

ANÁLISE DOS FILMES *DEADPOOL* (2016) E *CORINGA* (2019): UMA PERSPECTIVA SOBRE O TRANSTORNO DE PERSONALIDADE ANTISSOCIAL NO CINEMA

Joyce Caroline Hurtado Lima (IC) e Alex Moreira Carvalho (Orientador)

Apoio: PIVIC Mackenzie

RESUMO

O presente estudo analisa os filmes *Deadpool* e *Coringa*; a primeira obra trata de um jovem mercenário que se voluntaria a participar de um experimento para curar sua doença terminal e se torna um mutante, já a segunda aborda a vida de Arthur Fleck, personagem baseado no vilão *Coringa* dos quadrinhos de *Batman*. Este estudo utiliza como parâmetro o método objetivamente analítico de Vigotski, que visa analisar as estruturas das obras de arte e o impacto psicológico que podem causar. Objetivou-se verificar se as obras fílmicas diagnosticam os personagens principais e se banalizam o Transtorno de Personalidade Antissocial (TPA). A partir do método, encontramos 143 episódios ou cenas em *Coringa* e 121 em *Deadpool*. Foram analisados nesse estudo, respectivamente, 22 e 16 episódios, o que permitiu a inspeção dos resultados abordando os assuntos principais das obras que se apresentaram, tais como: a decadência de políticas públicas, a vingança, o bem e mal, a personalidade dos protagonistas e o contexto socioeconômico destes. Pode-se concluir que os filmes não objetivaram diagnosticar os personagens principais e, assim, não banalizaram os indivíduos com TPA. Ademais, ambos os filmes demonstraram outros aspectos dos indivíduos que vão além dos estereótipos de herói e vilão, apresentando questões mais próximas da realidade de um indivíduo e suas complexidades, tais como históricos familiares e sociais de cada um deles.

Palavras-chave: *Deadpool*. *Coringa*. Transtorno de Personalidade Antissocial.

ABSTRACT

This present study analyzes the *Deadpool* and *Joker* movies; in which the first film is about a young mercenary who volunteers to be part of an experiment to cure his terminal diseases – and, by that, becomes a mutant –, as for the second, it features the life of Arthur Fleck, character based on the villain *Joker*, from the *Batman* comics. This study has as methodology the objectively analytical method of Vigotski, that aims to analyze works of art and psychological impacts they may cause. The objective was to verify if these movies diagnose their main characters and trivialize Antisocial Personality Disorder. From the methodology, we found 143 episodes and scene on *Joker* and 121 on *Deadpool* – and was analyzed in this study, respectively, 22 and 16 episodes –, which allowed the analysis of the results approaching the main themes that the films exhibited (such as the public politics decadence,

revenge, the good and the bad, the personalities of the lead characters and their socioeconomics context). It was possible to conclude that both movies didn't aim to diagnose the main characters and, therefore, they didn't banalize the individuals with antisocial personality disorder. Besides, both movies showed other aspects of the individuals that goes beyond the stereotypes of hero and villain, presenting aspects closer from the reality of an individual and its complexities, such as their family and social historical of each one of them.

Keywords: Deadpool. Joker. Antisocial Personality Disorder.

1. INTRODUÇÃO

O cinema é, atualmente, um dos meios de entretenimento mais utilizados pelo público jovem brasileiro. Assim, filmes que são sucessos comerciais como *Deadpool* (2016) e *Coringa* (2019) chamam a atenção pelos temas e o interesse dos jovens, visto que renderam, respectivamente, mais de 150 e 80 milhões de reais (ANCINE, 2016, 2019).

Deadpool (2016) é um filme de comédia e ação que tem como foco a vida de um mercenário (Wade) que age de acordo com a própria vontade. Já *Coringa* (2019) é um drama que aborda temas como desigualdade social, desmantelamento de políticas públicas e preconceito. Ainda que tratem de assuntos diferentes, os protagonistas de ambos os filmes apresentam características do Transtorno de Personalidade Antissocial (TPA), tais como: fracasso em ajustar-se às normas sociais relativas a comportamentos legais; tendência à falsidade; impulsividade ou fracasso em fazer planos para o futuro; irritabilidade e agressividade; descaso pela segurança de si ou de outros; irresponsabilidade reiterada e ausência de remorso – aspectos descritos pelo DSM-5 (2014).

Ainda sobre o TPA, o DSM-5 levanta dois pontos importantes: 1) o transtorno tem indícios de ser genético e 2) há prevalência de diagnósticos em contextos urbanos e de condição socioeconômica baixa (DSM-5, 2014). Assim, o objetivo deste trabalho é avaliar como esses filmes desenvolvem esse transtorno e, entre as características que possuem, os dois pontos mencionados.

