

Coringa, mídia e bionecropolítica

Joker, media and bionecropolitics

LUIZ FELIPE ZAGO

Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação, na Linha de Pesquisa Pedagogias e Políticas da Diferença, e Professor do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da Universidade Luterana do Brasil (Campus Canoas). Graduado em Comunicação Social pela Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006), Mestre (2009) e Doutor (2013) em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFRGS na Linha de Pesquisa em Educação, Sexualidade e Relações de Gênero. Já atuou como jornalista e assessor de comunicação. Foi coordenador e consultor de projetos de prevenção às infecções sexualmente transmissíveis, HIV/Aids entre homens que fazem sexo com homens das cidades de Porto Alegre e região metropolitana, tendo sido militante no movimento LGBTQIA+ durante 6 anos. Atuou como consultor técnico na Coordenação Geral de Saúde Mental, Álcool e Outras Drogas do Ministério da Saúde da Brasil. Suas áreas de interesse são relações de gênero, corpo, sexualidade, Direitos Humanos, produção de subjetividades, redes sociais na internet.

RESUMO

Toma-se o filme *Coringa*, de 2019, que narra a transformação de Arthur Fleck em Coringa. O objetivo é mostrar a presença midiática na narrativa, na qual os meios de comunicação atuam de formas decisivas para o personagem fazer-se Coringa. Cenas do filme foram localizadas, descritas, e diálogos foram transcritos, nos quais a materialidade dos meios de comunicação aparece como elemento narrativo. Articulou-se essas cenas aos conceitos de biopolítica e necropolítica. Três formas de relação entre Arthur e a mídia aparecem: desejo de participar da TV para ser reconhecido em sua história como bom filho e bom comediante; reconhecimento de si como "palhaço assassino", não como criminoso, mas como herói; e uso da mídia para relatar sua indignação e, também, para publicizar a prática de morte.

Palavras-chave: Coringa; Biopolítica; Necropolítica.

ABSTRACT

The film Joker, from 2019, is taken as it narrates the transformation of Arthur Fleck into Joker. The objective is to show the media presence in the narrative, in which the media act in decisive ways for the character to become Joker. Scenes from the film were located, described, and dialogues were transcribed, in which the materiality of the media appears as a narrative element. Those scenes were articulated to the concepts of biopolitics and necropolitics. Three forms of relation between Arthur and the media appear: desire to participate on TV to be recognized in his story as a good son and good comedian; recognition of himself as a "murderous clown", not as a criminal, but as a hero; and use of media to report his indignation and also to publicize the practice of death.

Keywords: *Joker; Biopolitics; Necropolitics.*

INTRODUÇÃO

O filme *Coringa* (Todd Philips, 2019) estreou nos Estados Unidos em 04 de outubro de 2019, com Joaquim Phoenix como ator principal, interpretando Arthur Fleck. Também Robert DeNiro desempenha um papel importante atuando como Murray Franklin, um apresentador de programa de televisão. Além dos relevantes números de arrecadação e de espectadores, foi a própria narrativa que chamou a atenção do público e da crítica. A violência de algumas cenas, mas também a revolta e o choque provocadas pela história, fizeram com que rapidamente fosse interpretada como uma crítica social e política do tempo presente.

Coringa está na indústria do entretenimento desde 1940, quando apareceu pela primeira vez nas histórias em quadrinhos, criado por Bill Finger e Bob Kane. Neste artigo, não são analisadas as diferentes narrativas envolvendo o personagem nos quadrinhos, televisão ou videogames – que são múltiplas e têm particularidades. Ocupa-se de uma narrativa para o cinema em especial: aquela que conta como Arthur Fleck se forja em *Coringa*, no filme de Philips (2019). A principal razão desse interesse preciso se justifica pela forma como a mídia aí funciona na construção de *Coringa*, que ocorre diferentemente nos filmes *Batman*, dirigido por Tim Burton, de 1989, e *Batman – The Dark Knight*, dirigido por Christopher Nolan, de 2008. Na história de Phillips, os meios de comunicação atuam de formas decisivas para Arthur fazer-se *Coringa*.

Assim, o objetivo é mostrar essa presença midiática na narrativa, na qual os meios de comunicação participam da transformação de Arthur em *Coringa*, tomando-o como um sujeito necropolítico. Para isso, ao longo dos 121 minutos do filme, cenas foram temporalmente localizadas, descritas, e diálogos foram transcritos^[1], nos quais a materialidade dos meios de comunicação aparece como elemento narrativo. Essas cenas foram articuladas com elementos que remetem ao arcabouço teórico escolhido: centralmente, os conceitos de biopolítica, em Michel Foucault, e necropolítica, em Achille Mbembe. Aproximam-se esses conceitos às considerações sobre comunicação, liberdade e violência, principalmente em Arjun Appadurai, Henrique Antoun e Fabio Malini.

“ASSIM É A VIDA!”

