

Mais sobre *Coringa*: do niilismo apolítico para uma nova esquerda, ou porque Trump não é um Coringa.¹

Slavoj Žižek²

Tradução e notas: William de Siqueira Piauú; Lauro Iane de Moraes; Alexsandra Andrade Santana; Leonardo Leite de Andrade; Edson Peixoto Andrade; Edilamara Peixoto de Andrade; Marcos Sávio Aguiar; Merielle do Espírito Santo Brandão; José Lino da Cruz Junior; Salomão dos Santos Santana; Giovani Pinto Lírio Junior; Charles Guilherme Rodrigues; Judie Lorena; José Alcides Hora Neto; Jéssica Dias Ferreira; Caio Graco Queiroz Maia; Nelson Lopes Rodrigues; Ruan Gabriel Azevedo Silva

Devemos começar expressando nossa admiração por uma Hollywood na qual é possível fazer um filme como o *Coringa* de Todd Phillips e pelo público que o transformou em um mega *blockbuster*. Porém, a razão da popularidade do filme reside na sua dimensão meta-ficcional: ele provê uma gênese sombria da história do *Batman*, uma gênese que deve permanecer invisível para o mito do *Batman* funcionar. Tentemos imaginar o *Coringa* sem essa referência ao mito do *Batman*, simplesmente como uma história de uma criança vitimizada que adota uma máscara de palhaço para sobreviver à sua sina. Isso simplesmente não funcionaria, já que seria somente mais um drama realista. Lembremos, também, que o *Time Out*³ caracterizou o *Coringa* como “uma visão verdadeiramente horripilante do capitalismo tardio” e o categorizou como “filme de terror social”. Isso era algo inimaginável até recentemente: uma combinação de dois gêneros percebidos como totalmente distintos, a representação realista da miséria social e o terror fantasioso, cuja combinação, é claro, funciona apenas quando a realidade social adquire as dimensões de uma ficção de terror.⁴

As três principais posturas com relação ao filme em nossa mídia refletem perfeitamente a divisão tripartite de nosso espaço político. Conservadores se preocupam que

¹ Utilizamos para as citações do filme, transcrições da versão dublada do mesmo, eventualmente complementando seu sentido com as citações do original em inglês utilizadas pelo filósofo esloveno. (N.T.).

² Uma versão incompleta deste texto foi publicada sob o título “*Coringa*” e o grau zero da revolução. Cf. Referências. (N.T.).

³ Guia cultural *online* com críticas e dicas de cinema, arte e entretenimento (N.T.).

⁴ É óbvio que o *Coringa* é também um caso de meta-ficção: ele provê a gênese da história do *Batman*, uma gênese que deve permanecer invisível para o mito do *Batman* funcionar, mas ignoraremos este aspecto aqui.

ele possa incitar os espectadores a atos de violência. Liberais do “Politicamente Correto” nele discerniram racismo e outros clichés (já na cena inicial, um grupo de garotos que estão batendo em Arthur parecem negros), além de uma fascinação ambígua pela violência cega. Esquerdistas celebraram-no por interpretar fidedignamente as condições do surgimento da violência em nossas sociedades. Mas será que o *Coringa* realmente incita os espectadores a imitar os atos de Arthur na vida real? Enfaticamente *não*, pela simples razão que Arthur-Coringa não é apresentado como um personagem de identificação. De fato, o filme inteiro funciona sob a premissa de que é impossível para nós, espectadores, nos identificarmos com ele. Ele permanece um estranho até o fim.

Antes mesmo que o *Coringa* fosse lançado, a mídia já avisava ao público que ele poderia incitar violência. O próprio FBI especificamente avisou que o filme poderia inspirar violência dos *Clowncels*, um subgrupo *Incel*⁵ obcecado com palhaços como o *Pennywise* do *It* e o *Coringa*. (Contudo, não houve registros de violência inspirada pelo filme). Após o filme ter sido lançado, os críticos não estavam certos sobre como categorizá-lo. Será que o *Coringa* é somente uma peça de entretenimento (como o é a série inteira do *Batman*), um estudo em profundidade sobre a gênese da violência patológica ou um exercício de crítica social? Do seu ponto de vista de esquerda radical, Michael Moore achou o *Coringa* “uma tempestiva peça de crítica social e uma perfeita ilustração das consequências das doenças sociais atuais dos Estados Unidos da América”⁶. Quando explora como Arthur Fleck se tornou o *Coringa*, o filme retrata o papel dos banqueiros, o colapso do sistema de saúde e a divisão entre ricos e pobres. Moore está certo, portanto, em escarnecer daqueles que temiam o lançamento do filme: “Nosso país está mergulhado no desespero, nossa constituição despedaçada, um maníaco selvagem do Queens [Trump] têm acesso aos códigos de bombas nucleares – mas por alguma razão, este é um filme que devemos ter medo. [...] O maior perigo para nossa sociedade pode ser que você não vá vê-lo. [...] Este filme não é sobre Trump. É sobre os Estados Unidos que nos deu Trump – Os Estados Unidos que não sente necessidade alguma de ajudar os marginalizados, os destituídos.” Consequentemente, “o medo e a lenga-lenga sobre o *Coringa* são uma farsa. É uma distração para que não olhemos para a violência real destruindo nossos companheiros humanos – o fato de 30 milhões de estadunidenses não

⁵ Os celibatários involuntários (*involuntary celibataries*), ou *incels*, são membros de uma subcultura virtual que se definem por sua incapacidade de encontrar parceiros românticos ou sexuais, apesar de o desejarem. Eles administram fóruns que abarcam temas de ressentimento, misoginia, misantropia, autopiedade, racismo *etc* e endossam a violência contra pessoas sexualmente ativas. Os *clowncels* são um subgrupo desta comunidade que é obcecado por coisas relacionados a palhaços. (N.T.).

⁶ Cf. nota 7.

terem plano de saúde é um ato de violência. Milhões de mulheres e crianças abusadas vivendo com medo é um ato de violência.”

