Agenciamentos semióticos de corporalidades audiovisuais[1]

Patricia de Oliveira Iuva[2]
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo
A proposta deste trabalho é discutir as corporalidades audiovisuais através de uma perspectiva discursiva foucaultiana, o que nos possibilita entender o corpo no cinema como uma máquina de enunciação e visibilidade. Desse modo, a questão que orienta o trabalho recai sobre a compreensão dos efeitos de sentido produzidos pelo agenciamento das corporalidades audiovisuais no filme "Joker" (Coringa, 2019). A estrutura se desdobra em: (1) uma reflexão acerca das corporalidades audiovisuais na condição de significante flutuante e dos processos de produção de sentido e (2) pela imersão nos agenciamentos coletivos de enunciação com suas articulações no estrato do corpo-sujeito do personagem Arthur Fleck/Coringa.

Palavras-chave
corporalidades audiovisuais; agenciamento; significante flutuante; efeitos de sentido.

Introdução

A proposta deste trabalho é discutir o corpo no cinema pela perspectiva discursiva, segundo o pensamento de Foucault (1977, 1995, 2014), o que nos possibilita entendê-lo como uma máquina de enunciação e visibilidade construída por diversos elementos, que devem ser estudados em suas articulações, e "não como algo que traria escondido um resto ou excesso de sentido" (FOUCAULT, 1977, p. XVI). Diante disso, procuro discutir os agenciamentos coletivos de enunciação do corpo no cinema, via Deleuze e Guattari (1995, 1996, 1997), mais especificamente do corpo-sujeito Arthur Fleck-Coringa (interpretado por Joaquin Phoenix), no filme Coringa (*Joker*, 2019), dirigido por Todd Phillips.

O filme Coringa (2019) é centrado na figura icônica das histórias em quadrinhos do arqui-inimigo de Batman. No entanto trata-se de uma história original e solo do personagem. A narrativa aborda a história de Arthur Fleck (Joaquin Phoenix), um homem negligenciado pela sociedade. Sempre sozinho no meio da multidão, em busca de conexão com o mundo, Arthur caminha pelas ruas hostis da Cidade de Gotham, uma cidade bastante suja, repleta de divisão e insatisfação social. Durante o dia trabalha como palhaço, numa tentativa inútil de sentir-se parte de alguma coisa. Mas, no final do dia,

[1] Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Professora Adjunta do Curso de Cinema da UFSC. Email: patiuva@gmail.com

vemos um homem solitário, sem pai, que retorna para casa para cuidar da mãe, a única pessoa com quem tem um mínimo de empatia. Ao longo do filme Arthur é intimidado por adolescentes nas ruas, provocado por palhaços colegas de trabalho e insultado em diferentes ocasiões. Ao ser violentamente agredido no metrô por jovens empresários, Arthur acaba desferindo tiros contra os mesmos, assassinando-os. Esse acontecimento terá uma grande repercussão na mídia e serve como um primeiro gatilho de quem Arthur virá se tornar. Almejando tornar-se uma celebridade na televisão como comediante – tal qual Murray Franklin (interpretado por Robert de Niro) – ele tenta trabalho em um bar de stand-up comedy. Mas o efeito colateral dessa tentativa é a disseminação de um vídeo do fracasso de sua apresentação, fazendo de Arthur um alvo de piadas. Esse acontecimento lhe rende o convite para uma entrevista no programa televisivo de Murray Franklin, algo tão sonhado e desejado por Arthur. No entanto, trata-se de um convite cujas intenções são as piores possíveis: zombar de Arthur na frente de milhares de espectadores. É como Coringa que ele vai ao programa e dispara tiros sobre Murray Franklin, assassinando o apresentador ao vivo. Preso num ciclo entre apatia e crueldade e, em última instância, traição, Arthur "liberta-se" e abraça sua multiplicidade expressa pelo Coringa e, a partir daí, contamina o caos já instaurado na cidade de Gotham.

Num primeiro momento, partirei de uma reflexão política do corpo no cinema e sua relação com a subjetividade, com intuito de identificar os agenciamentos maquínicos do corpo-sujeito Arthur Fleck, para num segundo momento desvelar os efeitos de sentido produzidos por esta relação. Aqui, cabe destacar que a questão do *lugar ocupado pelo sujeito nos agenciamentos coletivos de enunciação* é delineada pela proposta de Foucault, para quem

> os sujeitos falantes fazem parte do campo discursivo – eles têm aí o seu lugar (e suas possibilidades de deslocamento), sua função (e suas possibilidades de mutação funcional). O discurso não é o lugar de irrupção da subjetividade pura; é um espaço de posições e funcionamentos diferenciados para os sujeitos (FOUCAULT, 2010, p.8).