A frase de abertura de *Coringa* é: “A notícia nunca termina”, dita por um locutor de rádio. A presença do rádio, no qual notícias sobre a cidade são veiculadas, sublinha a relevância dos meios de comunicação na narrativa e, também, marca o tempo midiático no qual se passa. A

onipresença das televisões analógicas, dos telefones de linha fixa, das máquinas de escrever, caracterizam um tempo pré-internet. *Coringa* é um filme de um “tempo-outro”, separado do nosso contemporâneo. Nenhum elemento fílmico explicita uma data do calendário. É somente aos 109’ que aparece o letreiro de um cinema que anuncia a exibição de *Blow out* (dirigido por Brian de Palma), e *Zorro, The Gay Blade* (dirigido por Peter Medak) – ambos lançados em 1981. Esse não é um ano aleatório: é o primeiro do mandato de Ronald Reagan na presidência dos Estados Unidos, que durou até 1989, marcado pela forte política neoliberal oposta ao Estado de Bem-Estar Social (NAVARRO, 1991). Portanto, por mais que a narrativa não se passe na contemporaneidade, é provável que haja nela elementos a partir dos quais possamos pensar sobre o presente.

Nesse sentido, uma perspectiva produtiva sobre a história do capitalismo nos é apresentada por Michel Foucault (2015). O autor sustenta que o desenvolvimento do capitalismo se deveu, em grande parte, aos investimentos do poder sobre o corpo entre os séculos XVII e início do século XIX, na Europa. O corpo como força de produção capitalista se tornou a superfície biológica sobre a qual um modo específico de relação de poder passou a incidir: “o corpo é uma realidade biopolítica”, ele afirmou ineditamente (p. 144). Essa abordagem marca uma inflexão no pensamento de Foucault. Até então, ele esmiuçara as práticas de esquadramento, de controle espaço-temporal e ortopedia social disseminadas entre os séculos XVIII e XIX em instituições como a prisão, hospital, manicômio, escola, caserna (FOUCAULT, 2006). Assim, caracterizou, a emergência das sociedades disciplinares, sublinhando que as disciplinas eram um modo historicamente específico, capilar e microfísico de funcionamento de relações de poder. As disciplinas produziam corpos dóceis: úteis, moldáveis, dos quais se podia extrair o máximo de desempenho e o máximo de obediência. O corpo como realidade biopolítica surge como objeto de teorização ao Foucault mapear a organização disciplinar. Assim, ele postula dois polos interligados por relações de poder, disseminadas nas instituições sociais: a anátomo-política dos corpos, que corresponde às disciplinas, e a biopolítica das populações, que trata do corpo como coletividade, como população (FOUCAULT, 2012).

O funcionamento do poder soberano se desloca e se reorganiza nas sociedades europeias a partir do século XVII, segundo Foucault (2012, p. 151). O poder soberano era incorporado pelo monarca, que dispunha da vida de súditos quando a sua própria estava em risco: deixava-os viver, mas os expunha à morte se necessário. Daí a fórmula que o poder soberano “deixa viver e faz morrer”. Já o poder disciplinar cuida da anatomia individual, da docilidade microfísica dos corpos, e liga-se à formação de um cuidado amplo da vida, da espécie e da população, com vistas a extrair o máximo de sua produtividade no âmbito anátomo-político. O biopoder apoia-se no poder disciplinar, infiltra-se na materialidade biológica dos processos de vida e de

morte; assim, inverte a fórmula soberana: “promove a vida e deixa morrer”. O vigor somático, a saúde, a “felicidade”, a celebração da vida, o “direito” de satisfação de “necessidades básicas” (a própria ideia de que, para viver, realmente há “necessidades básicas”) são invenções biopolíticas específicas (FOUCAULT, 2012, p. 158; ver FOUCAULT, 2015, p. 236). Sugere-se, no bojo dessa abertura sobre a atuação das racionalidades biopolíticas, que as redes de comunicação podem compor o funcionamento do biopoder nas sociedades contemporâneas.

Isso pode ser visto na cena aos 46’22”, quando Arthur chega em casa, e a TV está ligada. Sua mãe, Penny, está dormindo em uma cadeira em frente à TV, que tem o volume bastante alto. Quem aparece é Murray Franklin, apresentador do programa *Live with Murray Franklin*, de quem Arthur é fã. Murray se despede com a frase: “Lembrem-se sempre: assim é a vida!”. Essa expressão remete à música de Frank Sinatra, *That’s life*, que é a trilha sonora com que o filme termina. Também assinala a característica de seu programa televisivo, que pretende “mostrar a vida” pela TV, e associa-se de modo particular à maneira como Arthur se reconhece e age em relação às formas como a mídia o toca e diz de sua vida.