O cinema, além de ser um objeto de lazer para muitos jovens, também se apresenta com a função de representar ideias e cultura do meio em que foi criado e repercutido (PINHEIRO e KRUEL, 2013). Assim, analisar dois filmes de grande sucesso de bilheteria se torna importante para entender o contexto em que foi inventada a obra e, principalmente, as ideias e a cultura que ela retrata. Além disso, ainda que os filmes avaliados neste estudo não sejam nacionais, tiveram um grande alcance por parte da população jovem brasileira: *Coringa* (2019) ficou entre os três filmes mais assistidos em 2019 (ANCINE, 2019) – aqui, trio exclusivamente estrangeiro –, enquanto *Deadpool* (2016) ficou em sexto lugar entre os filmes mais assistidos no ano em que foi lançado (ANCINE, 2016). Ao analisar o anuário disponibilizado pela ANCINE, percebe-se que os brasileiros tendem a assistir mais filmes estrangeiros – em especial estadunidenses – em comparação aos filmes nacionais (ANCINE, 2019).

Ao considerar o impacto e alcance que esses filmes tiveram no Brasil, torna-se imprescindível evitar a perpetuação de estereótipos relacionados ao TPA e, principalmente, impedir que sejam criadas caricaturas; ainda, mostra-se necessário difundir a maneira que a psicologia atual entende o transtorno e, principalmente, a respeito da vivência de quem o

possui, uma vez que alguns conceitos e termos relacionados a esses transtornos se alteraram de acordo com estudos mais aprofundados. Contudo, defasagens são mantidas pelo senso comum e repassados por meio da arte/entretenimento; dessa forma, é imprescindível desmistificar o que não condiz mais com a ciência atual e transmitir conhecimento para o público.

Em *Coringa* (2019) e *Deadpool* (2016), encontramos duas personagens com características do TPA. Assim, da mesma forma que o cinema pode apresentar aspectos culturais, ele também pode perpetuar imagens e conceitos que não condizem com a realidade. A psicologia, nesse sentido, problematiza questões criadas sobre os indivíduos com TPA que ainda são retratadas nos filmes como um “tempero” que tem por finalidade carregar mistério e suspense (PINHEIRO e KRUEL, 2009).

Sendo assim, tivemos como objetivo principal investigar se nos filmes mencionados há a banalização do transtorno. E como objetivos específicos, focamos em:

- I. Entender como os indivíduos com TPA são representados nos dois filmes;
- II. Investigar se as representações eventualmente condizem com a realidade desses indivíduos e se nesse processo ocorre banalização (tanto do transtorno quanto da vivência de quem o possui);
- III. Avaliar se, caso ocorra, a banalização influencia na visão que os indivíduos típicos possuem a respeito de quem tem o transtorno.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

2.1. REFERENCIAL TEÓRICO

O tema relacionado à análise de filmes visando entender transtornos mentais não é novo; assim, encontrar estudos sobre os filmes em questão foi possível e acessível. Porém, em relação ao filme *Deadpool* (2016), houve maior dificuldade em encontrar trabalhos relacionados ao tema do nosso estudo.

Em seu estudo focalizado na representação de saúde mental no cinema, Pinheiro e Krueel (2013) utilizaram a “Teoria das Representações Sociais”, definida como “saberes populares, comuns e cotidianos que compreendem e buscam a realidade, sendo parâmetro para a maneira de viver e entender o mundo em que vivemos” (p.5). Ademais, Moscovici (2007) completa a definição ao nos dizer que as representações sociais são um resultado de sucessivas gerações, pois são consequências de elaborações e mudanças que acontecem no tempo. Desse modo, as representações sociais não são imutáveis, porém são, de alguma

forma, carregadas e repassadas pela e para a sociedade no decorrer do tempo, promovendo ao indivíduo formas de ser, agir e entender os objetos representados.

Para que uma representação social seja formada, é necessário que exista uma imagem que possa ser acrescentada a uma ideia. Esse processo é validado pois a imagem do objeto pode se igualar à ideia formada previamente sobre esse objeto (Moscovici, 2007). Contudo, ambos os elementos não necessariamente correspondem à realidade, mas sim aos conhecimentos que os indivíduos possuem sobre o objeto. Isto posto, não foge da teoria mencionada quando Pinheiro e Krueel (2013) afirmam que “o cinema é um espelho do que grupos têm como ideais e através deles revelam uma cultura nas telas” (p.2), já que o cinema permite que ideias e imagens das representações sociais sejam amplamente disseminadas e perpetuadas, de acordo com o contexto do filme criado.

Porém, como a representação social se altera? Segundo Pinheiro e Krueel (2013), as representações sociais estão em constante construção e reconstrução, de forma que seja possível demonstrar a visão de mundo do indivíduo. Assim, dado que se faz necessária uma ideia e uma imagem para ocorrer o processo de representação, é possível alterar essa representação a partir de uma nova ideia, de uma nova imagem ou ambas.

