalidade, como diria Sartre (2014), mas faz alusão ao conjunto de respostas que o sujeito apresenta (reproduzir, ratificar, discordar, enfrentar, etc.) frente às experiências das primeiras relações sociais (em família, na escola, entre outros), inseridas em conjuntos maiores (relações sociais civilizatórias, patriarcais, classistas, manicomiais, etc.). Para além da vontade e da lógica, o termo “escolha” sublinha a liberdade ontológica: não existe nenhuma natureza humana, biológica ou moral, que definiria de antemão como cada sujeito iria sentir, pensar, agir e ser em meio a sua situação originária

Essa escolha, enquanto forjada a partir de um conjunto de acontecimentos totalizantes e as reações aos mesmos, sofre reatualizações ao longo da vida do sujeito. Novos acontecimentos, que unificam, no presente, certas experiências passadas em direção a possibilidades futuras, acontecem e a pessoa reproduz, ratifica, discorda ou altera reações originárias. No caso de Arthur Fleck, o personagem, no desenrolar da história, incorre na reafirmação de tal escolha e, na fase adulta, ainda se lança para o mundo sombrio como aquele que é bom, educado e alegre conhecidos e desconhecidos. Seu

“projeto de ser” (CASTRO, EHRLICH, 2016), enquanto atualização do sentido fundamental de sua existência, é ser aquele que ri para não chorar e tenta divertir os outros numa cidade suja, preconceituosa, indiferente e violenta.

Visto que cada sujeito não possui um projeto, como planejamento lógico prévia e milimetricamente calculado pelo córtex pré-frontal, mas é pro-jétil, como maneira de se lançar para e no mundo, é preciso sublinhar que todo projeto de ser comporta contradições. Cotidianamente, os sujeitos são estimulados por milhares de fatores distintos, atravessados por diversos questionamentos, dificuldades e possibilidades de recursos e alternativas. Dessa maneira, não é nenhuma surpresa que a projeção de cada ser singular-universal não se desenhe em uma reta contínua.

Em específico, o projeto de ser de Arthur Fleck sustenta e é constituído por uma contradição principal: ao passo que, no limite, desde pequeno é pressionado para alcançar e espalhar a alegria, seu dia-a-dia, bem como passado e futuro, é assombrado pela tragédia. Assim como o gênero teatral mais antigo na Grécia Antiga, a história de Arth é marcada por tensões constantes e um final discrepante do “felizes para sempre”. A analogia do filme com o gênero clássico da tragédia pode ser destacada logo no início do longa-metragem. Na primeira cena, o corpo de Arthur aglutina as duas famosas máscaras do teatro: enquanto seus dedos estão enganchados nos lábios produzindo um riso forçado em seu rosto pintado de palhaço, suas sobrancelhas arqueadas e olhos marejados denunciam sofrimento.

O corpo sensível Arthur Fleck conta a história de alguém constantemente maltratado, por exemplo, no trabalho de palhaço, divulgando lojas e produtos na rua. A cena em que é espancado após ser quase atropelado correndo atrás de seu instrumento de trabalho roubado, evidência que “segurança do trabalho” em Gotham City, na década de 70, não estava na “ordem do dia” para os governantes. Esse cenário de vácuo de garantias de direitos, expandido por sucateamentos recentes em tempos de “uberização” dos serviços, é ainda mais grave para populações vulnerabilizadas, como pessoas com sofrimento mental grave e persistente, alvos de violências que não partem apenas de clientes ou transeuntes, mas, inclusive, do próprio ambiente interno do trabalho.

O chefe de Arthur, Murphy (Berry O’Donell), não acredita que o “maluco”, em suas palavras, teve sua placa publicitária roubada e, sem paciência, cobra o valor do produto. Nessa e em outras disputas de versões, Arth sempre é lido, pela lente manicomial, como mentiroso e irresponsável. O que é infelizmente esperado, já que a leitura estereotipada engessa a figura do louco ou pela periculosidade ou pela alienação, sendo esses polos ativo – criminoso perigoso – e passivo – vítima impotente – conectados pela ideia de que a “loucura” esgotaria qualquer compreensão da pessoa sobre seus comportamentos, bem como os motores e efeitos das suas ações.

Desresponsabilizando o indivíduo sobre sua própria vida, os discursos e práticas jurídico-psiquiátrico-midiáticos hegemônicos estrangulam as possibilidades de reconhecimento do “louco” enquanto sujeito, aquele com agência para falar de si, avaliar, negociar e disputar demandas singulares e coletivas. E uma vez esvaziado de autonomia, o louco não atende os critérios de funcionalidade e passa do desprezado ao insuportável: o perigo que precisa ser trancafiado longe da vista de todos.