Contudo, o *Coringa* não apenas representa este Estados Unidos, mas também levanta uma “questão desconfortante”: “E se um dia os despossuídos decidirem revidar? E não quero dizer com uma prancheta registrando o povo para ir votar. Pessoas estão preocupadas que este filme possa ser muito violento para elas. Sério? Considerando tudo que estamos passando em nossa vida real?” Em suma, o filme tenta “entender porque pessoas inocentes se transformam em Coringas, quando elas já não podem segurar a onda”: ao contrário de se sentir incitado à violência, um espectador “agradecerá este filme por conectá-lo a um novo desejo – não de correr até a próxima saída para salvar seu próprio rabo, mas pelo contrário, de ficar e lutar, focando sua atenção no poder não violento que você tem em suas mãos todo dia”.⁷

Mas será que o filme realmente funciona assim? O “novo desejo” que Moore menciona não é o desejo do Coringa: para percebê-lo, deve-se introduzir aqui a distinção psicanalítica entre pulsão e desejo⁸. A pulsão é repetitivo-compulsiva; nela, somos pegos no *loop* de voltar de novo e de novo no mesmo ponto, enquanto o desejo encena um corte, a abertura para uma nova dimensão. O Coringa permanece um ser de pulsão: no final do filme, ele é impotente e suas explosões violentas são apenas explosões impotentes de fúria, *actings-out* de sua impotência básica⁹. Para que o desejo descrito por Moore surja, é necessário mais

⁷Cf. <https://www.good.is/the-five-most-powerful-lines-from-michael-moores-masterful-joker-review>.

⁸ Em psicanálise, o sujeito emerge de relações energéticas, isto é, relações de força entre áreas ou corpos distintos. Nesse sentido, a pulsão é um tipo de energia que se localiza no limite do corpo físico, orgânico *etc.*, e nossa consciência, sendo uma espécie de curto-circuito entre essas duas esferas. Portanto, devido ao seu caráter meramente relacional, não podemos abstraí-la, supondo que sua existência seja causada pelo corpo (no sentido da pulsão ser uma espécie de instinto) ou pela consciência (no sentido de vontade): isto quer dizer que a pulsão habita uma zona limite entre ambos, denominado inconsciente. Dessa maneira, o inconsciente é ele próprio definido como uma zona energética, capaz de armazenar e descarregar forças. Quando o sujeito é então afetado por um objeto qualquer, este produz nele um acúmulo de forças pulsionais que tendem a se satisfazerem independentemente da presença ou não do objeto causa da pulsão. Este excesso produz no sujeito o aparecimento de um aspecto inorgânico pelo qual ele tende a repetição de seu comportamento a fim de realizar a descarga pulsional, independentemente de qualquer corpo (seja o do próprio sujeito, seja o do objeto causa da pulsão) — este é o aspecto repetitivo-compulsivo da pulsão, ao qual Zizek se refere logo a seguir, e que ameaça a existência orgânica do corpo do sujeito. O sujeito pulsional é sempre um mero espectador das próprias forças que ele experiencia e que ele tende a repetir num *loop* indefinidamente. Entretanto, por meio desse gesto de pura repetição vazia, a pulsão inaugura um espaço de tempo aberto para o sujeito preenchê-lo, uma vez que sua ação é abstraída de qualquer objeto determinado. Assim, quando tal energia pulsional se volta para o próprio sujeito, ela é traduzida em desejo: neste momento, o sujeito adquire um caráter ativo, sendo capaz de intervir na constituição do objeto ao qual sua ação se volta. Por fim, a experiência traumática de suas próprias energias leva o sujeito a transformá-las em um campo fenomênico, capaz de manter suas funções orgânicas. Passamos a observar então a emergência de uma lei que sustenta a organização deste campo, a lei simbólica do significante fálico, e um objeto que sustenta sua carga energética (o desejo), um *objet petit a*. Para mais detalhes acerca da relação entre pulsão e desejo, cf. nota 11.

⁹ Quando o sujeito experiencia um trauma o caminho apropriado para sua descarga é por meio da sublimação, no qual o conteúdo do trauma é traduzido simbolicamente. Entretanto, quando tal via falha e o trauma não é imediatamente sublimado, ele é recalado de modo diferente. Neste sentido, uma vez que o conteúdo recalado não encontra uma saída na linguagem, isto é, a energia pulsional associada ao trauma não é descarregada e

um passo. Uma mudança adicional da perspectiva subjetiva deve ser alcançada se queremos passar das explosões do Coringa para nos tornarmos capazes “de ficar e lutar, focando sua atenção no poder não violento que você tem em suas mãos a cada dia”. Quando você se torna consciente desse poder, você pode renunciar a violência corporal bruta. O paradoxo aqui é que você só se torna realmente violento, no sentido de ser uma ameaça para o sistema existente, quando você renuncia a violência física.

Isto não significa que o ato do Coringa é um beco sem saída que deve ser evitado. Ele é, na verdade, um momento-Malevich, a redução ao ponto zero de uma mínima moldura de protesto. O famoso quadro negro sobre a superfície branca de Malevich¹⁰ não é algum tipo de abismo autodestrutivo que devemos tomar cuidado para que não sejamos tragados por ele, mas um ponto pelo qual devemos passar para ganharmos um novo começo. Este é o momento da pulsão de morte, que abre espaço para a sublimação¹¹. E do mesmo modo que, em suas

permanece armazenada no sujeito, o conteúdo recalcado pode retornar de pelo menos duas maneiras de modo a produzir a satisfação pulsional: no *acting-out* histórico e na *passage à l'acte* psicótica. Segundo o próprio Žižek: “No *acting out* histórico, o sujeito encena, em uma espécie de performance teatral, a solução de compromisso do trauma que ele é incapaz de suportar. Na *passage à l'acte* psicótica, o impasse é tão debilitante que o sujeito não consegue nem mesmo imaginar uma saída – a única coisa que ele pode fazer é se chocar cegamente contra o real, liberar sua frustração em uma explosão sem sentido de energia destrutiva.” (2012, p. 140). Em suma, no *acting-out* o trauma recalcado retorna como uma ação não elaborada pelo sujeito endereçado a um Outro capaz de simbolizá-la para ele. Neste sentido, o *acting-out* é uma encenação da resolução de um trauma não suportado pelo sujeito histórico endereçado a um sujeito suposto resolvê-lo. Por sua vez, na *passage à l'acte*, o trauma recalcado retorna como uma ação de caráter impulsivo, que demarca a impossibilidade do sujeito de simbolizar apropriadamente o trauma. Para a psicanálise, o aparecimento tanto da *passage à l'acte* quanto do *acting-out* demarcam a emergência do recalcado, ou seja, de uma irrupção pulsional do sujeito. Posteriormente, Žižek desenvolverá como Arthur Fleck, apesar de obviamente apresentar um quadro psicótico, efetivamente encena a passagem para uma posição histórica por meio de sua superidentificação com o comando superegógico materno. Assim, devemos compreender os surtos do Coringa não como *passages à l'acte* psicóticos, mas como *actings-out* históricos, frutos de sua impotência em transformar a situação que o produziu.