Para entender como ideias e imagens são formadas de modo que produzam alguma representação social, podemos partir do conceito de ultrageneralização de Agnes Heller. A autora, ao estudar sobre as estruturas da vida cotidiana, definiu ultrageneralização como uma característica da cotidianidade em que o indivíduo faz uso de generalizações pré-existentes no meio ou de experiências antigas para entender algum evento, grupo e/ou indivíduo (HELLER, 2016). Esse processo permite ao indivíduo analisar as situações do cotidiano sem considerar todos os casos singulares que compõem a vida. Porém, segundo a autora, as características do cotidiano não possuem reflexão crítica e, assim, o indivíduo não se questiona sobre as generalizações adquiridas pelo meio ou pela experiência pessoal, enraizando conceitos e estereótipos sobre pessoas e grupos sem, necessariamente, condizer com a realidade. Dado isto, podemos entender, então, como é possível que alguma ideia e imagem possam representar algo, pois nem sempre há reflexão sobre o que formou a ideia e/ou a imagem, e sim uma constância de assimilação de generalizações.

Além disso, é por meio das ultrageneralizações que o preconceito é criado (HELLER, 2016). A autora define preconceito como um juízo provisório que tem como afeto fixado a fé, ou seja, pensamento ou comportamento que tem alguma regra antecipada ao evento – aspecto do juízo provisório – e que não é alterada ainda que a ciência (ou a reflexão profunda sobre o evento) comprove que a forma de agir está errada – aspecto da fé. Contudo, o preconceito tem efeitos até mesmo no indivíduo que o carrega, pois o preconceito tem, em si,

um sistema de estereótipos e, assim, um sistema de comportamentos estereotipados. Ou seja, o sujeito predisposto ao preconceito tem seu comportamento limitado pelo sistema de preconceitos, restringindo sua liberdade de agir (HELLER, 2016). No entanto, a autora completa dizendo que, ainda que isso ocorra, o indivíduo ainda tem um grau de liberdade que o permite tanto questionar sobre o preconceito quanto decidir agir de acordo com ele.

Em relação a outros estudos sobre o tema, encontramos algumas semelhanças nas conclusões. Tanto Maia (2005) quanto Pinheiro e Kruehl (2013), perceberam que os filmes brasileiros analisados apresentam representações negativas sobre as diversas doenças mentais; dentre as analisadas, perceberam estereótipos sobre psicopatologias e instituições psiquiátricas, o abuso de psicoativos por parte dos indivíduos com transtorno mental e uma relação desses sujeitos com a violência. Contudo, ao analisar o personagem Arthur Fleck de *Coringa* (2019), Pereira e Gonçalves (2020) concluíram que o filme permite a visibilização do estigma, da institucionalização da loucura e das demarcações espaciais da desigualdade social. Logo, podemos pensar em como o cinema pode representar aspectos da realidade do indivíduo com transtorno mental de diversas formas, contribuindo com a desinformação ou a contraponto.

Já Carvalho, Brandão e Costa (2020) analisaram Arthur Fleck por outra perspectiva; em seu estudo sobre as cores utilizadas nos filmes *Girl* (2018) e *Coringa* (2019), as autoras fizeram uso da teoria de Wassily Kandinsky sobre cor – ainda que a teoria tivesse como base as cores em pinturas, não no âmbito cinematográfico. Kandinsky (1970) define amarelo como algo que tende ao corporal e excêntrico; já a cor azul remete ao espiritual, ao concêntrico. Assim, ao analisarem o filme, perceberam que o azul foi mais utilizado para representar a introspecção de Arthur, submissão à mãe, introversão, o sentimento de melancolia, bem como encontraram, no amarelo, a representação da extroversão do *Coringa*, o sentimento de euforia e o desejo de vingança. Além disso, essas análises só ocorreram porque azul e amarelo se contrapõem, permitindo a visualização da oposição entre Arthur Fleck e o *Coringa* e a formação deste no decorrer do enredo.

Anchieta (2016) também analisou *Deadpool* (2016) pensando na aplicação da cor. A partir do conceito de atenção estética proposto por Gérard Genette, os autores buscaram entender o uso da cor vermelha no filme. Segundo Anchieta (2016), a atenção é guiada pelo conhecimento do indivíduo e o grau de interesse envolvido no que é apresentado. Assim, ao investigarem sobre como o vermelho é empregado em *Deadpool* (2016), o autor observou que o uso é mínimo, mas sempre utilizado ao representar alguma violência ou perigo e morte, bem como mecanismo de ativação da sensibilidade nos espectadores. Ou seja, o filme faz uso

dessa cor para indicar alguma representação negativa e para direcionar a atenção do espectador a um evento que irá acontecer.

Porém, um filme pode ser criado além dos aspectos cinematográficos. Fialho e Pernisa (2017) informam que, a partir de críticas de fãs – feitas ao personagem Deadpool construído no filme *Wolverine* (2009) –, o filme *Deadpool* (2016) foi pensado em como suprir as insatisfações do público-alvo. Dessa forma, percebe-se a influência que o espectador tem antes de consumir o produto, sendo, indiretamente, um participante na construção das representações principais no filme. Tal fenômeno pode ser explicado pelo que Jenkins (2008) chama de cultura da convergência, baseada em como a sociedade atual já pratica o diálogo e/ou interação entre pessoas, independente do meio para tal. Ademais, isso nos permite entender como os fãs puderam ir além de apenas opinar sobre a construção do personagem, como também influenciaram na própria produção de um filme baseado no quadrinho *Deadpool* – quando, de acordo com Fialho e Pernisa (2017), os fãs pressionaram a Fox para a produção do filme.