O corpo subalternizado que não aguenta se dobrar a condições cada vez mais precarizadas de serviços, não consegue vender sua força de trabalho, ou simplesmente não destina muitos esforços a avançar no tabuleiro do “jogo da vida”, contrariando posturas, falas e aparências prescritas, torna-se alvo da manicomialização, ilustrada pelas risadas e depreciações que os colegas de trabalho de Arth o endereçavam. Os olhos fundos, cabelos sebosos e extrema magreza de Arthur são heranças de sua infância, em que a expectativa de um pai amoroso era contrastada pela concretude da crueldade dos adultos. Malnutrido e sujo, o personagem se aproxima dos ratos reportados pelos noticiários que infestam a cidade de Gotham.

Ainda sobre a debilitação de sua saúde, é preciso lembrar do uso de sete medicamentos psiquiátricos por Arthur Fleck. Quantidade alta de remédios que o personagem, desde que recebera alta do hospital psiquiátrico de Arkham, em suas consultas com a rígida assistente social, afirmava ter desejo de aumentar. “Eu só não quero me sentir tão mal”, dizia Arth, expondo o esvaziamento existencial, de um lado, por não ser percebido e reconhecido como bom cidadão e engraçado o suficiente apesar de todos seus esforços, e, de outro, por ser exaltado, nos momentos em que alguém lhe dirige o olhar e a palavra, como o estranho, o esquisito, o *gauche* do Poema de Sete Faces de Carlos Drummond de Andrade: “Meu Deus, por que me abandonaste. Se sabias que eu não era Deus. Se sabias que eu era fraco.”

A solicitação de Arthur, pelo aumento da significativa bateria de medicamentos, na intenção imediata de controlar, amenizar e aniquilar seus incômodos, aponta para o conflito entre “ter corpo” e “ser corpo”, ou seja, para as diferentes relações que os sujeitos estabelecem com o corpo. Enquanto o corpo, morto e dissecado, é tratado como objeto de reflexão e investigação pormenorizada de seus músculos, órgãos, tecidos, etc., posteriormente apresentado nos manuais médicos, a fenomenologia destaca nossa materialidade para além dos contornos científicos. Dessa forma, corporeidade, enquanto noção sartreana, refere-se à sensibilidade do corpo vivo e o sentido que essa atribui para as existências singulares.

Na pré-reflexividade do cotidiano, corpo e mundo não podem ser separados, de modo que, se o primeiro indica “impaciência e progresso”, o segundo se coloca na correria,

diferente de movimentos vagarosos em diálogo com ambientes sossegados e que primam pelo descanso (BERG, 1999). Nesse contexto, sentir o coração partido ou peso nos ombros são evidências – não necessariamente fisiológicas, de complicações do ritmo cardíaco e dos músculos – do que o sujeito, enquanto corpo vivo, sente em meio a seus relacionamentos amorosos, exigências de trabalho, lembranças, sentimentos, pensamentos e expectativas que o tocam.

Nesse quadro, Arth é corpo que, desde a infância, é violentado ou pelos castigos físicos ou pela indiferença e repulsa de sua presença nos espaços. Sentindo diversas dores, o personagem declara seu desejo por mais remédios que, no horizonte, anesthesariam, para ele, o peso de tais violações e violências. No limite, tornar-se um corpo completamente esvaziado, inclusive de experimentações satisfatórias, é o preço que Arthur estaria disposto a enfrentar para não sentir mais o peso da desumanização provocada pelos cidadãos de Gotham.

Capturados pelo cartesianismo que fantasia com a separação entre psíquico (*res cogita*) e corporal (*res extensa*), a população da cidade encara como natural a negação da corporeidade de Arthur – o nível mais elementar do corpo enquanto experiência de ser no mundo -, uma vez que, em função de sua loucura, possuiria menos substância racional. Isto ressoa com a tipificação e enclausuramento do louco na idade clássica, segundo Foucault (2019), que não respondia a concepções racionais científicas médicas, mas a uma racionalidade social, ética. Nesse período, loucos, sodomitas, bruxas e libertinos eram percebidos como aparentados e unificados pela marca da desrazão moral.