Nesse sentido, assinalo que o viés teórico que irei seguir opera uma conjunção das propostas de Deleuze e Guattari (1995, 1996, 1997) com as proposições de Foucault (1995, 2014), de modo que compreendo que os agenciamentos respondem a ordens de estratificação, de territorialização (de regularidades discursivas, nos termos de Foucault), mas carregam rastros, vestígios que possibilitam os movimentos de ruptura e de desterritorialização (ou de descontinuidades foucaultianas). É sob a esteira dessa

conjunção teórico-metodológica que me proponho observar as corporalidades audiovisuais no filme Coringa.

Parto do pressuposto, juntamente com Rosário e Aguiar (2014), de que os corpos podem ser estudados a partir de uma série de elementos que se constituem enquanto linguagem na produção discursiva, e assim "são essencialmente geradores de sentidos e têm intenso potencial para produzir semioses ilimitadas, inclusive promovendo cisões e rearticulação de significados" (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p. 167). Desse modo, as questões que orientam o presente trabalho: quais os efeitos de sentido produzidos pelo agenciamento da corporalidade Arthur Fleck-Coringa no filme *Coringa* (2019)? Além disso, que semioses este agenciamento produz sobre a corporalidade da cidade de Gotham?

A fim de dar conta destas perguntas, o artigo se estrutura em três eixos: o primeiro propõe uma reflexão acerca das corporalidades audiovisuais na condição de significante flutuante e dos processos de produção de sentido e, o segundo, pela imersão teórica nos agenciamentos coletivos de enunciação com suas respectivas articulações no objeto empírico: o filme Coringa (2019). Na terceira parte faço ponderações sobre as análises empreendidas ao longo do texto, apontando futuros caminhos para continuidade do estudo.

O significante flutuante nas corporalidades audiovisuais

Um dos primeiros enfrentamentos necessários é compreender de que corpo estamos falando. Na noção de sujeito universal de Descartes (Penso, logo existo), não havia lugar para o corpo. De acordo com Lúcia Santaella, Marcus Doel é bastante enfático nas afirmações de que o sujeito cartesiano não tem necessidade de "pele, carne, face ou fluido. O corpo nunca é. Os corpos são os inimigos dos sujeitos. O sujeito é o que resta quando o corpo é retirado" (DOEL, 2001, p.87 apud SANTAELLA, 2004, p15).

Para Don Ihde (2002) é possível considerarmos três diferentes sentidos do corpo: (1) nós somos nosso corpo pelo modo como a fenomenologia compreende nosso ser no mundo emotivo, perceptivo e móvel; (2) somos corpos no sentido social e cultural, algo que experienciamos a partir das situações e valores relativos ao corpo que são culturalmente construídos; (3) e um terceira dimensão que atravessa tanto a primeira quanto à segunda que é a das relações tecnológicas, das simbioses entre o corpo e as tecnologias (SANTAELLA, 2004).

Não se trata aqui de divagar numa discussão acerca das noções de corpo e sujeito, mas o de apontar a necessidade de circunscrever de onde falamos quando estamos problematizando o corpo. Diante disso, é importante ressaltar a "crise" ou "morte" do sujeito a partir do século XX, que contribuiu para a proliferação dos estudos acerca das subjetividades descentradas e, por conseguinte, a compreensão dessas subjetividades corporificadas. Ou seja, ao invés das antigas abordagens do "eu" e do "sujeito" (unificado e centrado), dá-se lugar para as subjetividades dialógicas, múltiplas, inscritas no corpo e pela linguagem (SANTAELLA, 2004). A subjetivação, portanto,

> surge de um "regime de signos e não de uma condição interna à linguagem" e esse regime de signos está preso a um agenciamento ou a uma organização de poder. Dessa perspectiva, a subjetivação deve referir-se, antes de tudo, não à linguagem e às suas propriedades internas, mas àquilo que Deleuze e Guattari chamam, seguindo Foucault, de um "agenciamento de enunciação". (SANTAELLA, 2004, p.19)

Dos agenciamentos de enunciação surge o sentido, que se expressa enquanto resultado da mistura dos corpos,

> O que há nos corpos, na profundidade dos corpos, são misturas: um corpo penetra outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro. Um corpo se retira de outro, como o líquido de um vaso. As misturas em geral determinam estados de coisas quantitativos ou qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho de ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por 'crescer', 'diminuir', 'avermelhar', 'verdejar', 'cortar', 'ser cortado' etc., é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas (DELEUZE, 1974, p. 07).

Diante disso, o processo de significação do *corpo* no cinema irá funcionar sob a lógica das regras e sistemas de uma dada semiótica atrelada às articulações entre um conjunto de elementos, que não são por si só homogêneos ou universais. Sendo assim, o que se percebe é uma cadeia de relações entre as dimensões da linguagem[3], de modo que somos conduzidos em um círculo cujo efeito, não apenas surge, mas subsiste: é o *sentido,* "o sentido é o *expresso da proposição*, este incorporal na superfície das coisas, entidade complexa irredutível, acontecimento puro que insiste ou subsiste na proposição [...]" (DELEUZE, 1974, p. 20). Seria, no nosso caso, um *modo de ser do corpo no cinema: uma corporalidade.*

[3] A *designação*, a *manifestação* e a *significação*, dimensões discutidas por Deleuze em DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.17.