¹⁰ Kazimir Severinovich Malevich (1879-1935) foi um pintor russo, inaugurador do movimento estético minimalista. Para Žižek, o novo realismo que Malevich estava se dirigindo ao final de sua vida é uma consequência direta de sua passagem pelo rompimento promovido por sua obra minimalista inaugural, o *Quadro Negro*. (N.T.).

¹¹ As observações feitas acerca do conceito em geral de pulsão são igualmente válidas para a pulsão de morte (cf. nota 8). Por conseguinte, a pulsão de morte é uma força que abstrai da existência atual do objeto que é sua causa. Neste sentido, ela é uma força constitutiva do sujeito, uma vez que ela o lança numa repetição compulsiva de seu comportamento sem finalidade alguma determinada. No entanto, com o advento dessa repetição cega segue-se também o surgimento de um espaço de tempo vazio, o qual o sujeito pode preencher com objetos. Neste momento, a energia pulsional se transforma em desejo, pois o sujeito perde seu caráter meramente passivo, no qual estava submetido pela pulsão, para se tornar um elemento ativo, intervindo no conteúdo concreto da mesma. Vejamos o exemplo de um bebê que repete compulsivamente o movimento de sucção com sua boca: a causa dessa repetição não está no seio materno, uma vez que ele tende a repeti-lo independente da existência atual do seio; todavia, por meio dessa repetição contínua, o bebê adquire a capacidade de simbolizar algo: a ausência do peito pode ser traduzida numa chupeta, que se torna então uma metáfora do peito materno; por sua vez, o bebê passa a desejar não somente a presença do seio materno, mas também a da chupeta e assim por diante. Assim, por meio do espaço de tempo vazio aberto pela pulsão de morte, toda realidade é tingida com as marcas do desejo e da sexualidade. Esta é, em suma, a passagem da pulsão de morte para o desejo, no qual a pulsão compulsiva e que nunca pode ser satisfeita é traduzida num objeto causa de desejo que falta ao seu próprio lugar e que, portanto, está sempre se evadindo. Desse modo, apesar de pulsão de morte e desejo serem a mesma energia, quando esta é considerada sob diferentes aspectos,

pinturas minimalistas como o *Quadro Negro*, Malevich reduziu uma pintura à sua mínima oposição da moldura e do fundo, o protesto do Coringa reduziu o protesto à sua forma mínima autodestrutiva e vazia de conteúdo. Uma reviravolta adicional é necessária para passar da pulsão ao desejo, para deixar para trás este ponto niilista de autodestruição, para fazer esse ponto-zero funcionar como um novo começo. Contudo, a lição do *Coringa* é que temos de passar por este ponto-zero para nos livrarmos das ilusões que pertencem à ordem existente¹².

Entre outras coisas, nossa imersão no obscuro mundo do *Coringa*, nos cura das ilusões do Politicamente Correto e das simplificações. Neste mundo, não se pode considerar seriamente a ideia de que o consenso mútuo para se engajar em relações sexuais fazem-no... verdadeiramente consensual: “o ‘discurso do consentimento’ é ele próprio uma enorme balela. É um esforço ingênuo de encobrir com uma limpa, arrumada, inteligível e igualitária linguagem de justiça social o obscuro, desconfortante, implacavelmente cruel, reino traumático da *sexualidade*. As pessoas não sabem o que elas querem, elas são perturbadas pelo que elas desejam, elas desejam coisas que elas odeiam, elas odeiam seus pais mas querem fodê-los, elas odeiam suas mães, mas querem fodê-las, e assim por diante, por toda eternidade.”¹³ Pode-se facilmente imaginar o Coringa reagindo com uma gargalhada frenética

sua natureza se transforma. Sob cada aspecto, tipos diferentes de relações são colocadas em jogo: no caso da pulsão, o sujeito é meramente passivo e se mantém refém de um mecanismo cego de repetição que muitas vezes pode colocar sua própria constituição orgânica em risco; já no caso do desejo, o sujeito é ativo e se torna capaz de preencher o espaço de tempo vazio com significados capazes de sustentar seu equilíbrio orgânico. Como dissemos anteriormente, o processo de sublimação é aquele capaz de traduzir o trauma em uma rede de significados coerentes, portanto, na medida em que a pulsão de morte é anterior ao desejo, ela é também a condição de possibilidade para a sublimação que acompanha o desejo. Este é o motivo do porquê momentos de pulsão de morte não devem ser simplesmente evitados, dado que eles podem inaugurar um novo processo de sublimação e uma nova produção desejante.

¹² Em concordância com a passagem da pulsão de morte para o desejo (*cf.* nota 11), devemos compreender o processo de recalçamento primário do trauma, por meio de sua simbolização, como o lançamento do sujeito no espaço simbólico que ele habita. Isto significa que, se por um lado, o sujeito é sempre falado, passivo, imerso num meio de trocas simbólicas que o ultrapassam; por outro lado, no momento em que ele passa de sujeito da fala para sujeito que fala, ele adquire a capacidade de intervir ativamente na constituição deste meio por meio da construção de seu significado. Assim, no momento em que a pulsão de morte é traduzida em desejo pelo sujeito, esta mudança deve ser compreendida como o lançamento do sujeito tanto no espaço simbólico determinado por significantes dão sentido ao mundo experienciado pelo sujeito, quando seu lançamento no reino imaginário de objetos de desejo. Esta é a fantasia ou fantasma originário, associado ao recalçamento primário e surgimento da linguagem no sujeito. A partir de então, todos os fenômenos que aparecem para ele carregam a marca de seu desejo, sendo toda sua experiência imediatamente fetichizada. É por esta razão que, para a psicanálise, a ilusão não é oposta à realidade, mas constitui a própria forma de aparecimento dela: o reino fenomênico que experienciamos enquanto sujeitos sempre pressupõe uma economia libidinal regida por relações simbólicas. É por esta razão, nos aponta Žižek, que apenas podemos nos livrar das ilusões de nossa realidade atual (por exemplo, a suposta união de classes escarnecida pelo Coringa) por meio de um processo de dessublimação e retorno ao espaço vazio originário da pulsão de morte, onde podemos redefinir nosso desejo e a lei simbólica que o rege. Em suma, o retorno a este ponto-zero da pulsão de morte é a condição de possibilidade de nossa liberdade ética: somente ela pode nos permitir fazer a travessia das fantasias da ordem simbólica vigente, nos livrando das ilusões que permeiam nossa percepção do campo social e que nos determinam enquanto sujeitos.

¹³ Žižek está citando aqui sua conversa pessoal com Mike Crumplar, *cf.* nota 14. (N.T.).