A máxima “Assim é a vida!” acompanha as transformações pelas quais Arthur passa ao longo do filme, que sempre têm o elemento midiático presente. Na cena entre os 12’18” e 15’21” ele se lança dentro de um espaço midiático imaginado. A cena começa quando Arthur e mãe se animam: o programa de Murray Franklin vai começar. A música da orquestra do programa aumenta enquanto Arthur olha fixamente para a tela, sentado ao lado da mãe, na cama. Murray aparece por entre as cortinas coloridas, entra pelo palco, aponta para a orquestra e, ritmado pela bateria e pelo trompete, executa um gesto teatral. Arthur aparece na plateia, aplaudindo esfuziantemente o apresentador. Arthur grita: “Eu te amo, Murray!”. Murray pede para direcionar a luz dos holofotes em Arthur, pergunta quem ele é e pede para que se levante. A plateia aplaude. Murray diz que há algo de especial nele e pergunta de onde ele é. “Eu moro bem aqui nesta cidade, com minha mãe.” A plateia ri da resposta. Murray diz que não há nada de engraçado em viver com a mãe e dá seu testemunho sobre seu pai, que abandonou a família. A plateia se consterna. Arthur diz que sabe o que é isso, que tem sido o homem da casa desde que consegue se lembrar e que cuida bem de sua mãe. A plateia e Murray aplaudem. O apresentador o chama para o palco. Algumas pessoas da plateia se levantam e aplaudem Arthur. Arthur abraça Murray, que levanta sua mão e o exhibe à plateia; Arthur estende seus braços e dá um largo sorriso enquanto o holofote volta-se para ele e todos o aplaudem. Murray diz que abriria mão do show, da audiência, tudo por um garoto como Arthur. Eles se abraçam. A cena termina com Arthur sentado ao lado da mãe, na cama, tal como começou.

As cenas recém-descritas talvez não mostrem apenas uma alucinação ou uma mera fantasia de um personagem com transtornos mentais. Podem sugerir uma relação particular que Arthur

tem com a mídia de seu tempo, analógica, que funciona como uma engrenagem biopolítica reguladora de afetos, da vida (PARENTE, 2004). Desde o início do filme, Arthur não aparece como um telespectador manipulado. As cenas recém-descritas mostram o desejo de reconhecimento público e de participação na mídia por Arthur. Ele quer ser entrevistado e elogiado por Murray; ele quer ser aplaudido pelo cuidado que dedica à mãe (ele serve suas refeições, lhe dá banho, vela por ela no hospital, em três cenas), quer se expor às plateias como um grande comediante. Ao dar banho na mãe, na cena aos 21'45", ele afirma que todos dizem que suas *stand up comedies* já estão prontas para os grandes clubes. Assim, Arthur não apenas assiste à TV passivamente, mas tenciona habitá-la, participar dela como "bom filho" e "bom comediante", aparecer na mídia como agente de vida qualificada ("*bios*").

Pode-se sugerir, nessa direção, que os meios de comunicação analógicos e digitais constituem instância importante da produção biopolítica, no sentido de que tecem e entretecem (eventualmente esgarçam, descosturam e rasgam) as tramas nas quais os modos de vida se fazem e se instituem (ANTOUN; MALINI, 2010; PARENTE, 2004). Os meios de comunicação atuam biopoliticamente quando estimulam o fluxo de signos (sons, imagens, textos), mediando permanentemente o poder sobre as vidas e os corpos daqueles que os usam, que fruem suas formas-conteúdo, que os habitam e os animam. Henrique Antoun e Fábio Malini (2010, p. 186) apontam que, no funcionamento do biopoder, "já não se governa somente o corpo da população, mas todo o seu meio ambiente, a sua comunicação, os seus conhecimentos e seus afetos". Por sua vez, Michael Hardt e Toni Negri (2006, p. 52) sugerem que as "indústrias de comunicação integram o imaginário e o simbólico dentro do tecido biopolítico". O biopoder midiático se exerce quando imagens, sons, textos circulantes nas diferentes mídias se instituem como pontos de articulação entre os indivíduos e suas culturas, balizando modos de ser, chancelando afetos. Nesse sentido, para André Parente (2004, p. 107), a vida é produzida e gerida pela "sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto da produção material e imaterial contemporânea, a produção social e intelectual geral. Vida significa afeto, inteligência, desejo, cooperação" em redes de comunicação.

Talvez essa sinergia coletiva, cooperativa, e a produção imaterial por meio de redes de comunicação estejam vinculadas não somente a um poder sobre vida. Foucault (2010) localizou na experiência da II Guerra Mundial, especialmente na emergência do Estado nazista, o paroxismo de uma sociedade organizada em torno do biopoder – no caso da Alemanha, pela obsessão da construção cultural e somática de uma raça biologicamente superior. O paroxismo repousa no fato de essa mesma sociedade atravessada pelo biopoder em sua máxima estatização ter também arregimentado práticas de um poder sobre a morte, na medida em que promovia a execução em massa de parcelas inteiras de inimigos de guerra e de seus próprios concidadãos,

considerados impuros. Daí que Foucault identifica uma cesura promovida pelo biopoder: um corte no nível mesmo da espécie, que bifurca a vida que deve ser promovida, estimulada, cuidada, em relação àquela vida cuja morte deve ser promovida, organizada, pragmaticamente executada (FOUCAULT, 2010, p. 214—219). Para cuidar da vida da população, seria necessário promover o extermínio da vida-outra, do inimigo impuro, da ameaça biológica, que poderiam degenerar uma coletividade inteira. Por isso, haveria um exercício suplementar ao biopoder, que se encarregaria da morte para preservar a vida aniquilando o perigo.