Nesse sentido, a compreensão do corpo passa, necessariamente, pelas relações sociais e culturais, ou seja, as corporalidades são as expressões do corpo como linguagem, seja no cotidiano, seja no cinema. Para Rosário e Aguiar (2014, p.169) a "abordagem mais específica acerca dos aspectos das corporalidades permitem delinear as perspectivas assumidas pelas linguagens, códigos e outros sistemas que as constituem". A fim de delimitar ainda mais a concepção do corpo neste trabalho, alinho-me às proposições do corpo como *significante flutuante* no regime de signos (GIL, 1997). Trata-se desse modo de ser do corpo (da *corporalidade*), "que ocorre na correlação do físico, da mente, psique, alma, ou seja, em pluriarticulações de elementos" (ROSÁRIO; AGUIAR, 2014, p.168), cujos efeitos de sentido por vezes apontam de modo hegemônico à manutenção de determinados padrões (constituindo regularidades discursivas), mas em outras também podem escapar às lógicas de regulação em direção a rupturas e descontinuidades.

A ideia de significante flutuante foi desenvolvida por José Gil (1997) a partir dos escritos de Lévi-Strauss. Em alguns casos cria-se uma "situação paradoxal: há sentido, há significado, mas é impossível atribuir-lhe um sentido referenciável e preciso" (GIL, 1997, p16). Em um cotejo com o pensamento foucaultiano, seria possível dizer que uma dada corporalidade na condição de significante flutuante constitui-se enquanto um elemento desestabilizador da decifração de um sentido homogêneo, o que permitiria compreender o discurso como um acontecimento: séries homogêneas, mas também descontínuas, marcadas por rupturas que dispersam os sujeitos em uma pluralidade de posições e funções possíveis, com certa regularidade e com determinadas condições de possibilidade (FOUCAULT, 2014, p. 54-55).

Segundo Gil (1997), o gesto de transgressão oferece a possibilidade da desordem dos sentidos. Mas, tanto em Gil, quanto em Foucault, observamos que os discursos podem, ao mesmo tempo, intensificar os controles e constituir pontos de resistência, de modo que toda resistência ou transgressão é, mais cedo ou mais tarde, assimilada e "reterritorializada" (nos termos de Deleuze e Guatttari). Ou seja, toda ruptura assume um valor temporário e tende sempre a recomeçar, buscando novas formas de atualização. No caso de nosso objeto, é possível pensar na "força transgressiva" da corporalidade audiovisual (Arthur Fleck–Coringa) e compreender que ela assume um modo de resistência sempre provisório, pois irá produzir, quando assimilada, novos procedimentos de normalização e de institucionalização.

O exercício analítico pretendido na seção a seguir, portanto, é o de demonstrar *os efeitos de sentido dos agenciamentos de uma corporalidade audiovisual*, cujas regularidades engendram uma dada lógica de repetição acerca do corpo-sujeito doente (à margem), para, na sequência, irromperem contra o sistema, alterando, portanto, uma noção de ordem. Busco, afinal, compreender um dado regime de significação da corporalidade "Arthur Fleck – Coringa" no cinema. Em outras palavras, como o cinema enuncia e visibiliza tais agenciamentos e que efeitos de sentido são produzidos por eles?

Agenciamentos coletivos de enunciação e os efeitos de sentido

As proposições filosóficas de Deleuze e Guattari (1995, 1996, 1997) dialogam com o que se pode chamar de uma teoria das multiplicidades, ou seja, com o plano das virtualidades, dos devires, de uma paisagem para a construção de outros mundos, mundos esses cujos limites não estão *no ser isso ou aquilo*, mas de *estar em relação com isso ou aquilo*. Em outras palavras, "um complexo com conexões intrínsecas de uma mesma intensidade [...] não se trata de *quantidades* de componentes, mas de formas de sentir, de agir e reagir (MARCONDES FILHO, 2004, p. 188). Trata-se, portanto, de considerarmos o plano das relações, do vir a ser, da irrupção do efêmero e potência da metamorfose.