à pretensão de que “foi consensual, então foi OK” – foi precisamente assim que a mãe dele arruinou sua vida. E do mesmo modo que o Coringa (uma vítima da violência *par excellence*) teria recusado o consenso como uma justificativa, ele também teria recusado a ideia de que é um estupro se alguém mente sobre sua identidade para levar alguém à cama:

“É claro, a fraude descarada é ruim, é ruim para as pessoas mentirem umas às outras, explorar umas às outras. Mas, não estamos sempre já mentindo para nós mesmos, mentindo para os outros, fingindo sermos pessoas que não somos, fingindo ser ‘homens de verdade’ quando de fato somos apenas vermes patéticos, mentindo que não estamos fantasiando que fazemos sexo com alguém mais atraente do que nossos parceiros e assim por diante? Seria uma *exceção*, ao menos uma vez, realmente dizer a ‘verdade’ a partir do engalfinhante vórtex sem fim de verdades fragmentadas e incompletas que contamos a nós mesmos apenas para sair da cama todo o dia, apenas para podermos realmente *entender* uns aos outros.”¹⁴ Em resumo, o sexo é o domínio exemplar das mentiras...

Esse ponto-zero é a versão atual do que um dia foi chamado de posição do proletariado, a experiência daqueles que não têm nada a perder, ou, para citar Arthur do filme : “Eu não tenho mais nada a perder. Nada pode me machucar mais. Minha vida não é nada além de uma comédia”.¹⁵ Aqui é onde a ideia de que o Trump é um tipo de Coringa no poder encontra seu limite: Trump definitivamente não passou por esse ponto-zero. Ele pode ser um palhaço obscuro à sua maneira, mas ele não é uma figura como o Coringa: é um insulto ao Coringa compará-lo com Trump. No filme, Wayne, o pai, é um “coringa” no sentido mais simples de um agente que demonstra a obscenidade do poder.

¹⁴ Mike Crumplar, comunicação pessoal.

¹⁵ “Na luta entre o (futuro) Senhor e o Escravo, como recontada na *Fenomenologia do espírito*, de Hegel, o Senhor está pronto para arriscar tudo, até a própria vida, e assim atingir a liberdade, ao passo que o Escravo não está diretamente ligado ao seu Senhor, mas em primeiro lugar ao mundo material e objetivo que o cerca, a suas raízes no ambiente e, por fim, à sua vida como tal – ele é o sujeito que não está pronto para arriscar tudo e, por essa razão, tem de conceder soberania ao seu Senhor. [...] Na luta de classes do proletariado, é o proletário que ocupa a posição do Senhor hegeliano: ele está pronto para arriscar tudo, porque é o sujeito puro, destituído de todas as suas raízes, que não tem ‘nada a perder, exceto seus grilhões’ [Žižek está se referindo ao Manifesto do Partido comunista, (Cf. MARX; ENGELS, 2010, p. 69)], como diz o ditado. O capitalista, ao contrário, tem um bom número de coisas a perder (seu capital, precisamente) e, por isso, é o verdadeiro Escravo, que está preso a suas posses e nunca está pronto, por definição, a pôr tudo em risco, mesmo que seja o inovador mais dinâmico celebrado pela mídia. (Vale lembrar que, na oposição entre proletário e capitalista, é o proletário que, para Marx, é o sujeito, aquele que representa a pura subjetividade sem substância, e não o objeto subordinado ao capitalista *enquanto* objeto.)” (2013, p. 100). Assim, é Arthur Fleck que passa por esse momento de ‘subjetividade sem substância’, transformando sua subjetividade na figura do Coringa, e se tornando, enfim, Senhor por meio de sua identificação com seu sintoma. Esta é a passagem da moral para a ética realizada pelo Coringa e que só é possível pela travessia de suas fantasias — por exemplo, no momento no qual Arthur Fleck relembra de suas fantasias de ser reconhecido por Murray Franklin e, ao perceber que não há reconhecimento possível, encena a superação desse trauma matando Murray e se identificando plenamente com o Coringa (cf. nota 12). (N.T.).

Agora podemos ver onde M.L. Clark erra ridiculamente quando ela lê minha própria filosofia como uma versão niilista do Coringa: “A filosofia-hegeliana-debatedora-frouxa-pop-científica de Žižek incansavelmente insiste que a única realidade objetiva não é o Nada a partir do qual Algo foi criado, mas, em vez disso, a tensão entre o verdadeiro nada-burguer que subjaz a existência e a depravação moral de toda tentativa inevitável de impor um significado sobre ele.” Em resumo, para mim, o fato ontológico básico é a tensão entre o derradeiro vazio/fenda sem sentido e nossa tentativa (humana) de impor algum sentido universal sobre essa fenda caótica. Tal imposição não é nada especial: ela simplesmente reproduz certo humanismo existencial que percebe os humanos como seres que heroicamente se esforçam para impor algum sentido sobre o caos do mundo no qual somos lançados. Entretanto, de acordo com Clark, aqui eu dou mais um passo a frente na direção do Coringa: já que todas as tentativas de impor sentido ao Vazio primordial caótico ofuscam esse vazio e são, portanto, hipócritas, *i. e.*, uma vez que eles escapam do não-senso básico da existência, eles são atos de depravação moral – ou, para levar este ponto ao extremo, a moralidade ela própria (tentativas de impor um sentido universal sobre a realidade) é uma forma de depravação moral. A única perspectiva moral consequente é, assim, de total niilismo, de alegremente endossar a destruição violenta de toda tentativa de impor uma ordem moral sobre nossa vida caótica, de renunciar a todo projeto humanista universal que nos permitiria superar nossas discordâncias:

[...] não importa o quanto queiramos insistir que nossa humanidade compartilhada é mais forte que nossas discordâncias momentâneas e individuais [...]. os Coringas e Žižeks nunca estarão dispostos a serem persuadidos. A rede ideológica respectiva deles necessita que eles estejam sempre apontando as tensões sociais que permanecem: o caos que sempre será parte de nosso esforço coletivo em direção à totalidade social melhor sintetizada.¹⁶

Eu, é claro, considero essa perspectiva do niilismo radical não apenas totalmente alheia aos meus engajamentos políticos claros, mas também autocontraditória: ela precisa de seu falso oponente moral para asserir a si mesma em sua destruição niilista e em desvelamento de sua hipocrisia. Aí reside o limite de todas as tentativas desesperadas de transformar uma tragédia numa comédia triunfante praticada pelos Incels, Clowncels e o

¹⁶ <https://www.patheos.com/blogs/anotherwhiteatheistincolombia/2019/10/tribelessness-secular-zizek-joker/>.

próprio Coringa que, um pouco antes de atirar em Murray, seu apresentador de TV, lhe diz: “Você já viu como é que é lá fora Murray? Por acaso você sai do estúdio? As pessoas só gritam e berram umas com as outras. Ninguém é mais civilizado! Ninguém pensa como é estar no lugar do outro, cara! Pensa que homens como Thomas Wayne sabem por acaso como é ser igual a mim? Ser alguém diferente deles?! Sabem não! Eles acham que a gente vai ficar sentado e aguentar tudo como meninos bonzinhos, sem ficar revoltado e quebrar tudo!” A asserção de destruição jubilosa permanece parasitária nessa reclamação. O Coringa não vai “longe o suficiente” na destruição da ordem existente; ele permanece preso no que Hegel chamou de “negatividade abstrata”, incapaz de propor sua própria negação concreta.