HERÓI E HOMICIDA

A cena da fantasia de aparecer no programa de Franklin é a única na qual o personagem quer participar da mídia sendo reconhecido como Arthur Fleck. Nas demais, em que se vê em jornais ou na TV, ele já está se tornando outro. O momento da narrativa em que o devir Coringa se instaura é precisamente a partir da cena do assassinato triplo no metrô, entre os 29'24" e 34'10": Arthur atira em 3 homens depois de eles terem debochado sarcasticamente das suas risadas compulsivas e lhe terem esmurrado a ponto de fazê-lo cair no chão. Isolada, essa cena da narrativa é menos interessante do que aquilo que ela desencadeia na vida de Arthur: sem que esperasse, o assassinato triplo se torna um evento noticiável nos jornais e na TV, e ele passa a ver seu feito nas manchetes, apresentado midiaticamente como o "palhaço assassino".

A insidiosa presença da morte no filme permite considerar as teorizações de Achille Mbembe (2018) sobre o poder de matar. Mbembe ilustra tal exercício de poder com descrições de imagens atuais, elevando-o a uma soberania cujo objetivo e condição seria decidir acerca da divisão entre os corpos e as vidas que seriam deixados à morte, ou cuja morte seria ativamente promovida, daqueles outros cuja vida seria preservada e cuidada, no limite, melhorada. O autor segue os passos de Giorgio Agamben (2010), para quem o poder soberano é o fundamento da política precisamente na sua função primeira de separar a *bios*, a vida qualificada, da *zoé*, a mera vida. Mbembe também se aproxima de Arjun Appadurai (2009) que, por sua vez, não correlaciona suas análises ao exercício de soberania foucaultiano; prefere falar dos efeitos da globalização. Inobstante, o autor destaca a produção de "emoções abjetas" (p. 94) como o medo, a incerteza e a violência, construídos na relação com a diferença étnica no bojo da tensão entre o que chamou de "sistemas vertebrados" dos modernos Estados-Nação e os "sistemas celulares" do capitalismo pós-fordista (p. 27—p. 31).

Mbembe e Agamben deslocam a “ciência política da vida e da morte” em relação a Foucault. Aqueles autores postulam outra genealogia do exercício do poder soberano que decide sobre a vida e morte. Esse poder não teria se desenvolvido entre os séculos XVII e XIX, tampouco estaria circunscrito à Europa, mas poderia ser localizado já entre os gregos (para Agamben) e, sobretudo, nas colônias modernas e nas ocupações contemporâneas (para Mbembe). Isto é: se o Estado nazista é exemplar na prática radical do poder soberano, não é porque tenha sido o primeiro na história a fazê-lo, nem porque foi o último. Mas, sim, porque foi o primeiro que comunicou explicitamente que o fazia. Por isso, é importante assinalar o uso que o Estado nazista fez do rádio e do cinema na promoção midiática de imagens que encarnavam a vida ariana. Por meio de uma rede de comunicação, os judeus (mesmo alemães) foram representados “pela propaganda nazista (...) como um câncer, um problema para a pureza do sangue ariano-germânico, para o projeto quase perfeito de um *ethnos* nacionalmente puro e imaculado” (APPADURAI, 2009, p. 49).

A instauração da cisão entre os cidadãos “puros e imaculados” e os “perigosos e degenerados” aparece aos 38’20” do filme. Thomas Wayne é entrevistado no telejornal e fala sobre o assassinato triplo no metrô. Arthur e Penny o assistem. O entrevistador afirma que parte dos cidadãos estariam tomando o lado do assassino e afirma que uma testemunha descreve o suspeito dos assassinatos como um homem que usava uma máscara de palhaço. Wayne responde: “Faz todo o sentido para mim. Que tipo de covarde faria algo assim a sangue frio sem se esconder atrás de uma máscara? (...) Aqueles de nós que fizeram algo de bom de nossas vidas vamos sempre olhar para aqueles que não o fizeram e ver nada além de palhaços”. Arthur ri, e Penny diz que não é engraçado. Nesta cena, a risada de Arthur é o riso de quem repele o que está vendo e ouvindo na TV. De acordo com a narrativa fílmica, Arthur não era um covarde, tampouco usava uma máscara. Arthur recusa a opinião veiculada, o que marca uma tensão entre as diferentes versões para seu ato homicida: aqui acontece um descolamento ou esgarçamento no tecido biopolítico que a mídia tecia em Arthur, na medida em que o homicídio triplo é objeto de julgamento na TV sem haver o registro do “estado de injúria” daquela vida, que precedeu e condicionou o ato.