Deleuze e Guattari (1997) afirmam que a unidade mínima do real não é a palavra, nem a idéia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento; este, por sua vez, é sempre coletivo:

> Eis, portanto, a primeira divisão de todo agenciamento: por um lado, agenciamento maquínico, por outro, e ao mesmo tempo, agenciamento de enunciação. Em cada caso é preciso encontrar um e outro: o que se faz e o que se diz? E entre ambos, entre conteúdo e a expressão, se estabelece uma nova relação [...]: os enunciados ou as expressões exprimem transformações incorporais que "se atribuem" como tais (propriedades) aos corpos ou aos conteúdos (DELEUZE;GUATTARI, 1997, p. 219)

Isto significa que ao considerarmos os agenciamentos dos corpos nas mídias, mais especificamente no cinema, trata-se de compreender o que eles dizem e com o que eles se relacionam. No caso deste trabalho, *pensar o corpo-sujeito do personagem Arthur Fleck-Coringa*[4] e seus agenciamentos implica conceber uma construção rizomática, isto

[4] Ressalto que identifico o agenciamento ator-personagem, ou seja, o corpo do ator Joaquin Phoenix com seus personagens Arthur Fleck-Coringa, e que o mesmo enuncia e visibiliza determinados efeitos de sentido; no entanto, as reflexões acerca desse agenciamento apontam para outros caminhos que serão discutidos em um estudo posterior, sob a lógica da relação ator-autor.

é, "com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). O rizoma elimina a idéia de um início e de um fim, não tem caminho definido. São diversos pontos que podem ser ligados a outros, é diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto ao qual se ligam outros diversos. Ilustrativamente, o rizoma é como as sinapses cerebrais: são cadeias, elos cujas entradas e saídas misturam-se umas nas outras. Daí que os agenciamentos são múltiplos. A fim de circunscrever e delimitar metodologicamente o presente estudo, focalizaremos os seguintes agenciamentos: (1) Arthur Fleck–Coringa; (2) Coringa–Cidade de Gotham.

Os agenciamentos maquínicos de corpos são as máquinas sociais, as relações, misturas de corpos em uma sociedade: "essas máquinas – as pulsões – ligam-se umas às outras, cortam-se, sendo que cada máquina interpreta o mundo de acordo com a energia que nela flui (MARCONDES FILHO, 2004, p. 94). Por outro lado, os agenciamentos coletivos de enunciação remetem aos enunciados, a um "regime de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

Assim, o filme Coringa, uma atualização da máquina cinematográfica, conecta-se a outros processos, de modo que percebemos a atuação de um regime discursivo sobre doença mental, loucura, psicopatia, violência e vilania num contexto histórico-social capitalista, não apenas enquanto expressão dos agenciamentos maquínicos, mas enquanto fixação de um modo de legitimação do poder que o cinema tem de enunciação e visibilização. Em alguma medida, tais agenciamentos podem desestabilizar determinados sentidos já estabelecidos, mas, uma vez que se trata de um processo constante de conexão com outras máquinas, os graus de desterritorialização colocados em movimento, terminam, em um dado momento, em operações de reterritorialização, retomando, a estabilização do conjunto.

Daí que o eixo dos agenciamentos que articula os aspectos maquínico e de enunciação coletiva são os movimentos de desterritorialização, acompanhados da reterritorialização, pois:

> jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de

> artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 40).

A desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o já estabelecido, é uma operação das linhas de fuga, já que no próprio território subsistem vetores flexíveis, marginais, que arrastam outros tipos de agenciamentos. Quer dizer, o corpo-sujeito de *Arthur Fleck* se constitui enquanto um território de significação, mas este território comporta também forças fluidas, fluxos que agem como linhas de fuga agenciando outras misturas de corpos, outras enunciações coletivas. É rompendo com o território existente que a multiplicidade do corpo-sujeito de *Arthur Fleck* pode se tornar o *Coringa*.

Arthur Fleck é a expressão do corpo-sujeito oprimido e solitário. É um homem apresentado como fraco, que vive com a mãe e que sofre constantemente várias humilhações. A corporalidade de Arthur Fleck agencia sentidos já enunciados e visibilizados no cinema: aquele do *outsider*, do excluído. Deve-se assinalar, também, que desde o princípio da narrativa do filme fica estabelecido que o protagonista possui distúrbios psiquiátricos mais profundos, controlados à base de medicamentos. Em várias cenas as imagens enunciam Arthur como um corpo doente, dependente de remédio e isolado – à margem da sociedade. Não somente o conteúdo das cenas, mas também a direção de fotografia do filme busca nos tons escuros e na iluminação mais fria a visibilização desse afastamento social. As cenas de Arthur no aconchego do lar com sua mãe, a iluminação alterna para tons mais quentes indicando uma relação de cumplicidade e intimidade entre os dois – um raro momento de empatia.

A partir de acontecimentos em que sofrerá todo tipo de violência (física, psicológica, social/institucional), o corpo-sujeito de Arthur Fleck irromperá e, quando não mais sob efeito dos medicamentos, passará a se manifestar enquanto Coringa. Há duas cenas marcantes no filme em que Arthur é atacado fisicamente – na rua é atacado por adolescentes, durante seu trabalho como palhaço; e no metrô, é zombado por jovens empresários por conta de sua vestimenta. Isto é, sob a face do palhaço que interpreta em seu trabalho no cotidiano, há um corpo-sujeito repleto de dor. As cenas são filmadas de modo a enfatizar o rosto de Arthur, justamente porque ele opera com a contradição, com a ambiguidade do falso sorriso – um palhaço que por dentro chora.