Na medida em que o nome Freudiano para essa negatividade é pulsão de morte, devemos, portanto, ser cuidadosos, portanto, em não caracterizar a defesa autodestrutiva de Trump contra as tentativas de impeachmá-lo como manifestações da pulsão de morte.¹⁷ Sim, enquanto Trump rejeita as acusações que fazem a ele, ele simultaneamente confirma (e até mesmo se orgulha) dos próprios crimes de que ele é acusado e quebra a lei em sua própria defesa. Mas assim ele não encena (mais aberto que o usual, o que é verdade) o paradoxo do que é constitutivo sobre o domínio da lei, *i. e.*, o fato de que a própria agência que regula a aplicação da lei tem que se isentar de seu reino?

Então, sim, Trump é obsceno por agir do modo como age, mas deste modo ele meramente explicita a obscenidade que é o obverso da própria lei; a “negatividade” dos seus atos é totalmente subordinada a (sua percepção de) suas ambições e bem-estar. Ele está longe da autodestruição da ordem existente encenada pelo Coringa. Não há nada suicida sobre Trump estar se orgulhando de ter quebrado as regras. Isso é simplesmente parte de sua mensagem de que ele é um cara durão, o presidente fustigado por elites corruptas, que está elevando os EUA no exterior e que suas transgressões são necessárias porque apenas um transgressor pode enfrentar o poder do lamaçal de Washington. Ler esta estratégia bem planejada e muito racional em termos de pulsão de morte é mais um exemplo de como são os próprios liberais de Esquerda que estão realmente numa missão suicida, alimentando a impressão de que eles estão engajados numa encheção de saco burocrático-legal, enquanto o Presidente está fazendo um bom trabalho para o país.

No *Cavaleiro das Trevas*, de Christopher Nolan, o Coringa é a única figura da verdade. O objetivo de seu ataque terrorista na Cidade de Gotham é claro: eles irão parar quando o Batman retirar sua máscara e revelar sua verdadeira identidade. Quem, então, é o Coringa que

¹⁷ Cf. <https://www.lrb.co.uk/v41/n20/judith-butler/genius-or-suicide>. [Žižek está se referindo a este ensaio de Judith Butler no qual ela defende a tese de que Trump depende de uma economia da pulsão de morte. (N.T.)].

deseja revelar a verdade por debaixo da Máscara, convencido de que a revelação destruirá a ordem social? Ele não é um homem sem uma máscara, mas, pelo contrário, um homem totalmente identificado com sua máscara, um homem que É sua máscara. Não há de modo algum, nenhum “cara comum”, debaixo de sua máscara. Isto é porque o Coringa não tem nenhuma história de fundo e carece de qualquer motivação clara: ele conta a diferentes pessoas, diferentes histórias sobre suas cicatrizes, tirando sarro da ideia de que ele deveria ter algum trauma profundamente enraizado que o dirigisse. Pode parecer que o *Coringa* visa fornecer precisamente tal tipo de gênese sócio-psicológica do Coringa, retratando os eventos traumáticos que o tornaram a figura que ele é¹⁸. O problema é que milhares de garotos jovens que cresceram em famílias arruinadas e sofreram *bullying* por seus colegas foram acometidos pelo mesmo destino, mas apenas um “sintetizou” essas circunstâncias na figura única do Coringa. Ou seja, o Coringa é o resultado de um conjunto de circunstâncias patogênicas, mas essas circunstâncias podem ser descritas como causas dessa figura única apenas retroativamente, uma vez que o Coringa já está aqui. Em um dos primeiros romances sobre Hannibal Lecter, a alegação de que a monstruosidade de Hannibal é o resultado de circunstâncias infelizes é rejeitada: “Nada aconteceu *com* ele. *Ele* aconteceu”.

Pode-se (e deve-se) ler o *Coringa* no sentido oposto [daquele da gênese social] e defender que o ato que constitui o principal personagem como o “Coringa” é um ato autônomo por meio do qual ele supera as circunstâncias objetivas da sua situação. Ele se identifica com seu destino, mas esta identificação é um ato livre: nesta, ele se coloca como o personagem único de sua subjetividade...¹⁹ Podemos localizar essa reviravolta num momento preciso do filme quando o herói diz: “Sabe o que me faz rir de verdade? Eu pensava que minha vida era uma tragédia... Agora eu entendi que é uma puta comédia.” Por causa dessa ação, o Coringa pode não ser moral, mas ele é definitivamente ético. Deve-se lembrar do exato momento quando Arthur diz isso: enquanto está ao lado da cama de sua mãe, ele pega seu travesseiro e o usa para sufocá-la até a morte. Quem, então, é sua mãe? Aqui vai como Arthur descreve sua presença: “Minha mãe sempre diz: sorria! ponha um sorriso nessa cara! Ela disse que eu tinha um propósito: trazer risos e alegria pro mundo.” Este não é o superego materno em sua essência? Não é à toa que ela o chame de o Feliz, não de Arthur. Ele se livra

¹⁸ Antes de assistir ao filme e conhecendo apenas as reações críticas a ele, eu achei que ele fornecia uma gênese social do personagem do Coringa; agora, depois de tê-lo assistido, devo admitir, no espírito do autocriticismo Comunista, que estava errado: a passagem da vitimização passiva para uma nova forma de subjetividade é um momento fundamental do filme.

¹⁹ *Clowncels* também não são somente determinados por suas circunstâncias: até mais do que os *incels* em geral, eles encenam um gesto simbólico de transformar o sofrimento deles em uma forma de gozo – eles obviamente gozam de suas mazelas, ostentando-as orgulhosamente e, portanto, são responsáveis por elas, não sendo apenas vítimas de circunstâncias infelizes.

do domínio de sua mãe (ao matá-la) por meio de sua total [super]identificação com seu comando para rir.