Em Mbembe, necropolítica não é apenas o exercício do poder de matar. É mais abrangente: o trabalho da morte é “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p. 10-11), operado por meio de tecnologias específicas, refinadas, aplicadas em certos territórios, dirigidas a grupos diferenciados. Trata-se de articulações singulares entre exercício soberano, recorte espacial, e captura de vidas sobre as quais se impõe o terror e a condição permanente de tortura. Populações são mantidas vivas, “mas em um ‘estado de injúria’, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (p. 28): assim Mbembe define a condição de “morte-em-vida” do escravo colonial do regime da *plantation*. O autor também analisa as ocupações dos territórios palestinos

e o modelo do *apartheid* que funcionou na África do Sul para explicitar o exercício soberano de decidir “quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (p. 41). Em consonância com Agamben (2008), Mbembe mostra que os campos de concentração não são circunscritos à II Guerra, mas se tornaram um paradigma político-espacial de cesura entre vida e morte no desenrolar da modernidade até a contemporaneidade. Aproxima-se também de Appadurai (2009, p. 18), quando este aponta que a violência global crescente, ao longo da década de 1990, foi acompanhada por “um tipo de excesso de raiva, de excesso de ódio, que produz incontáveis formas de degradação e violação, tanto do corpo quanto do ser da vítima” – entre essas formas de degradação, o autor destaca a atuação da mídia.

A cena que talvez melhor ilustre o abandono necropolítico de Arthur é já aos 3’, em que ele está no chão, rodeado de latas e sacos de lixo abertos em um beco depois de ter sido espancado^[2]; o som grave do *cello* (*leitmotiv* do personagem) toca enquanto a câmera se afasta o título do filme ocupa o quadro inteiro. Esse abandono necropolítico de Arthur marca o filme que narra, em grande parte, seu estado de “morte-em-vida” (MBEMBE, 2018, p. 29): aos 41’06”, em um encontro com uma funcionária do Departamento de Saúde que o atende semanalmente, Arthur afirma que “Por toda minha vida, eu nem soube se eu realmente existia”.

Já na cena entre os 45’16” e 46’09”, Arthur e sua vizinha andam pelas ruas sujas de Gotham à noite e passam em frente a uma banca de jornal, onde há várias capas expostas. Entre as manchetes estão: “Violência no metrô” e “Palhaço assassino à solta”, com uma ilustração de um palhaço com dentes afiados, sorrindo. Arthur para em frente a essa capa de jornal e refaz o sorriso do palhaço. Sua vizinha se aproxima e pergunta se ele acredita naquilo. Aparece outra capa de jornal, cuja manchete é “O palhaço vigilante”. A vizinha diz que acha um herói quem fez aquilo. Arthur ri e percebe que um homem usa uma máscara de palhaço dentro de um taxi. Arthur sorri, com prazer. Ele se vê nos jornais, representado como “palhaço assassino”. Mas também se vê como um herói ao perceber que o sentido de seu ato escapa à determinação midiática: sua história passa a ser ressignificada entre os cidadãos de Gotham como símbolo de resistência. A impotência da mídia em monopolizar a narrativa sobre o homicídio e sobre quem o praticou permite que Arthur passe a se forjar como um assassino-herói, um homicida que, justamente por sê-lo, é agente de mobilização – muito embora a companhia da vizinha, nesta cena, seja uma alucinação, mostrada retroativamente entre os 78’37 e 78’47”.

Tão decisiva no devir Coringa quanto o assassinato triplo no metrô é a cena, entre os 59’18” e 61’01”, na qual um vídeo de Arthur é exibido no programa de Murray Franklin. Ele fora gravado fazendo uma *stand up comedy*, mas ninguém ri de suas piadas e, em certa altura, ele passa a gargalhar involuntariamente. Trata-se do registro de sua humilhação enquanto comediante aparecendo justamente no programa de seu ídolo. Murray debocha do vídeo, ironiza a des-graça de

Arthur, e a plateia ri. Arthur assiste em uma TV no quarto de hospital, onde Penny está inconsciente. Parafraseando Mbembe (2018, p. 59), ao debochar de Arthur ao vivo, Murray o inscreve em uma economia máxima da humilhação. O rosto de Arthur se transfigura à medida que as gargalhadas da plateia respondem ao sarcasmo de Murray, assim como se transforma o sentimento que ele tem de si mesmo. A cena imediatamente seguinte, entre os 61'02" e 62'18", mostra Arthur prostrado pela humilhação, deitado na cama; a arma, telefone e carteiras de cigarro sobre o criado-mudo. No chão, um exemplar do *Gotham Journal* com a manchete: "Mate os ricos: um novo movimento?". A televisão está ligada, e a voz de uma jornalista narra os acontecimentos violentos da cidade. Ela chama um repórter, que apresenta protestos espalhados por Gotham. Isso chama a atenção de Arthur. Na reportagem aparece um grupo de pessoas protestando contra as condições da cidade (violência, sujeira, corrupção, desigualdade econômica). Algumas usam máscaras de palhaço, outras estão maquiadas como palhaços. Uma jornalista pergunta a um manifestante: "Qual o sentido de tudo isso?". O manifestante, maquiado de palhaço, responde: "Foda-se todo o sistema!". Arthur se compraz ao ver pessoas protestando, incorporando o herói homicida. Parte dos protestos é uma revolta da população que habita uma cidade degradada, espaço urbano de alta tensão social. Mas o prazer de Arthur está em saber, pela TV, que o palhaço assassino-herói se tornou agente da revolta urbana, um articulador de movimentação social – algo bastante diferente de como ele é mostrado por Murray, um comediante sem graça, objeto de escárnio.