O modo como o filme enuncia e visibiliza a transformação de Arthur em Coringa acontece de forma gradual e progressiva pela narrativa, bem como pela mise-èn-scène.

Um momento chave dessa transformação se dá logo após ao assassinato dos jovens empresários no metrô. Arthur deixa a cena do crime às pressas, correndo, como se estivesse fugindo do que acabara de acontecer. É então que adentra um banheiro público e ali, ao invés de demonstrar remorso ou mesmo pânico, transparece uma mórbida tranquilidade ao performar uma dança em estilo de balé – quase como um momento celebratório de quem ele virá se tornar. A cena acontece embalada por uma música instrumental[5] de tom melancólico. Sendo assim, há que se considerar a heterogeneidade das duas formas: de um lado o enunciado da cena, e de outro a visibilidade da mesma. As relações de tensão entre "o som e a imagem" operam uma composição estratificada: o visível e o enunciável, "a receptividade da luz e a espontaneidade da linguagem, operando além das duas formas ou aquém destas" (DELEUZE, 2006, p. 77). Aqui parece ser o primeiro momento em que a conexão Arthur–Coringa começa a se expressar.

Diante da tentativa de trabalho como comediante em um bar de stand-up comedy, Arthur fracassa e devido à disseminação de vídeos deste episódio ele se torna alvo de piadas. No entanto, é por conta deste acontecimento que ele recebe o convite para uma entrevista no programa de televisão de Murray Franklin, algo muito sonhado e desejado por Arthur. No entanto, seu fracasso é apresentado como motivo de deboche no programa, o que representa, narrativamente, um segundo gatilho para a metamorfose em Coringa. Identifico nessa operação da máquina cinematográfica uma regularidade discursiva que circunscreve um dado acontecimento como o *plot twist* (ponto de virada na narrativa). A partir daqui o espetáculo terá outros desfechos, pois, como diz Gil, "o corpo paradoxal é o corpo virtual e latente em toda a espécie de corpos empíricos que nos formam e habitam". Isto é, as relações pelas quais a corporalidade de Arthur Fleck foi exposta ao longo do filme, produziram as condições de sua transformação em Coringa. As relações entre as imagens e os enunciados extrapolam os limites das palavras, pois em uma cena embalada pela música "That's Life" vemos um corpo em transformação, um corpo não mais aprisionado e que por isso abraça sua multiplicidade. Para além da música, a fotografia da cena lança uma forte luz sobre esse corpo em transformação. Trata-se de um jazz orquestrado de Frank Sinatra, cuja letra expressa a necessidade de resiliência, de enfrentamento e superação dos obstáculos como forma de alcançar seus objetivos e tornar-se quem você deveria ser.

[5] A música é intitulada "Bathroom scene" e foi originalmente composta para o filme pela artista Hildur Guðnadóttir.

Ainda na esteira desse processo de agenciamento da corporalidade Arthur Fleck–Coringa, é possível observar o arranjo visual e sonoro cujos enunciados evocam, *murmuram algo* sobre um modo do cinema de falar sobre a figura caricata do vilão (de filmes e de histórias em quadrinhos). Esse 'algo' contempla as manifestações dos espaços das imprevisibilidades, da desordem, das subjetividades. Ora, Coringa não está dado ou presumido como sujeito vilão no filme; seu modo de ser é expressão de um agenciamento com outros corpos e estratos. Assim, *Coringa* atualiza murmúrios acerca de categorias como loucura, sanidade, vilania, não as assumindo destarte pelo prisma da homogeneidade e da unidade. As relações entre as imagens e os enunciados no filme extrapolam os limites das palavras e das coisas, pois estão inscritas em um cenário

> [...] que consiste em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é *mais* que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato de fala. É esse "mais" que é preciso fazer aparecer [...] (FOUCAULT, 1995, p.56)

Um momento paradigmático no filme refere-se à cena da escadaria, a qual opera tramas de visibilidades e enunciados a partir da montagem: a trilha sonora, agora numa relação conjuntiva com a imagem, celebra o corpo dançante e já insano de Coringa. Esse acontecimento discursivo é enunciado ao som de "Rock and Roll part 2", de Gary Glitter. Os cortes são realizados com intenção de criar um ritmo que dialogue tanto com a música quanto com o corpo que dança, o que configura certo momento de êxtase. Esta cena representam um momento icônico em que o personagem se regozija e sente-se vitorioso. O que isso tem a nos dizer sobre seus atos anteriores?