O desejo pela dessensibilização completa, alternativa para Arth não se incomodar com as agressões que enchem seus olhos de água e culpabilizações que pesam sobre seus ombros curvados, infelizmente para ele, não é possível. Nem mesmo a medicina conseguiria efetivar a falácia de Descartes e transformar o corpo vivo que somos em um corpo puro objeto e abjeto, nem as pílulas conseguiriam ocultar o que Birman (2001) chama do constitutivo “mal-estar de levar a vida”. A desvalorização de seu corpo é reproduzida, ao longo das cenas, pela projeção de Arth nas suas relações com coisas e pessoas em prol do próximo em detrimento pessoal. A obrigação de “colocar um sorriso na cara” do outro é explicitada na subversão e unilateralidade dos cuidados dentro do apartamento que divide com Penny Fleck. Arthur lhe dá banho, a coloca para deitar e oferece comida, mas ele mesmo não se alimenta: o elemento que mais aparece nos seus lábios finos são cigarros.

Esse movimento do corpo-Arthur de fumar, assim como de não se nutrir, de ingerir diversos remédios, se esforçar no trabalho e não ser reconhecido, ser amarrado ao radiador, são exemplos de “intencionalidades”. Em dicionário fenomenológico, todos os

posicionamentos do sujeito seriam intencionais, no sentido de que sempre se direcionam para determinados objetos e/ou pessoas, por meio de formas plurais desde expressões e gestos a pensamentos e elaborações racionais. Ao afirmar que a experiência de ser no mundo é continuamente consciente, criticando a noção de inconsciente psicanalítico, Sartre (2014) não alega que o sujeito, louco ou não, detém o conhecimento pleno de todas causas e efeitos das ações e funcionamento próprio e dos demais, mas que é sempre consciência de algo/alguém.

“Consciência”, distinta do sinônimo de razão, manifesta o caráter relacional constante dos seres no mundo, sendo essa relação, primeiramente corporal, sensível e pré-reflexiva. Partindo do entendimento de que a experiência subjetiva não funciona com base em um reservatório de afetos no crânio, esse nível da experiência pode ser definido como elementar e imediato. A pré-reflexividade é o movimento de ser consciência, não de si, mas de algo para além de si. Ou seja, refere-se a uma absorção espontânea em relação ao mundo presente, que foi ou que virá. Podemos ser absorvidos por percepções, pensamentos, raciocínios lógicos, imaginação, dentre uma lista imensa de possibilidades. Quanto a última, por exemplo, o longa-metragem explora a intencionalidade de Arthur – por ser reconhecido como um “cara legal e decente”, valorizado e cuidado por uma figura paterna -, na cena em que durante a visualização do programa de Talk-Show de Murray Franklin (Robert de Niro), Arth mergulha em um cenário imaginário em que alegra toda a plateia e antes de abraçar o apresentador, recebe como depoimento: “Abriria mão de tudo isso (as luzes, o palco e a plateia) para ter um filho como você”.

Já em segundo momento, para além da dimensão pré-reflexiva, o sujeito pode experimentar o nível reflexivo, referente à consciência de si. Durante sua primeira apresentação no stand-up comedy, Arthur ilustra esse movimento, em que a consciência dobra sobre si mesma, pelo depoimento “eu odiava a escola quando era criança”. Com os cabelos lavados e roupa nova, o personagem se projeta no palco como aquele que, mais uma vez, tentará fazer os outros rirem, mas durante os primeiros minutos, a possibilidade futura de ser suficientemente engraçado é inundada pela tragédia de experiências passadas. o corpo-Arth responde à contradição de seu projeto por meio de um riso peculiar, constituído tanto por expressões e sons alegres quanto rugas e ruídos de choro.

Esses risos são interessantes para explorar a existência dos distintos níveis da experiência e consciência. Enquanto suava no palco, engasgava e levava a mão à garganta para tentar parar as risadas, Arth era consciência pré-reflexiva de seus trejeitos e barulhos. Já durante as cenas em que oferece um cartão, que descreve o riso como doença neurológica, para pessoas assustadas com seu comportamento, Arthur Fleck se projeta para o mundo como aquele que sabe que seu riso é patológico. De forma introdutória, podemos ainda classificar essa reflexão sobre si como impura, na medida em que cristaliza

uma essência, define certezas absolutas e não abre espaços para dúvidas e possibilidades, para outra temporalização.

O conceito de temporalidade é elaborado em Sartre (1999) em referência a uma síntese que o sujeito faz, no presente, costurando um conjunto de acontecimentos que considera sua trajetória pretérita e sua direção a futuros possíveis. Não se trata de um funcionamento que se realiza tal como o tempo cronológico do relógio. Presente, passado e futuro não são dimensões apartadas nem estáticas, estão conectadas e se constituem mutuamente.

O que vislumbramos como possibilidade de ser (no futuro), está apoiado no que foi possível ser (no passado). Isso nos altera, no presente. Essas dimensões estão intimamente implicadas. A temporalidade psíquica, que consolida uma imagem essencialista da consciência reflexiva (“eu sou assim”), é um desdobramento da temporalidade originária e ontológica, relacionada à dimensão pré-reflexiva (“eu fui assim, mas posso ser diferente”).