A relação de Arthur com a mídia progressivamente o transforma ao longo do filme. Num primeiro momento, ele deseja participar da TV para ser reconhecido como bom filho, bom comediante; depois de cometer o assassinato triplo, vê que seu ato vira notícia a ponto de dividir e mobilizar a população de Gotham. "Assim é a vida": como Arthur, ele só participa da mídia sendo objeto de escárnio coletivo ou num exercício de imaginação. Como o "palhaço assassino", ele se reconhece como um herói que dissemina o terror e arregimenta seguidores. Aos 41'13", Arthur afirma para a funcionária do Departamento de Saúde: "Eu existo. E as pessoas estão começando a notar". Nesse processo, mediado pelos meios de comunicação, Arthur já não é mais o mesmo palhaço espancado e humilhado do começo do filme.

Talvez o tempo do filme seja o da experiência "do encadeamento de vários poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico" (p. 48). Esse encadeamento supõe a coexistência do exercício do biopoder na promoção e no poder sobre a vida, como argumenta Foucault (2012, 2010), com um exercício de decisão sobre a morte e manutenção da "morte-em-vida", sustentando uma existência enclausurada num estado de terror, em Mbembe (2018). Funcionam nesse acoplamento redes de comunicação como suportes de um poder sobre a vida (ANTOÛN; MALINI, 2010; PARENTE, 2004), e também como instrumentos do ideocídio, civicídio e promoção da morte (APPADURAI, 2009; MBEMBE, 2018). Por isso, postula-se a existência de acoplamentos bionecropolíticos, midiáticos,

verificáveis na forma como o personagem de Arthur Fleck converte-se em Coringa: um sujeito necropolítico, produto de uma sociedade estranhamente familiar na qual a morte se tornou aquilo que o poder promove e organiza.

■ NECROPOLÍTICA AO VIVO

As cenas nas quais Arthur é agente homicida são importantes na construção daquele quem se tornará: Coringa. Entretanto, as cenas do homicídio triplo, o parricídio e o assassinato de Randall (ex-colega de trabalho que lhe dá a arma, mas que também sugere ter entregado Arthur à polícia) não têm elementos da mídia. São irrupções necroafetivas radicais do personagem, aniquilando as vidas de pessoas que, por sua vez, degradaram a sua própria. Especialmente o assassinato da mãe, aos 121'18", é exemplar desse necroafeto: ao ler os registros médicos de Penny no Asilo *Arkham*, Arthur descobre ser filho adotivo e, ainda criança, ter sido torturado por ela e abusado pelo então namorado da mãe adotiva. Outros momentos de violência e abandono alçam Arthur para mais perto da morte: o espancamento inicial, a demissão, o soco que leva desferido por Thomas Wayne; no último encontro com a funcionária do Departamento de Saúde que o atende, aos 46'06", ela diz: "Eles não dão a mínima para pessoas como você, Arthur". Essas são experiências de injúria e humilhação que precedem e condicionam as práticas de morte de Arthur no filme. Essas experiências compõem uma vida não registrada midiaticamente, um estado de "morte-em-vida" que lhe subtrai a humanidade.

O clímax necroafetivo midiático acontece na cena, entre os 97'13" e 106'36", na qual Arthur participa do programa de Murray Franklin depois de ser convidado pela produção. Os relatos de Arthur, em resposta às provocações de Murray, inscrevem sua vida nas telas da TV. Ele diz: "Eu matei aqueles caras porque eles eram péssimos. Todo mundo é péssimo nos dias de hoje. O suficiente para fazer qualquer um ficar louco". Arthur afirma que os três homens que matou no metrô não foram bons o suficiente para manterem-se vivos. A plateia vaia. Arthur contesta: "Uh, por que todo mundo está tão triste por esses caras? Se fosse eu morrendo na calçada vocês passariam por mim despercebido! Eu passo por vocês todos os dias, vocês não me notam! Mas esses caras, só porque Thomas Wayne choramingou por eles na TV?!". Murray responde que nem todo mundo é péssimo, ao que Arthur replica: "Você é péssimo, Murray". Ele pergunta por quê. "Mostrando meu vídeo. Me convidando para o seu *show*. Você só queria fazer piada de mim. Você é bem como o resto de todo mundo". É por meio dessas falas, em um programa de entrevistas,

que Arthur alcança o limite da exposição midiática do abandono necropolítico que constituiu sua vida até então. É também seu próprio limite enquanto Arthur: aos 104'55" ele pergunta: "Que tal mais uma piada, Murray?". Ele responde que já ouviu piadas demais de Arthur, que insiste aos gritos: "O que você consegue quando você cruza com uma pessoa mentalmente transtornada numa sociedade que a abandona e a trata como lixo?! Eu vou te dizer! Você consegue a merda que merece!". Aos 105'11", Arthur atira na cabeça de Murray. O terror se instala no estúdio, e Arthur levanta, caminha pelo palco, segura a câmera voltada para seu rosto. Ao fundo, Murray está morto e há uma mancha de sangue na parede do cenário. Arthur diz "Boa noite. E lembrem-se sempre: ..." e a transmissão ao vivo é cortada pela emissora. Ele completaria a frase como Murray: "Assim é a vida!". Em seguida, aparece a tela de uma TV, e um *zoom out* mostra lentamente várias outras, de noticiários de vários canais, que informam sobre o assassinato.