A linguagem audiovisual se visibiliza e se enuncia aqui de maneira a produzir diferentes olhares (bem como questionamentos) sobre os conceitos de herói e vilão. Nos termos de Deleuze e Guattari, o agenciamento de enunciação que produz a corporalidade de Arthur Fleck–Coringa, enquanto *significante flutuante*, conserva marcas da multiplicidade do eu. A fissura, a ruptura se instauram na ordem do desejo de Arthur em tornar-se comediante, apresentador de *talk show*, tal qual o personagem de Murray Franklin (Robert de Niro). As figuras 29 – 33 antecedem a ida de Arthur ao programa e já adentram a esfera de seus devaneios ao demonstrar ele ensaiando corporalmente e oralmente sua apresentação. Ora, o desejo se inscreve na sua performance, bem como nas

suas piadas (mortais): a figura do palhaço se atualizará na figura do Coringa – essa é sua linha de fuga (*The Joker*). Para Santaella (2004, p.22)

> dentro da perspectiva deleuziana de pensamento, a melhor forma de ver os sujeitos é como "agenciamentos" que metamorfoseiam ou mudam suas propriedades à medida que expandem suas conexões: eles não são nada mais e nada menos que as cambiantes conexões com as quais são associados.

O Coringa é, portanto, uma expressão da multiplicidade cuja potência virtual do código assassino/psicopata se atualiza nos assassinatos que comete ao longo filme, culminando com o de Murray Franklin durante a transmissão televisiva do seu programa ao vivo – acontecimento que irá contaminar e produzir efeitos sociais ainda maiores sobre o caos já instaurado na cidade de Gotham.

A partir daqui identifico, então, a segunda ordem de agenciamento: a de Coringa–Cidade de Gotham. Para compreender o funcionamento desse processo de conexão e contaminação, convém ratificar o corpo como "espaço de inscrição de signos/códigos, mas também como um transdutor, que transporta signos" (MIRANDA, 2019, p.06). Ora, a condição do significante flutuante é justamente sua aptidão para acolher códigos em seu próprio corpo, bem como traduzir-se uns nos outros (GIL, 1997).

Desse modo, é necessário compreender que a cidade de Gotham tomada enquanto uma corporalidade audiovisual enuncia um espelhamento com a América neoliberal, através das contradições entre a exaltação do empreendedorismo do personagem de Thomas Wayne e o desmantelamento dos serviços sociais e de saúde, que exclui os corpos daqueles que estão à margem do poder econômico. O cenário de Gotham é composto pelas ruas infestadas de lixo, pelo culto à celebridade de Thomas Wayne por parte da mídia, pelas manifestações contrárias de uma coletividade – que vê nos assassinatos de jovens empresários por uma figura vestida de palhaço um sopro de resistência e de combate aos ricos.

Nesse contexto é que Arthur Fleck sofrerá com o corte da assistência social psiquiátrica e, uma vez sem seus medicamentos, escapará ao controle, à norma regulatório institucional. "Desde que existe desorganização de uma ordem ou desagregação de uma estrutura, vêem-se surgir forças livres, desligadas" (GIL, 1997, p.204). Nesse momento do filme Arthur Fleck passa a sofrer com delírios que irão contaminar (influenciar) seu próprio corpo, bem como o corpo de uma coletividade excluída, agenciando-se sentidos semióticos irredutíveis, quase como uma explosão incontrolável. Quando ele assume e

domina seu corpo (como doente), há aí uma transformação do corpo-sujeito. Esta transformação não se dá meramente no nível narrativo das ações dramáticas, mas é visível e enunciável pelas imagens de um corpo que se contorce de maneira assombrosa e de um rosto cujos sorrisos perturbadores expõe a contradição desta corporalidade.

Para Santaella (2014) a imagem fascinante é a da subjetividade polifônica de Guattari,

> para o qual a subjetividade coletiva é engendrada "por componentes semióticos irredutíveis a uma tradução em termos de significantes estruturais e sistêmicos". Dessa perspectiva, não se pode mais "falar do sujeito em geral e de uma enunciação perfeitamente individuada, mas de componentes parciais e heterogêneos de subjetividade e de agenciamentos coletivos de enunciação que implicam multiplicidades humanas, mas também devires animais, vegetais, maquínicos, incorporais, infrapessoais (GUATTARI, 1992, p.162 apud SANTAELLA, 2004, p.124)

O lugar do cinema, das mídias em geral, sempre foi a preservação "da ideia do eu", pois isso conforma práticas regulatórias institucionais, o *status quo*. Santaella (2004) discorre sobre esse aspecto, assinalando a seguinte pergunta: "enquanto os estudos sobre os corpos e as subjetividades esforçam-se por denunciar os vultos fantasmagóricos que se escondem por trás dos axiomas das crenças do "eu", as mídias fazem pesar a balança para o lado das ilusões. Quem ganha a batalha dos incautos?" (SANTAELLA, 2004, p.125). Diz ela que as mídias ganham. O que nos leva para um questionamento acerca do agenciamento Coringa–Cidade de Gotham: que efeitos de sentido são produzidos a partir dessa semiose?