Ao passo que se aprofunda a mercantilização da (re)produção material da vida no sistema capitalista em geral e, da figura do louco, em sentido estrito, muito se diz sobre a loucura ser “assim” em detrimento de poder “ser diferente”. Não são apenas os atores da história de Arth que calam o louco, mas o próprio filme “Coringa” ao introduzir novos elementos na construção do personagem só para reforçar, em última instância, o imaginário indissociável entre loucura e crime desde a “psicologização da loucura” na modernidade.

A graça da alienação

A loucura deixa de ser erro da razão, como na época clássica, para ser, nos termos do discurso médico-filosófico do século XVIII, alienação: perda da natureza, afastamento do indivíduo de sua própria natureza, alterando sua sensibilidade e imaginação em função de sua relação com a sociedade. A separação da massa antes unificada pela desrazão entre pobres “válidos” – que podiam trabalhar – e a incapacidade produtiva dos loucos, além da dificuldade de atendimento domiciliar às famílias, implicou na internação dos loucos em espaços exclusivos e específicos onde não se buscava esquadrihar sua verdadeira essência, mas segregá-lo como perigoso (FOUCAULT, 2019). Sob a reafirmação do terreno alienista, a graça do contato entre cinema e público se desloca da transformação subjetiva, pelo contato sensível com outras narrativas, e questionamento de perspectivas pessoais, para a reiteração da fantasia que expectadores possuíam de antemão: “Coringa é louco porque sofreu muitos traumas na vida”.

Esse ato de “má-fé” (CASTRO E EHRLICH, 2016), como tentativa de justificativa ou, pelo menos, suavização das irresponsabilidades e violências praticadas pelo “traumatizado” é desonesta por afirmar uma ou outra situação do passado – especialmente da infância – como determinantes a priori de um futuro unívoco. Tal desconsideração de que todo sujeito é projeto que, a cada momento, refaz seu lançamento no mundo, não começa e se encerra em “Coringa”. A desvalorização de produções artísticas pelos próprios loucos em benefício dos filmes de suspense e ação sobre eles, assim como as teorizações e diagnósticos da psiquiatria e psicologia que, frequentemente, pesam mais do que a experiência sensível e a história contada pelos sujeitos, são desdobramentos do silenciamento da experiência trágica da loucura, do Renascimento à Modernidade, investigada por Foucault (2019) em “História da Loucura”.

Essa potência trágica da loucura, nos séculos XV e XVI, era expressada na leitura do louco como o portador de um saber, um certo visionário, ilustrado em “O Rei Lear” de Shakespeare, e figura errante que anuncia verdades secretas, cifradas, mas fundamentadas na realidade, na pintura “O Navio dos Loucos” de Hieronymus Bosch. De personagem que anuncia o fim do mundo, fala da felicidade e do julgamento supremo, o louco passou a ser medido pela desrazão, alienação e doença mental, respectivamente. No cenário de patologização da loucura, em função de condições econômicas, políticas e assistenciais, a noção de alienismo emerge pela ideia de que a loucura não seria total, possibilitando o terapeuta se apoiar no que haveria de racional no louco para “trazê-lo à razão”.

A ideia de curar os loucos moveu a psiquiatria a realizar e manter o que a época clássica não conseguiu pelo enclausuramento: o controle social da população louca, silenciada de sua experiência trágica. Tentativas modernas de fazer o sujeito recobrar o diálogo com sua fração racional, como tratamentos com duchas frias e cadeira giratória, infelizmente, são atualizadas pela integração das Comunidades Terapêuticas e Hospitais Psiquiátricos à RAPS (Rede de Atenção Psicossocial), possibilidade de internação de crianças e adolescentes, abstinência como possibilidade na política de atenção às drogas e o financiamento governamental para compra de aparelhos de eletroconvulsoterapia.

Por um lado, a esperança é a primeira que some em meio a essas e outras manifestações políticas da onda conservadora-reacionária em território nacional, como diriam Mascaro (2018) e Schwarcz (2019). Contudo, por outro lado, como ela é a última que morre, também é preciso frisar que houve progressos. Os movimentos sociais de trabalhadores da saúde, pessoas com transtornos mentais, familiares e ativistas dos direitos humanos, ainda durante a redemocratização de nosso país, derrubaram diversas instituições manicomiais, enquanto políticas formais de governo e estruturas físicas de aprisionamento.