Essa cena, apesar de se passar dentro de um estúdio de TV, tem repercussões em todo o tecido urbano de Gotham, incitando revoltas. A dinâmica da fragmentação espacial é "uma formação específica do terror" no funcionamento do necropoder, sugere Mbembe (2018, p. 43): para promover a morte, opera-se na divisão dos territórios, no policiamento de fronteiras, na imobilização do trânsito. Remetendo à Faixa de Gaza, Mbembe sugere que a ocupação colonial é "uma ocupação fragmentada, assemelhada ao urbanismo estilhaçado que é característico do mundo contemporâneo" (p. 45). Sustenta que as ocupações coloniais modernas se basearam, também, na construção de imaginários sociais que "deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço" (p. 39). Nesse sentido, o exercício do necropoder visa à degradação de corpos de populações inteiras e seu correspondente domínio cultural. Mais precisamente, trata-se de uma forma de ideocídio ou civicídio, prática brutal, violenta, que "coloca ideologias inteiras, amplas regiões e modos de vida fora dos limites da preocupação ética humana" (APPADURAI, 2009, p. 88). Appadurai sublinha, permanentemente, a complexidade da geografia da raiva, que articula território, história, política e morte, expressos no rechaço das minorias étnicas. "Com certeza, o combustível para essas geografias encontra-se na mídia (pelo noticiário, pela Internet, por mensagens e discursos políticos, por documentos e relatórios incendiários)" (p. 77). Assim, Appadurai destaca a relevância das mídias analógica e digital na produção de imagens fractais do "inimigo", do "traidor mascarado" e do "terrorista"; para ele, os meios de comunicação fazem chegar aos níveis locais os "dramas globais da guerra, paz e terror" (p. 77-78). A mídia atua necropoliticamente quando participa do ideocídio e do civicídio, invisibiliza narrativas, pratica o despotismo de histórias únicas, sustenta o estado de injúria e publiciza práticas de morte.

Pode-se aproximar o personagem de Arthur à figura do "escravo colonial", em Mbembe (2018), cuja "morte-em-vida" é enclausurada em uma condição de terror no exercício do

necropoder; ou ao *status* de “minoria”, um “malquisto no espaço do estado-nação”, em Appadurai (2009, p. 40):

Minorias do tipo que descrevi [...] tornam nebulosas as fronteiras entre “nós” e “eles”, aqui e ali, dentro e fora, sadio e doente, leal e desleal, *necessário* porém *não bem-vindo*. Esse último par é a chave do enigma. [...] são, ao mesmo tempo necessários (ou, no mínimo, inevitáveis) e mal recebidos. São ao mesmo tempo nós (podemos ser donos deles, controlá-los e usá-los, na visão otimista) e não-nós (podemos evitá-los, rejeitá-los, viver sem eles, negá-los e eliminá-los, na visão pessimista. (grifos do autor)

Inevitável e malquisto, Arthur é um escravo urbano, uma minoria – não porque há poucos como ele, mas porque os muitos que existem como ele são restos humanos ou “sombras personificadas” (MBEMBE, 2018, p. 30). Na única oportunidade que Arthur tem de relatar sua revolta em um meio de comunicação, seu testemunho é deslegitimado pelo ídolo, Murray Franklin. Segundo Antoun e Malini (2010, p. 189), governo biopolítico da mídia tem pelo menos dois momentos: o primeiro, que parece ser correspondente ao tempo do filme, no qual a mídia detinha parte importante do poder de narrar o passado e o presente, exercendo um “imenso poder sobre os mecanismos de lembrança e esquecimento social das populações”. Outro momento é o da proliferação de redes horizontais de comunicação, supostamente mais cooperativo, que talvez seja o tempo contemporâneo. Aí os autores localizam a possibilidade técnica de haver práticas de liberdade negativas e positivas, “atos autônomos de cooperação social (...) a ativação social e a ativação psicológica de afetos” (p. 186). Seriam “negativas” as práticas de liberdade reguladas por leis de direito autoral e formatadas pelos interesses das grandes indústrias, a “profusão dos sites de fãs de ídolos e programas da cultura de massa, as conversas recorrentes sobre os temas das TVs e grandes jornais, e as repetições em cascata de bordões e ritornelos propagandísticos” (p. 187). Já as práticas “positivas” seriam as atividades nas quais se constitui, singular e conflituosamente, um espaço alargado “dos significados dos acontecimentos sociais, em que entrelaçam narrativas que esmiúçam fatos, ideias, dados, imagens, que ampliam a capacidade da rede de revelar sentidos que até então se reprimia na lógica *gatekeeper*” (p. 189) da mídia tradicional, analógica. É desafiador sugerir que Arthur exerce um pouco das duas liberdades: a negativa, quando é fã de Murray Franklin e deseja participar de seu programa; positiva, quando toma a palavra na TV para relatar sua condição de “minoria”. Porém, o faz como sujeito necropolítico, agente promotor da morte e instaurador do terror.