A análise crítica de José Geraldo Couto (2019), afirma que o filme refere-se a um levante alegórico da América Profunda, de modo que Coringa é um produto de seu tempo que, simultaneamente, olha para o passado, aos tempos em que o cinema norte-americano da década de 70 encarava o abismo, a crise do sujeito, a crise de uma América perdida. É bastante identificável ao longo do filme uma série de escolhas enunciativas que dialogam com o estilo do cinema norte-americano da década de 70, principalmente com obras como *Táxi Driver* (1976) e *Rei da Comédia* (1982), ambos dirigidos por Martin Scorsese e protagonizados por Robert de Niro. No entanto, numa perspectiva da semiose, os efeitos de sentido de Coringa, sobre a corporalidade da cidade de Gotham, expressam um coletivo desequilibrado, anarquista, que só precisa de um leve empurrão para ser levado à loucura. Identifico aqui uma possível dimensão de memória política, coletiva e acontecimental de fenômenos e manifestações amplamente conhecidos como: Occupy

Wall Street (Estados Unidos da América); Occupy London (Inglaterra); Occupy Gezi (Turquia, 2013); Jornadas de Junho (Brasil, 2013), até manifestações mais recentes. Já quase ao final do filme, vemos o personagem do Coringa dentro de um carro da polícia, enquanto o ambiente externo é tomado por manifestações de revolta e ações de caos e destruição. Há quem diga que se trata de um empoderamento do povo contra as opressões do regime capitalista. Em certa medida talvez. No entanto, o que pode ser dito sobre o regime do visível não está expresso somente no conteúdo da cena, mas no encadeamento de sentidos remissivos aos enunciados ao longo do filme. Nesse sentido, cabe um contraponto importante aqui, sobre essa segunda ordem dos agenciamentos expressa pelo corpo social da cidade de Gotham. Essa coletividade que sai às ruas (e nos remete aos fenômenos que mencionei anteriormente) está amparada, afinal, em quê? No código da loucura de Arthur? No código da perversidade ou vilania de Coringa?

A relação do significante flutuante *Arthur Fleck–Coringa* com a corporalidade da Cidade de Gotham através das manifestações de insatisfação populares são semioticamente fracas, uma vez que o filme todo, mesmo optando por tratar do corpo-sujeito Arthur Fleck–Coringa sob viés do múltiplo, o faz dentro de sua singularidade, e não de sua relação em âmbito coletivo e/ou micropolítico. Ao som da música White Room, da banda Cream, a montagem dessa cena alterna entre planos próximos do rosto do Coringa com planos gerais do caos entre a multidão nas ruas. Devo enfatizar que essa construção produz uma remissão aos sentidos ancorados na singularidade da corporalidade do Coringa, cuja satisfação se expressa no seu sorriso. A revolta coletiva, no entanto, não parece produzir efeitos de sentido para além daqueles agenciados na ruptura da corporalidade de Coringa. Isto é, não se trata de adentrar a esfera das discursividades sociais coletivas, mas sim o de demonstrar uma série de acontecimentos desconexos de caos agenciados pela descontinuidade do corpo-sujeito Arthur Fleck em Coringa.

Considerações finais

> Não é de hoje que os vilões dos quadrinhos e do cinema exercem um fascínio maior que o dos heróis propriamente ditos. Sem querer fazer psicanálise de botequim, talvez se possa dizer sobre eles o que já se disse sobre os monstros dos contos infantis e dos filmes de terror: que encarnam pulsões, desejos e medos dos quais queremos nos livrar. Se a morte do monstro é um triunfo da civilização contra as forças do inconsciente, a vitória do herói sobre seu arqui-inimigo é um triunfo da ordem social vigente, uma restituição do *status quo* (COUTO, 2019, p.01).

O parágrafo inicial da crítica de José Geraldo Couto para o filme Coringa, expõe uma forma de contemplar os efeitos de sentido do filme: como uma descontinuidade discursiva da máquina cinematográfica hollywoodiana. Se, ao final da narrativa, temos o triunfo e uma ode ao 'grande vilão' (Coringa) do universo das histórias do super-herói Batman, então a regularidade discursiva do herói é interrompida para a irrupção de algo que escapa às normas. No entanto, ao longo do filme somos a todo momento tensionados sobre a corporalidade desse monstro, desse vilão. Que corporalidade assume o sentido do vilão? Arthur Fleck? Coringa? Ou, a cidade de Gotham?

Foucault (1977, 1995, 2014) nos faz questionar: quem pode falar? De que lugar fala? Que relações estão em jogo entre a pessoa que fala e o objeto do qual fala com quem está sujeito à sua fala? Isto é, o que pode o cinema falar sobre a loucura, distúrbios mentais, psicopatia, vilania, etc? Essas enunciações não são postas em discurso por meio de um sujeito unificante, e tampouco produzem esse sujeito como consequência. Trata-se de condições históricas e sociais, da ocupação de um lugar e particular para que os regimes de enunciação e de visibilidade aconteçam. Por isso é possível, por exemplo, observarmos tratamentos tão díspares do personagem Coringa ao longo da história no cinema[6].