O cinema é extremamente competente em aproximar as imagens cinematográficas com a realidade, fazendo com que o espectador sinta como se todas as fantasias produzidas fossem realidade (BERNARDET, 2001). Porém, de acordo com Xavier em entrevista concedida à Nogueira e Soares (2012), quando essas imagens não alcançam um equilíbrio com a sensibilidade, o filme se depara ou com a falta de sensibilização das imagens, as tornando saturadas – ao passo que o indivíduo não tem contato com a sensibilização necessária em um filme – ou o filme é extremamente sensível, mas as imagens se perdem nessa função. Além disso, ainda na mesma entrevista, Xavier complementa que, quando as imagens são extremamente abarrotadas de informações, nos deparamos com o “sensorialismo”, fazendo com que a tecnologia ganhe espaço para encantar o sujeito com as imagens, mas não o aproxima, de fato, da história (XAVIER, 2012).

2.2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa teve como metodologia a análise fílmica e o método objetivamente analítico – proposto por Vigotski (1999) em *Psicologia da Arte*, para analisar a arte – em que o estudo tem como foco a própria obra de arte – contrariando uma tendência em psicologia, em que se analisava ou a personalidade do criador ou os efeitos da obra no receptor.

Vigotski (1999) divide a obra de arte em dois pontos principais: o material (ou conteúdo) – que é a base, enredo da obra – e a forma – que pode ser definida como as características que criam o formato da obra. Ademais, tanto o material quanto a forma já existiam antes da

obra artística – por exemplo o tipo de narração (forma) em primeira pessoa já existia, bem como o tema do amor platônico (material) –, porém, é justamente a composição específica que enforma o material e torna a obra algo novo, ainda não visto. O autor acrescenta que a arte causa um efeito chamado de reação estética, que é o impacto psicológico – devido às contradições que a obra promove – de ordem emocional no indivíduo que recebe a arte. Por isso, Vigotski (1999) também considera a arte uma técnica social dos sentimentos, visto que estimula essa reação estética e porque os sentimentos provocados por esta são sociais, criados, mantidos ou modificados pela sociedade.

Em relação ao método, Vigotski (1999) compreende que se faz necessário, primeiro, dividir as partes da obra. Essas partes são chamadas pelo autor de anatomia, que consiste em como a obra é dividida pelo próprio criador ou pelo analisador. Em segundo, é necessário, então, analisar as relações entre as partes, processo nomeado como fisiologia. Ao desmontar e remontar a obra (a dividindo e então a relacionando com ela mesma), é possível entender e recriar a reação estética causada pela criação, sendo que a análise dessa reação é a função do método.

Em *Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s)*, Penafria (2009) nos diz que há duas formas de se entender um filme: ao criar uma crítica – que carrega algum juízo de valor – ou ao fazer uma análise – que tem um método dependendo do objetivo da análise. Sendo assim, a autora nos introduz alguns passos importantes e básicos a serem utilizados para analisar um filme: primeiro, deve-se decompor o filme em imagem – enquadramento, composição, ângulo –, em som – *off* e *in* – e em estrutura (planos, cenas, sequências); e, após isso, deve-se recompor o filme (juntar todos os elementos de forma coerente novamente). Portanto, torna-se possível analisar e, assim, interpretar o filme de forma objetiva e imparcial.

Ademais, Penafria (2009) também considera importante ter um objetivo específico antes de começar a análise e uma observação detalhada, rigorosa e atenta do filme. Desse modo, junto dos passos e das considerações mencionadas, torna-se possível criar conceitos que substituem os adjetivos que são genéricos e comuns no campo da crítica.

A partir desses dois métodos, foi possível, então, analisar as obras cinematográficas mencionadas. Para tal, utilizamos os conceitos de forma e material apresentados por Vigotski (1999) e as indicações de Penafria (2009). Assim, entendemos que a forma nesse tipo de arte tem como base os planos, os ângulos de filmagem, sons, posições das personagens, atuação; e o material (ou conteúdo) são os temas abordados em cada obra, sendo desenvolvidos por meio dos elementos da forma.

Após a decomposição, foi necessário entender a relação entre as partes. Para isso, recorreremos à Teoria da Representação Social para compreender a relação entre a forma e o

material que os filmes apresentam, com o objetivo proposto pelo estudo. Ademais, para analisar o filme a partir da forma, tivemos como base o esquema de análise proposto por Leal (2018) em que as principais características a serem observadas nos filmes serão: aspectos formais – enquadramentos, planos –, interpretação, relação com outros episódios, sensações e observações. Cada filme conteve uma tabela.