A moralidade regula como nos relacionamos com os outros com respeito ao nosso Bem comum compartilhado, enquanto a ética diz respeito a nossa fidelidade à Causa que define nosso desejo, a fidelidade que se encontra para além do princípio do prazer. A moralidade não é, em seu sentido básico, oposta aos costumes sociais; ela diz respeito ao que na Grécia antiga chamava-se *eumonia*, o bem-estar harmonioso da comunidade. Deve-se lembrar como no começo de *Antígona*, o Coro reage à notícia de que alguém (neste ponto não sabemos ainda quem) violou a proibição de Creonte e realizou ritos funerais no corpo de Polinices. A própria Antígona é implicitamente castigada como a “exilada sem cidade” que está engajada nos atos demoníacos excessivos que perturbam o estado de *eumonia*, o que é totalmente reafirmado nas últimas linhas da peça: “A parte mais importante da felicidade/ é portanto a sabedoria – não se deve agir impiamente/ para com os deuses, pois o orgulho de homens arrogantes / provocam grandes punições; / na velhice se pode descobrir a sabedoria”²⁰

Do ponto de vista da *eumonia*, Antígona definitivamente é demoníaca/aberrante. Seu ato desafiador expressa uma postura de insistência excessiva e desmesurada que perturba a “bela ordem” da cidade, sua ética incondicional viola a harmonia da *polis* e é enquanto tal “para além dos limites humanos”. A ironia é que, enquanto Antígona se apresenta como uma guardiã das leis imemoriais que sustentam a ordem humana, ela age como uma abominação horrenda e implacável. Definitivamente há algo frio e monstruoso nela, como é representado pelo contraste entre ela e sua irmã afetuosamente humana, Ismene. E é neste mesmo sentido que o Coringa é ético, mas não moral.²¹

²⁰ Os trechos em inglês da tragédia *Antígona* que aparecem neste artigo foram retirados de uma tradução e adaptação realizada pelo próprio Žižek e publicada em *Antigone* (2016). As traduções para português são nossas. Nelas tentamos manter o sentido mais próximo daquele encontrado por Žižek. Algumas traduções já existentes em português, para comparação, são “desamuralhado” (SÓFOCLES, 2013 [Tradução por Schüler]), “[aquele que] nem pátria tem” (SÓFOCLES, 2011 [Tradução por Cury]) e “sem pátria” (SÓFOCLES, 1997 [Tradução por Almeida]) para o termo que aparece aqui vertido como “*cityless outcast*”. Quanto aos versos do fim da tragédia (vertidos para inglês como: “The most important part of happiness / is therefore wisdom — not to act impiously / towards the gods, for boasts of arrogant men / bring on great blows of punishment / so in old age men can discover wisdom.”) encontram-se, pelos tradutores supracitados, assim traduzidos: “A prudência é, em muito, / a primeira das venturas. / Contra os deuses / Não convém agir. Palavras altivas / trazem aos altivos / castigo feroz. / Velhice ensina prudência.” (SÓFOCLES, 2013 [Tradução por Schüler]); “Destaca-se a prudência sobremodo / como a primeira condição / para a felicidade. Não se deve / ofender os deuses em nada. / A desmedida empáfia nas palavras / reverte em desmedidos golpes / contra os soberbos que, já na velhice, / aprendem afinal prudência (SÓFOCLES, 2011 [Tradução por Cury]); “Há muito que a sabedoria é a causa / primeira de ser feliz. Nunca aos deuses / ninguém deve ofender. Aos orgulhosos / os duros golpes, com que pagam suas orgulhosas palavras / na velhice ensinam a ser sábios” (SÓFOCLES, 1997 [Tradução por Almeida]).

²¹ Ainda em *Antigone* (2016), Žižek explicita sua opção, não apenas por uma nova tradução, mas por uma adaptação do texto. Para filósofo, a noção de “fidelidade ao original” é moderna, sendo as narrativas pré-modernas sempre adaptáveis às situações e contextos da comunidade, em que novos temas deveriam ser

Deve-se também ter em mente o nome da família de Arthur, o nome Fleck, que em alemão significa mancha/lugar. Arthur é uma mancha desarmoniosa no edifício social, alguém sem nenhum lugar próprio nele. Ainda assim, o que faz dele uma mancha, não é apenas uma existência miserável marginal, mas um elemento fundamental de sua subjetividade: sua propensão a explosões compulsivas e incontroláveis de gargalhada. O status dessa gargalhada é paradoxal: ela é literalmente *êx-tima* (para usar o neologismo de Lacan), íntima e externa. Arthur insiste que ela forma o núcleo de sua subjetividade: “Lembra que você dizia que o meu riso era uma doença? Que tinha alguma coisa errada em mim? Não tem. Eu sou assim de verdade.” Mas, precisamente enquanto tal, ela é externa a ele, à sua personalidade, sendo experienciada por ele como um objeto parcial autonomizado que ele não pode controlar e com o qual ele acaba totalmente identificado – o caso claro do que Lacan chamou de “identificação com um sintoma” (ou, ainda, “*sinthome*”: não um portador de sentido, de uma mensagem codificada do inconsciente, mas apenas uma cifra de gozo, a fórmula elementar do gozo do sujeito). O paradoxo aqui é que, no cenário edipiano padrão, é o Nome-do-Pai que permite ao indivíduo escapar às amarras do desejo maternal; com o Coringa, a função paternal não é encontrada em lugar algum, de modo que o sujeito pode superar sua mãe apenas pela superidentificação com seu comando superegoico²².