Concomitantemente às disputas jurídicas pelo fechamento dos manicômios remanescentes no Brasil, trabalhadoras(es) da saúde atentam-se, frequentemente, para a tendência, sublinhada por Yasui, Luzio e Amarante (2018), de reproduzir a lógica manicomial nos serviços substitutivos implementados pela Reforma Psiquiátrica e se projetam na relação com pessoas com sofrimento mental grave e persistente a partir de uma postura de acolhimento, escuta atenta e cuidado nas intervenções – tudo o que não ocorre na história de Arth. Seus encontros com a assistente social explicitam violências institucionais frequentes nos serviços de saúde, seguridade social e segurança pública, em função da despersonalização dos usuários pela substituição de interações dialógicas por protocolos burocráticos e exames (MINAYO, 2007).

Nesse cenário de disputas, reverberações da Reforma Sanitarista da década de 1970, fruto do descontentamento com o modelo de assistência à saúde traduzido em medicalização, internações e prevenções, só é possível alcançar, em diferentes aprofundamentos, a temporalidade originária por trabalhos, como da assistência social, se a(o) profissional não tomar a diferença enquanto o outro, reproduzindo a lógica manicomial, mas afirmar sua dimensão relacional: todos nós somos a diferença.

Na medida em que “o sujeito é, para Foucault, efeito das práticas discursivas”, como lembra Sueli Carneiro (2005), o desafio das lutas democráticas e antimanicomiais é reforçar os caminhos existentes e inventar novas rotas para delimitar o “eu” do “outro” sem incorrer na tendência ocidental, sublinhada por Nietzsche (2008), de inferiorizar o segundo em detrimento do primeiro. É preciso afirmar, na esteira de Deleuze (1976), a positividade da fronteira porosa entre “eu” e “outro”, tomando a diferença, não como hierarquia de opressões, mas como singularidade, subjetividade.

Na contramão das inspirações nietzschianas e deleuzianas, a experiência singular de Arth não é respeitada, inclusive, por aqueles que trabalhariam com a escuta ativa. Semanalmente em uma sala escura, sentado de frente para a assistente social, o personagem reitera “só tenho pensamentos negativos”, e desabafa “você não escutou né? Acho até que você nunca me escuta”. Assim, a frustração de Arthur pelas violências e estigmatizações desde a infância, indiferença de chefes e colegas de trabalho, violências institucionais do sistema público, em detrimento do roteiro de seus cenários imaginários, marcam sua situação existencial esvaziada da potência trágica. Os movimentos corporais, intencionais, pré-reflexivos e reflexivos respondem a essa triste história com o esforço de “colocar um sorriso na cara”.

“A VIDA É ASSIM”

A partir da situação singular de Arthur – composta, por seus próximos, seu lugar, seus arredores e seu passado – o personagem forja uma exis psíquica, isto é, definições estabilizadas sobre si, uma identidade que, no presente, infesta tanto o passado quanto o futuro (CASTRO, EHRLICH, 2016). O que ocorre na sequência de cenas orientadas por uma totalização – sinônimo de retomadas da escolha original em novas situações -, como se percebe na germinação do romance entre Arth e sua vizinha (Zazie Beetz). Essa experiência psicótica não é menos verdadeira do que outras cenas em que as apreensões das personagens era mais ou menos compartilhada e comentada.

A alucinação, assim como a imaginação e a percepção de objetos públicos, é uma experiência pré-reflexiva que suscita afetos na corporeidade-Arthur e a direciona para determinado caminho e não outro. A projeção do romance com a vizinha, que também se interessa por stand-up comedy, funciona como possibilidade de ser suficientemente engraçado e valorizado em meio a demissão do seu emprego de palhaço e relações frias com os demais. Pelas trocas de olhares, afagos e beijos, Arth se sente reconhecido e possibilitado, a partir disso, a realizar novas escolhas. Aqui não é interessante marcar precisamente o início da narrativa alucinatória, mas apontar cenas anteriores que podem guardar relações com a alucinação.

Antes mesmo de ser demitido por portar uma arma em sua função de palhaço em um hospital infantil, Arthur havia tentado comprar um revólver. O contato com o objeto entregue a Arth por um colega de trabalho, para que ele se protegesse de futuros roubos, nitidamente reverbera em sua corporeidade, intencionalidade e temporalidade. Sozinho na sala, durante a madrugada, Arthur segura a arma e dança para uma dama que não está ali. Contraíndo seus músculos esguios, expira virilidade sendo aquele que controla uma arma, até que um disparo não planejado o assusta. Essa experimentação de poder por manipular algo perigoso que, até então, era negado à figura perigosa do louco, constitui fator importante para outros posicionamentos frente a novas violências.