Consideramos “episódios” momentos/cenas em que as personagens demonstraram uma característica do Transtorno de Personalidade Antissocial ou apresentaram algum sentimento, relação interpessoal, característica psicológica ou socioambiental. Além disso, como analisamos dois filmes, iremos entender como eles se assemelham ou diferenciam a partir de outro esquema de análise:

Filmes:	<i>Deadpool</i>		<i>Coringa</i>	
	Interpretação	Observação	Interpretação	Observação

2.3. ANÁLISE DAS OBRAS

Em relação a produção desse estudo, devemos destacar que houve alterações no método. Na coluna do método para analisar os filmes, foi adicionada a coluna de “Sensações”, na qual buscamos adicionar as sensações iniciais ao observar o episódio. Essa alteração permitiu aumentar o número de episódios e, principalmente, analisá-los minuciosamente. Além disso, na coleta dos dados, analisou-se o impacto psicológico que as obras podem gerar nos espectadores como reação estética. Entre as reações possíveis, observou-se dor – em especial, pela identificação –, alegria – a partir da comicidade em *Deadpool* (2016) –, raiva – quando os protagonistas foram, de alguma forma, injustiçados – e empatia.

Na obra *Coringa* (2019), foram identificados 143 episódios, dentre eles 22 foram analisados. O contexto social e psiquiátrico de Arthur é apresentado aos poucos. O campo financeiro é escasso – trabalha em uma empresa terceirizada de entretenimento; a residência é simples – nos apresentado a partir de planos médios e plano de ambientação; o cuidado com a saúde mental é resumido em conversas semanais com uma assistente social e uso de vários remédios psiquiátricos; sofreu, durante a infância, vários abusos físicos por parte do namorado da mãe e negligência emocional e financeira; quando adulto, descobriu que a mãe também possui um transtorno (que não é especificado); não nos foi apresentado qualquer amigo de longa data (apenas colegas de trabalho). Ainda que o contexto do protagonista não seja o foco dos diálogos durante o filme, ele se apresenta aos poucos e de forma discreta, a partir, principalmente, dos cenários.

Arthur, nos episódios 3 e 15, não demonstra considerar a própria segurança. No 3, por meio do plano *travelling*, podemos ver Arthur que, ao correr atrás das crianças que roubaram um instrumento de trabalho, ele não se atenta ao trânsito. Já no episódio 15, a partir de um

flashback – *close up* médio, ângulo de baixo para cima sem permitir ver o rosto de Arthur – a imagem apresenta o protagonista em um ambiente hospitalar, batendo a cabeça contra a porta de um quarto.

Porém, a falta de cuidado com a segurança não se restringe aos cuidados do protagonista com ele mesmo. Durante os homicídios cometidos por Arthur, é possível perceber duas formas diferentes em que foram efetuados os crimes: 1) de modo agressivo e em que o personagem demonstrou muita raiva (episódios 44, 116 e 132) e 2) de forma ressentida, carregada de sentimentos como tristeza e decepção (episódio 109). Pode-se explicitar o primeiro modo a partir do episódio 44 – por meio de um plano geral médio e com o ângulo que não nos permite ver o rosto da vítima –, o protagonista atira diversas vezes na terceira vítima que assassinou no metrô. Já tristeza e decepção aparecem no episódio 109: é quando Arthur assassina sua mãe durante a internação dela por AVC e os sentimentos de ressentimento do personagem são demonstrados a partir do monólogo em que ele desabafa sobre os sentimentos que a sua mãe lhe causou, com todas as mentiras e palavras duras dirigidas a ele.

Os homicídios não foram acompanhados de sentimento de culpa. Nos episódios 97, 124, 130 e 132, Arthur não demonstra sentir remorso por ter cometido esses crimes; pelo contrário, na cena 97, em que ele está no hospital psiquiátrico (no qual a mãe dele foi internada anos antes), confessa ao recepcionista que fez coisas horríveis e que não se arrepende – mesmo sabendo que deveria. Esse episódio é enfatizado pelo plano subjetivo, variando entre a visão de Arthur e a visão do funcionário que, no momento da revelação, não sabe o que fazer.

Arthur, além da agressividade e irritabilidade que demonstra durante o filme, nos apresenta também ideações suicidas (episódios 13, 14, 113, 126). Quando o protagonista permite que a assistente social leia o diário dele, ela folheia as páginas sem observar atentamente até parar em uma página (episódio 13) em que está destacada a frase “*I hope my death makes more cents than my life*” (“Espero que a minha morte faça mais sentido/dinheiro que a minha vida”, tradução livre). Acessamos esse destaque a partir do *close up* nesse trecho. Além disso, tanto no episódio 113 quanto no 126 o personagem simula um suicídio enquanto encena a participação no programa de um apresentador de *talk-show* chamado Murray.