tratados e que novos efeitos deveriam ser provocados. Somente assim elas jamais perderiam sua importância. O mesmo deveria dar-se com a obra de arte, que, mesmo sob o risco de fracasso, não deveria prender-se à letra original, mas sim manter-se aberta ao agora e ao futuro. Ser fiel a uma obra de arte, nesse sentido, seria atualizá-la às necessidades do mundo de agora. A adaptação de Žižek consiste em oferecer três possibilidades de finais, a partir do ponto da confrontação entre Antígona e Creonte, segundo três decisões possíveis. O primeiro final coincide com o final sofocleano. No segundo, Antígona consegue convencer Creonte, as honras tradicionais são seguidas pela classe dominante e as pessoas comuns continuam relegadas. Na terceira versão, o coro age castigando tanto Antígona quanto Creonte, instala a democracia popular em Tebas, e liquida, após julgamento e condenação, os dois antagonistas. Com isso, Žižek quer mostrar que o problema da Antígona, na versão de Sófocles, é a complacência humanitária que o espectador sente por ela, devido à dedicação ética que ela sustenta e que a impele ao conflito com Creonte. Seguindo Lacan, o filósofo esloveno aponta para o fato de que Antígona, ao insistir até o fim no cumprimento dos rituais para com seu irmão morto, é um agente da pulsão de morte, que insiste incondicionalmente no ritual simbólico demandado, sem permitir deslocamento. Seu drama se torna o drama do ritual simbólico fracassado, de um trauma não sublimado. Em outras palavras, sua dedicação ética é expressão de uma pulsão de morte, e, no entanto, esta não é capaz de ser visualizada pelo espectador devido à estetização própria à versão sofocleana. Em última análise, a narração do seu sofrimento leva o espectador a se identificar com a personagem. Assim, a personagem, ao ser condenada e exilada, tem sua monstruosidade velada, apagada, monstruosidade esta que se esconde na desmesura de uma insistência que acaba por infringir a *eumonia* da cidade, a ordem estabelecida. Na terceira versão de Žižek, é justamente contra tal monstruosidade que o coro age, tanto em relação à Antígona quanto a Creonte, e estabelece uma nova ordem. (Cf. ŽIŽEK, 2016). Desse modo, o filósofo esloveno aponta para o fato de que tal como a personagem da tragédia, o Coringa permanece sendo uma monstruosidade até o fim da narrativa: não somos levados a nos identificar com ele, mas devemos propor uma solução ao problema colocado por ele e seus antagonistas, tal como o Coro, ao julgar e executar tanto Creonte quanto Antígona, superam a oposição entre ambos.

²² Em sua palestra, *A ascensão de Mestres Obscenos*: levando Donald Trump a sério Žižek reformula esse ponto: “Outra correção autocrítica de minha primeira versão mais curta do texto sobre o Coringa[. é a seguinte]. É errado, no sentido de mais uma vez parecer que de uma maneira sutilmente antifeminista eu faço a mãe culpada, dizendo ‘ah sim, o Coringa ficou louco porque ele era controlado pelo superego maternal, então o problema dele é que lhe faltou autoridade paterna’. Não, não! Existem até mesmo dois personagens parentais

O filme provê não apenas a gênese psicossocial do Coringa, mas também implica uma reprovação da sociedade na qual um protesto pode apenas assumir a forma de uma nova tribo liderada pelo Coringa. Há uma ação subjetiva na atitude do Coringa, mas nenhuma subjetividade política surge por meio dela: no final do filme, temos o Coringa como um novo líder tribal, mas sem nenhum programa político, apenas uma explosão de negatividade. Em sua conversa com Murray, Arthur insiste duas vezes que seu ato não é político. Ao se referir à sua maquiagem de palhaço, Murray pergunta: “Por que está pintado? Faz parte dos

no filme: um deles é Wayne, o ultrarrico Wayne – que é provavelmente seu pai, uma vez que esta questão é deixada em aberto no filme – e é claro, o outro é o apresentador do programa de comédia, Murray [Franklin]. Então, é interessante notar como ambos os personagens são culpados. [...] O filme não é antifeminista em qualquer sentido, o domínio do superego materno sobre Arthur Fleck é claramente o resultado da autoridade paterna etc.” ŽIŽEK, Slavoj. *The Rise of Obscene Masters: Taking Donald Trump seriously*. In: *Ippolit Belinski*. Londres, 20 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bpoji0yvofM&t=3665s>. Acesso em: 29/09/2020, [1:30:55-1:32:35]. Ora, o que o filósofo esloveno reformula aqui é precisamente seu ponto de que não há um significante, uma função fálica, e que, por causa dessa ausência, Arthur Fleck tenha sido psicotizado por sua mãe. Pelo contrário, abundam significantes (encarnados pelos personagens de Murray e Wayne), o que lhes falta é precisamente sua eficácia simbólica, por meio do qual o indivíduo poderia sublimar o trauma em desejo. Isto deve ser lido em conjunto com a tese de Žižek segundo a qual o que define o espaço ideológico do capitalismo tardio não é a superação da estrutura edipiana, mas a proliferação dos objetos *a* numa perversão socialmente regulada, no qual o Nome-do-pai “[...] não é mais a garantia definitiva da sexualidade [...], mas apenas mais um na série dos contratos perversos, das invenções temporárias, que, por razões contingentes e históricas, manteve-se por mais tempo que outros [...]” (2012, p. 88). Este é precisamente o momento da passagem do discurso do mestre para o discurso universitário, analisado por Lacan em seu Seminário XVII, cujo resultado se dá em “[...] a ‘verdade’ da revolta transgressiva dos estudantes [de Maio de 1968] contra o *Establishment* é a emergência de um novo *establishment*, em que a transgressão faz parte do jogo, solicitado pelos gadgets [representantes dos objetos *a*] que organizam nossa vida como um lidar permanente com excessos” (2012, p. 94). Assim, o que define o capitalismo tardio não é a superação da estrutura edipiana e do Outro ideológico, mas sim o adiamento indefinido do confronto com o Outro enquanto Coisa traumática do Real, por meio de contratos provisórios e calculados que visam a regulação/sustentação desse adiamento. Neste sentido, a fluidez das estruturas e hierarquias sociais encenadas pelo capitalismo não é a dessublimação do impasse do/com o Outro, mas antes um sintoma da incapacidade dessa dessublimação; é somente em função dessa incapacidade de propormos uma saída para esse impasse, que a nova ordem (a revolta antiedipiana, a multiplicação dos significantes-mestre e dos objetos *a*) surge para encobrir a velha ordem, que permanece espectrando a sociedade moderna em seus efeitos. Em suma: “A mídia nos bombardeia constantemente com a necessidade de abandonar os ‘velhos paradigmas’: se quisermos sobreviver temos que mudar nossas noções mais fundamentais de identidade pessoal, sociedade, meio ambiente, etc. As sabedorias New Age afirmam que estamos entrando em uma nova era, ‘pós-humana’; o pensamento político pós-moderno nos diz que estamos entrando nas sociedades pós-industriais, em que as velhas categorias de trabalho, coletividade, classe, etc. são zumbis teóricos, não mais aplicáveis à dinâmica da modernização... A ideologia e a prática política da Terceira Via é efetivamente o modelo dessa derrota, dessa inabilidade de reconhecer como o Novo, aqui, permite que o Velho sobreviva.” (2012, p. 95). Este é precisamente o ponto que Žižek busca defender neste ensaio: por debaixo da moderna sociedade liberal da ‘revolta antiedipiana’, uma obra ideológica como o filme *Coringa* realiza precisamente este encontro com a Coisa traumática; por debaixo de toda estrutura supostamente neutra e perversa dos contratos sociais que mediam nosso encontro com a Coisa representada no filme (os programas de assistência e auxílio social, a suposta inclusão dos ‘desfavorecidos’ na sociedade por meio de ações localizadas e pontuais), ela permanece lá espectrando a sociedade sob a forma da exploração generalizada que produziu uma massa como o Coringa. Assim, se há uma coisa que o filme deixa claro é que nas ditas “sociedades pós-indústrias”, as “velhas categorias de trabalho, coletividade, classe, etc” não são zumbis teóricos, mas formam o próprio núcleo do Outro enquanto Real, Coisa traumática. Isto é o que brilha sob o plano de fundo do filme: a possibilidade e a necessidade de rompermos radicalmente com esse modo ideológico perverso do suposto consentimento mútuo, no qual temos de passar pelo grau-zero de dessublimação do Coringa para produzirmos uma nova sublimação, uma nova ordem simbólica e social (N.T.).