Nesse sentido, é no encontro da facticidade de portar a arma, no metrô, durante o regresso de seu antigo emprego para o apartamento, e da perturbação de três rapazes de terno que o agridem verbal e fisicamente, que Arthur Fleck assassina dois dos investidores no vagão e o terceiro, na plataforma. Na sequência, após encontrar um local seguro para se limpar, em um banheiro, Arthur performa movimentos lentos e graciosos, análogos a uma germinação que acaba com o personagem de braços abertos de frente para seu reflexo no espelho sujo. Daí em diante, Arth se apresentará ao mundo de outra forma: a obrigação de ser o “menino bonzinho e que aguenta tudo calado” nem sempre será priorizada nas suas relações com as pessoas.

Dessa maneira, seu projeto de alegrar os outros sofre algumas discontinuidades. Se, por um lado, busca provocar risos e carinhos de sua vizinha, em sua experiência alucinatória, por outro, quebra a máquina de ponto e picha seu antigo trabalho. Assim, em um momento de transição na história do personagem, Arthur deixa de se forjar como aquele que “leva alegria e risos” para alguém que é indiferente às gargalhadas e, inclusive, reprova a felicidade das pessoas em meio a tanta desgraça na sociedade. Como ilustra seu vandalismo no antigo emprego, pela visibilização da frase “não sorria”.

Sobre essa indiferença, gradativamente, decorre a sedimentação de rancor, raiva e ódio, na medida em que Arth é exposto a novas situações que o constituem e, no mesmo processo dialético, interfere nelas. Em uma longa lista de frustrações, destacamos a agressividade contra o bilionário Thomas Wayne (Brett Cullen), antigo patrão dos investidores mortos por Arthur. Ao ouvir, pela televisão, o candidato a prefeito afirmando que tanto o assassino quanto os manifestantes em protesto contra os poderosos de Gotham City seriam palhaços – “invejosos que nunca deram sorte na vida” – Arth balança freneticamente as pernas e bufa em cólera.

Somado a isso, o personagem ainda sofre o desapontamento quanto à figura materna, uma das únicas que lhe dirigia olhares e perguntas, ao ler uma carta de Penny pedindo auxílio para Wayne, retratado no texto como pai de Arthur. No curso de acontecimentos, depois do acesso de raiva do personagem principal, em que gritava e batia na porta do banheiro exigindo explicações para sua mãe nunca ter lhe contado o caso, um inquérito policial provoca a internação da mesma. “Nós só fizemos algumas perguntas. Ela começou a ficar muito nervosa, hiperventilou e bateu a cabeça com força”, de acordo com um dos detetives que investigavam o assassinato dos investidores no metrô.

Enquanto sua mãe permanecia internada no hospital, Arthur parte, então, a procura de Thomas Wayne, homem correto que, segundo ela, melhoraria a situação. Todavia, no encontro, a figura esnobe de Wayne apresenta outra versão da história, compartilhando não apenas que não seria o pai de Arth, mas que o menino havia sido adotado por Penny durante o trabalho da mesma em sua mansão. Sendo a guarda da criança retirada da paciente psiquiátrica após o consenso policial de que o ambiente e a negligência da postura materna ameaçavam seu desenvolvimento e bem-estar. Ao que Arthur responde negando veementemente. “Eu não entendo porque todo mundo é tão estranho. Minha intenção não é ruim. Eu não quero tirar nada de você, quem sabe um pouco de carinho, talvez até um abraço, pai” desembucha o personagem até ser interrompido por um soco do bilionário.

É a unificação dessas experiências por Arth que, já na metade da história, provoca fraturas no projeto de ser bonzinho, pela aceitação e afirmação de ser uma pessoa péssima numa vida negativamente trágica. Mais tarde na trama, a sedimentação de tantas

descontinuidades e afetos nocivos resulta em uma retotalização: Arthur Fleck produz um novo sentido fundamental para sua vida. Nessa direção, ao invés de se lançar para o mundo como o cara bom, torna-se projeto de ser alguém péssimo que entrega aquilo que outras pessoas péssimas merecem. Dessa maneira, a produção do Coringa, da roupa e maquiagem a postura e caráter, responde a cristalização de que “as pessoas só berram e gritam umas com as outras e ninguém nunca é educado”, à síntese, de acordo com a música de Frank Sinatra que compõe a trilha sonora do filme, de que “a vida é assim”: infelicidade.