Coringa (2019) nos apresenta um personagem muito solitário. Logo, quando Arthur lida com um momento extremamente doloroso (e, devido aos tons muito escuros de azul na imagem, talvez o mais doloroso do filme), ele está sozinho. Esse episódio (90) é uma sequência do momento que ele é humilhado por Thomas Wayne e descobre que este não é

o pai do protagonista. Por meio de um plano médio e uma montagem analógica, é possível ver Arthur parado em uma posição similar ao episódio anterior e, após alguns segundos, começar a mexer na geladeira jogando (o pouco) de coisas que nela estavam para fora. No episódio seguinte (91), ainda em tons escuros de azul, o personagem se fecha dentro da geladeira e o acompanhamos pelo plano *travelling* até a câmera parar no meio do caminho entre onde ela, a câmera, estava e o personagem. Assim, Arthur não se isolou somente do resto do universo *Coringa* (2019), também se isolou dos espectadores.

No decorrer da obra, Arthur desenvolve sentimentos platônicos com Sophie; porém, ele a torna uma de suas vítimas. Nos episódios 35 e 103, o protagonista a persegue. No 35 ele a segue pela cidade por um dia, sempre à distância. Já no 103, Arthur – após descobrir sobre a ficha psiquiátrica da mãe – invade o apartamento da Sophie. Por meio de um *close up* intercalando entre a vítima e o protagonista, presenciamos ela pedindo para que ele saia do apartamento e não a machuque. Ainda que não vejamos o rosto de Arthur – pois o *close up* é enquadrado nas costas dele – a música de suspense, que começou quando ele entrou no apartamento, se mantém e Sophie não demonstra se tranquilizar no decorrer do episódio.

Nos episódios 5 e 42, observamos um Arthur que também é vítima. No episódio 5, o personagem sofre de violência física de assaltantes. Em um plano médio, Arthur está no chão recebendo os golpes sem reagir. Já no episódio 42, o protagonista teve uma crise do tique de riso no metrô enquanto testemunhava três rapazes perturbarem uma outra usuária do serviço. Quando de fato começam a bater no protagonista, ele tenta se defender chutando os agressores, mas não obtém sucesso. Os golpes cessam com os tiros que ele dispara contra eles.

Durante o filme, descobrimos a maneira da qual a saúde mental e a saúde pública são tratadas no contexto da narrativa. No episódio 12, a sala da assistente social – apresentada a nós a partir do plano de grua – é composta por várias estantes com caixas contendo arquivos. No episódio 55, após informar ao Arthur que não terá mais essas sessões e nem receita para os remédios dele, ela desabafa dizendo que “eles” (aqueles que estabeleceram essa medida) não se importam com pessoas como ela ou como ele. Assim, percebemos que a assistente também sofre com essa medida, bem como com o emprego que a sobrecarrega e com a desvalorização de sua profissão.

A saúde mental de Arthur tem uma piora acentuada após essas medidas. No episódio 56, na conversa com a assistente social, o protagonista se preocupa em não ter mais receita para comprar os remédios; ademais, no episódio 132, antes de matar Murray no programa, ele pergunta ao apresentador – em padrão de piada – o que acontece quando cruzam com um doente mental que foi abandonado pela sociedade. Desse modo, tanto o Estado

(cancelando os programas) quanto a sociedade (ao não o acolher) invisibilizou o seu sofrimento.

Ao selecionar o filme, a autora desse estudo levantou a hipótese de que Arthur Fleck possui o Transtorno de Personalidade Antissocial. O DSM-V apresenta como principal característica desse transtorno a manipulação e falsidade praticada pelo indivíduo. Contudo, como apresentado nos episódios analisados, Arthur não exerce esse comportamento. Porém, o personagem principal demonstra outros comportamentos que são características do TPA, como: fracasso em ajustar-se às normas sociais relativas a comportamentos legais (ao cometer assassinatos e perseguir a personagem Sophie, como pode ser visto nos episódios 35, 44, 103, 109, 116 e 132), impulsividade ou fracasso em fazer planos para o futuro (nos episódios analisados, Arthur não apresentou quaisquer planos para o futuro), descaso pela segurança de si ou de outros (episódios 3 e 15 apresentam a ausência de cuidado com a própria segurança e nos episódios 44, 109, 116 e 132 é apresentada a falta de preocupação com a segurança do próximo) e, principalmente, a ausência de remorso (episódios 97, 124, 130 e 132).

Dentre as 7 características apresentadas no Critério A do TPA, observamos que Arthur apresenta 4; além disso, o manual também estabelece que o indivíduo deve ter apresentado esses comportamentos antes dos 15 anos (dado que não foi apresentado no filme), deve ser maior de 18 anos e os padrões difusos não podem ter ocorrido dentro de episódios de esquizofrenia ou de bipolaridade. Ademais, o filme não demonstrou buscar querer diagnosticar o personagem bem como definir algum padrão característico de algum transtorno, pois na narrativa Arthur não foi diagnosticado por qualquer profissional da saúde.