protestos?” Arthur responde: “Não, não... Eu não acredito nessa coisa... Não acredito em nada. Só achei bom pra eu me apresentar”. E ainda uma outra vez: “Eu não sou político. Eu só tô tentando fazer todo mundo rir”.

No *New York Times*, A. O. Scott errou o verdadeiro ponto, portanto, quando ele descartou o novo filme do Coringa como “uma história sobre nada”: “O visual e o som [...] conotam gravidade e profundidade, mas o filme é vazio e superficial”. Não há efetivamente “gravidade e profundidade” na postura final do Coringa. Sua revolta é “vazia e superficial” e este é o ponto derradeiramente desesperador do filme. Não há Esquerda militante no universo do filme; é apenas um mundo uniforme de violência e corrupção globalizadas. Eventos de caridade são retratados como eles são: Se uma Madre Tereza de Calcutá existisse, ela com certeza teria participado do evento de caridade organizado por Wayne, um passatempo humanitário dos ricos privilegiados. Entretanto, é difícil imaginar uma crítica mais estúpida do *Coringa* do que aquela que reprova o filme por não retratar uma alternativa positiva à revolta do Coringa. Apenas imagine um filme gravado seguindo estas linhas: uma história edificante sobre como pobres, desempregados, sem assistência médica, enfim, as vítimas das gangues de rua e da brutalidade policial *etc...*, se organizam em protestos não-violentos e greves para mobilizar a opinião pública. Essa seria uma versão não-racial de Martin Luther King... e um filme extremamente chato no qual a loucura excessiva do Coringa, que faz o filme tão atrativo para os espectadores, está ausente.

Aqui tocamos no x da questão: já que parece óbvio para alguns Esquerdistas que tais protestos não-violentos e greves são o único modo de se proceder, *i. e.*, eles são a única forma eficaz para se exercer pressão sobre aqueles no poder, estamos lidando com uma simples lacuna entre a lógica política e eficiência de narrativa (para ser bem simples, explosões brutais como aquelas do Coringa são um beco-sem-saída político, mas elas fazem uma história interessante). Ou será que há alguma necessidade política imanente na postura autodestrutiva incorporada pelo Coringa? Minha hipótese é que deve-se passar por um nível-zero autodestrutivo o qual o Coringa representa. Não realmente, mas deve-se experienciá-lo como uma ameaça, como uma possibilidade. Apenas desta forma pode-se romper as coordenadas do sistema existente e vislumbrar algo realmente novo. A postura do Coringa é um beco-sem-saída, um impasse total, supérflua e não-produtiva, mas o paradoxo aqui é que deve-se passar por ela para perceber seu caráter supérfluo. Não há caminho direto desde a miséria existente até sua superação construtiva.

Em sua interpretação da queda do Comunismo do Leste Europeu, Habermas se provou ser um verdadeiro fukuyamista de esquerda, silenciosamente aceitando que a ordem liberal-

democrática existente é a melhor possível e que, enquanto devemos nos esforçar para torná-la mais justa etc, não devemos desafiar suas premissas básicas. Este é o porquê ele louvou exatamente o que muitos Esquerdistas viram como uma grande deficiência dos protestos anti-Comunistas na Europa Oriental: o fato de que esses protestos não eram motivados por qualquer nova visão de um futuro pós-comunista. Como ele próprio diz, as revoluções do Centro e Leste Europeu, eram o que ele chamava de revoluções “retificadoras” ou “recuperadoras”: o objetivo delas era permitir que essas sociedades ganhassem o que os europeus ocidentais já possuíam, *i. e.*, reingressar na normalidade do Oeste Europeu. Entretanto, apesar dos protestos de Hong Kong poderem parecer se situar neste quadro, a atual onda de protestos em diferentes partes do mundo tende a questionar este mesmo quadro – e é este o motivo pelo qual figuras como “coringas” acompanham tais manifestações. Quando um movimento questiona os fundamentos da ordem existente, suas fundações normativas básicas, é quase impossível ter apenas protestos pacíficos sem qualquer excesso violento.

E, para concluir com uma referência ao filme, a elegância do *Coringa* reside em como a passagem crucial de uma pulsão autodestrutiva em direção a um “novo desejo” (Moore) para um projeto emancipatório futuro está ausente da narrativa do filme: nós, os espectadores, somos chamados a preencher esta falta.

P.S. Fragmentos deste texto já estão circulando na internet. Eu sou grato ao “The Philosophical Salon” do LARB por sua prontidão em publicar a versão íntegra que dissipa muitas das confusões que aqueles fragmentos criaram.

Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. *Genius or suicide: Trump’s Death Drive*. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n20/judith-butler/genius-or-suicide>. Acesso em: 29 set. 2020.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Tradução de Álvaro Pina e Ivana Jinkings. Organização e introdução de Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo, 2010.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2013

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução, introdução e notas de Mário Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SÓFOCLES. “Antígona”. Tradução de Guilherme de Almeida. In: VIEIRA, Trajano; ALMEIDA, Guilherme de. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. “Coringa” e o grau zero da revolução. Tradução de Artur Renzo. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2019/11/03/zizek-coringa-e-o-grau-zero-da-revolucao/>. Acesso em: 29 set. 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. *Alguém disse totalitarismo? : cinco intervenções no (mau) uso de uma noção*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. *Antigone*. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. *More on Joker: From Apolitical Nihilism to a New Left, or Why Trump is no Joker*. Disponível em: <https://thephilosophicalsalon.com/more-on-joker-from-apolitical-nihilism-to-a-new-left-or-why-trump-is-no-joker/>. Acesso em: 29 set. 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. *O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)*. Tradução de Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. “The Rise of Obscene Masters: Taking Donald Trump seriously”. In: *Ippolit Belinski*. Londres, 20 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bpoji0yvofM&t=3665s>. Acesso em: 29 set. 2020.