A população continua desconfiada e, muitas vezes, reacionária frente às reivindicações pela qualidade de vida das pessoas com transtornos mentais graves e persistentes. Isso porque idealiza que a conquista do exercício de ir e vir, liberdade de expressão, entre outros direitos, representaria o cancelamento dos mesmos para o restante daqueles que já o experimenta. Em meio ao culto individualista e imediatista nas/das cidades, são corpos manicomializados que denunciam a insustentável teatralização da plena independência montada como horizonte a ser alcançado na peça em que todas(os) fazem papel de bobas(os). Os desafios e obstáculos à circulação e as abordagens que os loucos, muitas vezes, fazem à pernas apressadas que cruzam as ruas, reclamam a espezzinhada “alteridade”, noção aparentada da “precariedade” do existir, nas palavras de Butler (2015): “o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro. Dependendo de conhecidos, conhecidos superficialmente e desconhecidos”.

Os movimentos reflexivos do personagem principal em declarações como a dificuldade de “acabar sendo o tempo inteiro feliz” e inexistência de algum momento feliz em sua existência, acompanham a subversão da apreensão da própria vida de tragicamente esvaziada para cômica. Como novo projeto, Coringa abre os braços para as horríveis facticidades, “quebra e bota fogo em tudo”, sendo aquele que faz graça com o que não se poderia brincar.

É justamente como forma de denunciar a insignificância da vida de qualquer e toda pessoa, que Coringa sufoca Penny Fleck (alguém que mentiu sobre a origem de seu filho) até a morte com um travesseiro; perfura o antigo colega de trabalho (que reduzia sua condição mental a piada) com uma tesoura e dispara contra a testa do apresentador Murray Franklin no Talk-Show, espaço também utilizado por ele para visibilizar algumas considerações. “Eu matei aqueles caras porque eles eram péssimos. Todo mundo é péssimo hoje em dia. É o que basta para a gente enlouquecer” declara o Palhaço ao vivo no programa.

Longe de visar a irrupção de um movimento político por melhorias nas condições de vida, Coringa busca explicitar como que um “doente mental solitário” é “abandonado e

tratado como lixo” pela cidade inteira. E mais: nunca tendo sua vida reconhecida como suficientemente significativa, o palhaço considera a existência, na dimensão singular e universal, como uma piada de mau gosto. A esse projeto idealizado por um anjo torto, como diria Drummond, para Coringa, só resta achar graça, saltitar em meio ao caos das mobilizações e depredações populares contra o sistema, abrir os braços em meio a palhaços mascarados e sorrir com a cidade, literalmente, pegando fogo.

Virando a cidade ou da inadequação burlesca à revolta social

A experiência esvaziada que a vida imprime ao protagonista não o torna conformado, mesmo que ele busque um certo tipo de conformação. A dificuldade em ser visto para além do que os determinantes sociais, forja um projeto tipicamente neoliberal que é por Arthur Fleck empreendido, o self-made-man. Ele não se restringe às possibilidades que lhe são ofertadas, e se direciona em busca de realizações que ninguém associa a ele. Para tanto, ele joga o jogo do sistema: é esforçado, estudioso, dedicado. Vê em Murray Franklin um possível desejado, e em torno da comédia stand-up se estrutura o seu maior núcleo de desejo. Nesse empreendimento, o personagem almeja se distanciar do ambiente caótico, pauperizado e violento que o cerca. Do escapismo à imersão no tema, ele ensaia e estuda possibilidades de ser um outro alguém. E, enquanto isso não acontece, as disputas pela cidade se intensificam em torno dele.

É interessante notar que a existência como ser-no-mundo vem à tona em situações em que ele busca se haver com a liberdade de ser alguém diferente – liberdade que se torna uma palavra especialmente polissêmica nesse contexto. A liberdade que a Gotham de grandes empresas quer instituir como estratégia de subjetivação é a liberdade meritocrática. Ao buscar conquistar méritos que o incluam, Arthur se dá conta da insuficiência do mérito para alavancar a aceitação social de alguém como ele, cuja materialidade do estigma está em seu corpo, em sua risada incômoda, em seu endereço residencial. Sua apresentação foi ridicularizada no talk show de seu ídolo, assim como os moradores e moradoras de Gotham foram ridicularizados pelo candidato à prefeito, Thomas Wayne, que os chamou de palhaços – pejorativamente associando à imagem de pessoas fracassadas.

Esse momento compõe, tanto para o protagonista quanto para o agrupamento social, uma possibilidade de ser diferente, de romper a serialização, nas palavras de Castro e Ehrlich (2016). Arthur Fleck desiste de sustentar uma aparência de sanidade, assim como os cidadãos e cidadãs desistem de manter uma civilidade moralizada e apaziguadora. A cidade irrompe em violência, criminalidade e caos. O Coringa também. A essa altura, Gotham tem uma paisagem urbana similar à dos quadrinhos. É bélica, agressiva, suja –

assim como o protagonista do filme, que de surra em surra, de desemprego às zombarias, não aguenta mais ser dócil.