Além da obra expor alguns sintomas de transtorno mental, também aponta as possíveis causas para o desenvolvimento de um iminente transtorno em Arthur. O DSM-V (2014) indica que as causas podem ser tanto genéticas quanto ambientais. Sendo assim, o filme nos apresenta uma causa genética – mãe diagnosticada com o Transtorno de Personalidade Narcisista – e várias possíveis causas ambientais, tais como a solidão, a pobreza, a falta de acolhimento, a falta de eficácia nas políticas públicas (e, em especial, a extinção dessas políticas), a medicalização, o preconceito, a falta de reconhecimento e a impunidade (em relação aos que o feriram). Todos esses aspectos são presentes e vivenciados por Arthur durante a obra, sendo até mesmo pontos principais do filme e, a partir disso, revela-se um outro lado do transtorno que nem sempre é apresentado: o contexto social e emocional do indivíduo.

O preconceito definido por Heller (2016) é explicitado no filme. Durante os episódios de assassinato do metrô, deve-se destacar que o conflito entre Arthur e as vítimas começou

a partir da agressão das vítimas contra Arthur. Nesse episódio, em uma de suas crises de tique de riso, o protagonista se depara com três indivíduos que fazem chacota dele – tanto da crise quanto das roupas que ele vestia. Assim, o filme mostra que o preconceito saiu do âmbito verbal e se tornou físico. O Arthur que faz parte de um juízo provisório negativo – maluco ou “*freak*”, como o patrão o nomeou – encontrou indivíduos em que o aspecto da fé é determinante e muito presente, bem como o comportamento escolhido de agir agressivamente – ao diferente – que foi socialmente aprendido (MOSCOVICI, 2007) e se tornou um comportamento estereotipado nesses indivíduos (HELLER, 2016). Ademais, nesse episódio pode-se observar uma tentativa desse grupo preconceituoso de manter a dominação sobre o grupo que sofre o preconceito, pois não hesitam em agir conforme acham adequado frente ao diferente deles.

Dessa forma, quando a obra aborda a imagem que as pessoas da narrativa possuem sobre o Arthur, está demonstrando aspectos que podem condizer com a realidade estadunidense (PINHEIRO e KRUEL, 2013), o que evita a banalização tanto do transtorno quanto do indivíduo com transtorno.

Em relação a forma em que foi montada a obra, observa-se ainda um expressivo uso de *close-ups* e planos médios, em que o foco foi o protagonista. Esse uso permite que o espectador se aproxime do personagem e, principalmente, dos sentimentos deste. Assim, nos episódios 42, 55 e 132, o modo em que a forma apresenta o material se contrapõe, pois possibilita que os assuntos como preconceito, desmantelamento de políticas públicas e desigualdade social (os três de cunho coletivo) sejam vistos a partir de uma “narrativa” individual, o que resulta na priorização dos sentimentos e opiniões de Arthur frente ao que ocorre nos eventos que afetam, em algum grau, todos os indivíduos. Entretanto, esse modo de formar o material também provoca no espectador as sensações que Arthur sentiu, o que resulta em outra contradição: os sentimentos que, inicialmente, eram individuais, acabam se tornando parte de outros indivíduos. Logo, um evento social que foi trabalhado como individual recebe sentimentos e sensações que vão além do indivíduo Arthur.

Em relação aos episódios analisados do filme *Deadpool* (2016), construímos quatro temas principais para abranger o objetivo do artigo: 1) características psicológicas do personagem (personalidade e a vingança); 2) a metalinguagem e a intertextualidade presente na obra; 3) a comicidade sinistra (e outros campos da comédia); e 4) a quebra da quarta parede (sendo essa característica do filme uma das mais comercializadas como o diferencial da obra). Nesta obra foram identificados 121 episódios e, dentre esses, 16 foram analisados.

Uma característica que podemos notar no protagonista é a incessante atitude em se afastar da imagem de herói. Por exemplo, quando o personagem cumpre a missão dada a ele

por uma adolescente sem muito dinheiro e ele recebe um agradecimento desta o chamando de herói, Wade/Deadpool inicia uma narrativa dizendo que ele não é um herói, mas sim um homem mal pago para punir outros homens maus, momento apresentado por um plano médio enquadrando-o enquanto ele se afasta da adolescente (episódio 36). Ademais, nos momentos finais do filme (episódio 117), o Colossus (mutante que visa recrutar o protagonista ao grupo de mutantes heróis da cidade) inicia um discurso sobre os momentos que definem um indivíduo como herói. Enquanto a câmera focava em um plano médio no homem que discursava, Deadpool interrompe o discurso ceifando Francis (objeto de vingança do Wade). Inicialmente, o colega de missão reage vomitando e questionando ao principal o porquê da ação. Deadpool responde que, se para ser herói tem que poupar a vida de pessoas como o Francis, ele prefere não ser um herói – plano geral médio enquadrando o personagem principal e o corpo do Francis no chão. Aqui, percebemos como o protagonista deixa claro a característica anti-herói.

Em outros episódios, algumas atitudes do protagonista demonstraram a falta de preocupação com situações perigosas. Como no episódio 38, no qual ele chega ao bar, após a missão proposta pela adolescente, e informa a um amigo que o objetivo da missão era apenas um homem que perseguia uma adolescente.