Os agenciamentos coletivos de enunciação Arthur Fleck–Coringa e Coringa–Cidade de Gotham nos permitem identificar descontinuidades discursivas sobre a corporalidade audiovisual do vilão. Isto é, busca nos procedimentos regulatórios do corpo-sujeito doente e nos acontecimentos histórico-sociais condições que produzem o agenciamento e a transformação da loucura como uma forma de expressão da multiplicidade do eu. O filme opera semioses que nos permitem compreender a corporalidade Arthur Fleck–Coringa sob o prisma do corpo abjeto. Esse agenciamento

[6] Vários filmes, séries e animações já adaptaram o personagem de Coringa. Aqui é possível conferir uma lista com algumas das 8 adaptações mais relevantes dentro do universo nerd: <https://www.nerdsite.com.br/2019/10/listamos-os-8-melhores-coringas-do-cinema-do-pior-para-o-melhor-vem-ver/> . Acesso em: 02/06/2020.

semiótico remete-nos às regularidades discursivas dos corpos marginalizados. Mas, ao mesmo tempo em que produz tais repetições, a singularidade de Arthur Fleck–Coringa, ao operar enquanto significante flutuante, funciona como transmutador de códigos – de modo a desorganizar os códigos da sanidade, da psicopatia, do vilão. Para Gil (1997, p.58)

> A singularidade do indivíduo não é a de um eu com corpo distinto – com seus órgãos, a sua pele, a sua afectividade, os seus pensamentos separados do resto da comunidade – mas sim a de um corpo em comunicação com toda a natureza e toda a cultura e tanto mais singular que se deixa atravessar pelo maior número de forças sociais e naturais (GIL, 1997, p.58).

Esse movimento semiótico desestabiliza noções sedimentadas acerca do agenciamento Coringa–vilão, passam a revesti-lo com outras camadas de sentido que escapam às regularidades daquilo que se diz e se assume de antemão sobre a vilania. Conecta-a a outros códigos – tais como o da insanidade, das violências e abusos (físicos, psicológicos, institucionais e sociais). Temos na corporalidade do Coringa um *acontecimento-sentido*. É um modo de ser que subsiste e que prolifera no plano de imanência virtual e pode se atualizar em outros corpos. "É neste sentido que é um 'acontecimento': *com a condição de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas* [...] o acontecimento é o próprio sentido" (DELEUZE, 1974, p.23).

No entanto, tal linha de fuga, ainda que possa contaminar e se atualizar numa coletividade social, tal agenciamento não parece ser forte o suficiente no filme para desempenhar a função de visibilização da corporalidade Gotham. Ela está sempre submissa às ações e à imagem do Coringa. Serve narrativamente como um "pano de fundo" (*background*). As cenas da sequência final do filme expressam o foco da imagem sobre Coringa; a multidão que o abraça e o celebra não tem rosto – é desfocada. Desse modo, a coletividade social no filme Coringa parece operar justamente a ordem de regularidade e repetição das massas pela máquina cinematográfica: o de uma corporalidade invisível.

Nesse sentido, os agenciamentos operam, por um lado, movimentos de reterritorialização. Ora, "a reterritorialização como operação original não exprime um retorno ao território, mas essas relações diferenciais interiores à própria desterritorialização, essa multiplicidade interior à linha de fuga" (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 225). As linhas de fuga proliferam rizomaticamente, até encontrar

as linhas de árvore que segmentarizam e estratificam uma virtualidade num movimento de reterritorialização: Coringa passa, portanto, de vilão, a herói-líder celebrado. No interior deste território de significação as ações de uma coletividade amorfa e desequilibrada poderiam ser justificadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas – SP: Papirus, 2008.
COUTO, José Geraldo. *Riso amargo*. Blog do cinema. Publicado 10/10/2019. Disponível em <https://ims.com.br/blog-do-cinema/coringa-por-jose-geraldo-couto/>. Acesso em: 02/06/2020.
DELEUZE, Gilles. *Focault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. I. Rio de Janeiro: 34, 1995.
_____. _____. _____. Vol. III. Rio de Janeiro: 34, 1996.

_____. _____. _____. Vol. V. Rio de Janeiro: 34, 1997.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Manantial, 2014.
FOUCAULT, Michel. *O nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos Vol. VI – Repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2014
GIL, J. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
MARCONDES FILHO, Ciro. *O escavador de silêncios*. São Paulo: Paulus, 2004.
MIRANDA, Danniele. *Semioses das ocupações*: o corpo como significante flutuante no exercício performativo de ocupar as ruas. Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019.
ROSÁRIO, Nísia Martins; AGUIAR, Lisiane M. *Implosão midiática*: corporalidades nas configurações de sentidos da linguagem. Significação, v. 41 - nº 42, p.166-185, 2014.
SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

FILMOGRAFIA

Coringa (*Joker*). Direção: Todd Phillips. Warner Bros. Pictures & DC Comics. Los Angeles/EUA. 2019.