A direção muda, afinal, não existe intencionalidade que não seja corpo: sua postura, sua dança, seus gestos são ressignificados em sua experiência de vida. Podem ser mostrados, exibidos publicamente. O que era abjeto até então passa a ser assumido como símbolo de potência de vida, para viver uma vida diferente. A forma de organização coletiva também se transforma. A exploração financeira, a decadência da qualidade de vida, os privilégios, etc., deixam de ser naturalizados e considerados como realidade em si, e passam a ser questionados. A população se revolta. Arthur se revolta. Arthur agora é Coringa, assim como a cidade, que era bastante Nova York, é apenas Gotham agora. E esses novos possíveis são exercidos com diligência.

Considerações finais e os finais de antemão

O conhecimento que tem como alvo o humano, compreendido em seu caráter dinâmico, já esteve às voltas com diferentes intensidades de determinação estrutural das possibilidades de existir, contrastadas com uma independência seletiva e elitista que busca forjar a “liberdade do indivíduo” como um pilar fundante da sociedade. A fenomenologia sartreana, aqui utilizada como ferramenta de análise, focaliza, acima de tudo, a relação estabelecida nesta nova conjugação, indissociável, a subjetividade singular-universal.

Se “palhaço”, não determina uma figura de antemão, possibilitando contornos de maquiagem, expressões, vestimentas e laços afetivos distintos dos cidadãos em relação à figura risonha do circo ou do criminoso Coringa, porque a expressão “louco” determinaria um conjunto de causas e efeitos a priori?

É nesse sentido em que a declaração supracitada do personagem, “[...] É o que basta para a gente enlouquecer”, aponta para a totalidade narrativa que o fez, em específico, enlouquecer dessa e não de outras formas possíveis. Em vez de ratificar um suposto compartilhamento das mesmas experiências, especialmente as de sofrimento, entre sujeitos plurais, tornando-os projetos pré-determinados de espelhos e condutores de violações e violências. Além da necessária distinção entre sofrimento e adoecimento, em pessoas com diagnósticos psiquiátricos ou não, uma vez que a dimensão trágica da existência é constitutiva das subjetividades.

Tal experiência trágica, especialmente nos contornos da loucura, ainda sofre tentativas de silenciamento, seja pelas políticas reacionárias-conservadoras, seja pela reafirmação entre louco e periculosidade nas produções jurídico-psiquiátrico-cinematográficas hegemônicas. Todavia, inevitavelmente a potência trágica retorna,

segundo Foucault (2019), desde a modernidade – nas obras de Van Gogh, Gérard de Nerval, Artaud e Nietzsche, por exemplo – e contribui para complicar narrativas tanto sobre corpos em isolamento social permanente, quanto sobre os circulantes. É basilar, assim, que o engajamento em movimentos de Luta Antimanicomial esteja apoiado no entendimento que a lógica manicomial vigia, invade, marginaliza, pune e encarcera qualquer e todas as subjetividades que desviam da régua euro-americana, branca, masculina, cisheteronormativa e abastada

Assumir essa concepção convoca uma pluralidade de fatores que situam a existência em corpos, territórios específicos a partir dos quais se estabelece relações com o que temos de mais compartilhado em nossa organização social, como o estigma e a institucionalização da loucura e as demarcações espaciais (in)visíveis da desigualdade social, que são visibilizados no ensaio a partir dessa atualização da história do célebre “palhaço do crime”.

Referências

- BERG, Van de. *O paciente psiquiátrico*. São Paulo: Editorial Psy II, 1999.
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: A psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CASTRO, Fernando Gastal de; EHRLICH, Irene Fabrícia. *Introdução à Psicanálise Existencial: Existencialismo, Fenomenologia e Projeto de Ser*. 1. ed. Curitiba: Juruá Editora, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- MASCARO, Alysson Leandro. *Crise e golpe*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. Conceitos, teorias e tipologias de violência: a violência faz mal à saúde individual e coletiva. In: NJAINE, Kathie.; ASSIS, Njaine; Simone Gonçalves de; CONSTANTINO, Patricia. *Impactos da Violência na Saúde*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira: no sentido extramoral*. São Paulo: Hedra, 2008.
- NUNES, Benedito. *Filosofia Contemporânea*. 4. ed. Rio de Janeiro: Travessa, 2019.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SCHWARCZ, Lilia. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

YASUI, Silvio; LUZIO, Cristina Amélia; AMARANTE, Paulo. Atenção psicossocial e atenção básica: a vida como ela é no território. *Revista Polis e Psique*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 173-190, fev. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/80426>>. Acesso em 15 de novembro de 2020.