No filme de um tempo midiático pré-internet já aparece o borramento dos limites da lógica *gatekeeper*. Pois a população de Gotham se apropria da imagem do “palhaço assassino”, tal como apresentada pelos jornais e TV, ao usar máscaras em protestos como símbolo de resistência coletiva. Simultaneamente, por meio das aproximações e afastamentos de Arthur em relação àquilo que é veiculado na TV e nos jornais, opera-se nele a transformação de comediante sem

graça em herói-homicida-parricida, cujo testemunho enquanto “escravo urbano” transmitido ao vivo é decisivo. Na cena do assassinato televisionado, Arthur é profundamente ele mesmo quando acusa todos de serem “péssimos”, quando denuncia o estado de permanente tortura em que sua vida se fez. Mas é depois de assassinar Murray ao vivo, e finalmente ser notícia por tê-lo feito e explicar por que fez, que deixa de ser Arthur para ser *Joker* – nome que pede para ser chamado ao entrar no palco do programa.

■ E SE CORINGA FOSSE UM INFLUENCIADOR DIGITAL? NOTAS FINAIS

Neste artigo, objetivou-se mostrar a presença da mídia na narrativa do filme *Coringa* (2019) ao sugerir articulações entre mídia e bionecropolítica, sobretudo a partir de Michel Foucault, Achille Mbembe e Arjun Appadurai. Caracterizou-se as redes de comunicação como redes biopolíticas, em Henrique Antoun, Fábio Malini e André Parente. A partir da decupagem do filme, um conjunto de cenas foi organizado de acordo com o arcabouço teórico escolhido. Sustentou-se, pela descrição e análise das cenas, que Arthur se forja em Coringa por meio de relações que o personagem estabelece com a mídia. Há uma fase em que Arthur deseja participar da TV para ser reconhecido em sua história como bom filho e bom comediante; há outra fase em que Arthur se reconhece como “palhaço assassino”, mas não como criminoso e, sim, como herói – principalmente devido à apropriação da figura do palhaço em protestos da população de Gotham; e uma terceira fase em que ele usa o espaço da mídia para relatar sua indignação e, também, para publicizar a prática de morte.

Como comentário final, é produtivo fazer menção ao “diário de piadas” que Arthur mantém consigo ao longo do filme. O “*joke’s diary*” aparece já aos 5’51”, quando a funcionária do Departamento de Saúde solicita ver o que Arthur tem escrito. Ela folheia o diário, e uma frase se destaca: “Eu só espero que minha morte valha mais centavos que minha vida” – a mesma que Arthur lê em silêncio pouco antes de matar Murray Franklin ao vivo, pela televisão. Já na cena aos 26’50”, ele redige um texto em seu diário no qual se lê: “As pessoas esperam que você se comporte como se você não :) [sorrisse]”, desenhando um *emoticon* “feliz”. Seu diário é uma *timeline* íntima na qual experiências de humilhação são escritas como “pensamentos engraçadinhos”. Sugeriu-se alhures que, talvez, a sinergia coletiva e a produção imaterial por meio de redes de comunicação estejam vinculadas não somente a um poder sobre vida. Hoje as redes sociais *on-line* podem fazer as vezes de diário, mídias atuantes na regulação dos modos de

ser, na promoção da vida ou no exercício da política da morte. Isso leva à questão: e se Coringa fosse um influenciador digital? A cena aos 108'10" na qual, ferido, Coringa (não mais Arthur) se põe de pé sobre o capô de um carro, rodeado por manifestantes que o aplaudem; ele dança, toca nos lábios e desenha um sorriso no rosto com seu próprio sangue; abre os braços e se volta para uma multidão de seguidores, que o ovaciona; essa cena responde àquela pergunta: *ele já é*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer – poder soberano e vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTOUN, Henrique. MALINI, Fábio. *Ontologia da liberdade na rede: a guerra das narrativas na internet e a luta social na democracia*. Multitudes, Paris, vol. 5, n. 2, p. 184-197. 2010.
- APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número – ensaio sobre a geografia da raiva*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- HARDT, Michael. NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica – biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- NAVARRO, Vicente. *Welfare e “keynesianismo militarista” na era Reagan*. Lua Nova, São Paulo, n. 24, p. 189-210, set. 1991.
- PARENTE, André. Enredando o pensamento – redes de transformação e subjetividades. In: PARENTE, André. (Org.). *Tramas da Rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 91-110.

Filme:

Coringa. Direção: Todd Philips. Warner Pictures. 2019.

[1] A tradução dos diálogos é de responsabilidade do autor.

[2] Elementos igualmente importantes, que acompanham o desenrolar da narrativa de Arthur e que se aproximam do conceito de necropoder, abordam o espaço urbano de Gotham enquanto necrotopia – que será desenvolvido em outro trabalho.