Deadpool, além dos episódios em que comete assassinatos, também comete “pequenos delitos”. Durante os episódios 15 e 107, nos quais utiliza o serviço de taxista, o protagonista paga pelo serviço com apenas um cumprimento de *hifive*. Além disso, no episódio 32, Wade invade a casa de um indivíduo (que não tem envolvimento com o perseguidor) para concluir a missão proposta pela adolescente. Assim, constata-se que o personagem principal, além de cometer delitos graves como homicídios, também comete delitos leves para executar um plano.

Ainda que, como mencionado, em alguns episódios Wade aparenta não dar a atenção devida aos comportamentos que colocam terceiros em perigo, em outros episódios ele demonstra altruísmo em relação a noiva. No episódio 58, Wade decide participar do experimento para curar o câncer. Neste momento, a imagem está em *close up* no rosto dele, enquanto ele observa Vanessa (noiva do protagonista e *stripper*, se conheceram no bar de trabalho do Wade) dormir e ele está na porta, pronto para sair. Antes de partir, ele narra dizendo que não sabe se será curado, porém, não irá fazer a noiva o acompanhar pelo processo doloroso que é o tratamento do câncer. Ele termina a narração questionando: “não é isso que os super-heróis fazem?”. Ademais, quando ele se prepara para se reencontrar com Vanessa na tentativa de protegê-la de Francis (vilão principal e cientista mutante, episódio 99), Wade demonstra-se ansioso e inseguro. No banheiro da boate em que Vanessa trabalha,

o protagonista se olha no espelho e diz para si mesmo que não é sobre ele, mas sim sobre a dançarina, visando se motivar a encará-la (ainda que não esteja com a aparência que desejava). Observamos o episódio a partir de um *close up* no rosto dele, porém, a imagem enquadrada é a do seu reflexo no espelho.

Relacionada à insegurança, o protagonista demonstra outro traço da personalidade: autodepreciação. Durante três episódios (52, 88 e 97) ele faz uso de alguma piada para criticar a aparência “deformada” ou desabafa sobre ela. Por exemplo, no episódio 88, ele se reencontra com o amigo do bar e, após contar tudo que aconteceu, o amigo faz uma piada sobre a sua aparência. Quando o protagonista complementa a piada – dizendo que ele parece um testículo com dentes – observamos a sua expressão insegura dada por um *close up* no seu rosto.

Outro ponto importante dentro do tema das características psicológicas do personagem principal é a vingança. A caçada pelo Francis se iniciou após o Wade sofrer torturas para ativar o gene mutante. Durante as torturas, Francis se demonstrou apático e sádico, como no episódio 74, no qual ele faz chacota das esperanças do Wade em sair daquele local vivo e com liberdade – *close up* alternando entre o torturador e o protagonista durante a fala. Entretanto, é somente a partir do episódio 92 que é possível termos noção da intensidade do sentimento: Wade decide traçar os passos de Francis, machucando e assassinando todos que entram no caminho até encontrar o torturador. Neste episódio, o protagonista se depara com um capanga chave para encontrar Francis e, para fazer o capanga o reconhecer, ele enfatiza que, quando trabalhava para as forças especiais do governo tinha 41 mortes confirmadas, mas atualmente já confirmou 89 mortes.

Ademais, no episódio 102 é possível observar que o protagonista se preparou intensamente para a vingança, pois o cenário nos é apresentado – a partir de um plano médio enquadrando a pequena casa – com vários alvos grudados na parede, todos com buracos de bala, assim como a casa é equipada com vários armamentos. Porém, o personagem principal se apresenta complexo novamente. Ainda que tenha dito que está caçando o Francis por vingança, o protagonista – ao ter o torturador rendido em suas mãos e a partir de um *close up* no rosto do protagonista – diz que a primeira coisa que os dois vão fazer é concertar a sua aparência (episódio 105).

É interessante ressaltar que o filme faz uso da intertextualidade duas vezes. Durante o episódio 65, Deadpool faz referência a outro filme para introduzir os próximos acontecimentos, em um *close up* no seu rosto. Além disso, no episódio 64, a obra cinematográfica decide fazer uso de diversos instrumentos de interação externa para compor o episódio. Nesse instante, a intertextualidade surge quando o Deadpool diz que, para produzir

o filme (metalinguagem), ele fez trocas sexuais com o Bolberine (referência ao personagem do filme *Wolverine*). Nesse episódio, ainda, há o uso da quebra da quarta parede, pela qual o protagonista conversa com os espectadores. Quando o enquadramento da câmera se alterna entre o *close up* no rosto do *Deadpool* e um plano geral médio (dando visão da cidade), a obra faz outra referência, pois remete a apresentação de super-herói em filmes dessa temática.

Entretanto, o episódio mencionado não foi o único em que foi utilizado a quebra da quarta parede: episódios 3, 16, 31, 60, 61, 66 e 93 também o fizeram. Podemos utilizar como exemplo o episódio 61, no qual *Deadpool* conversava com os espectadores e é interrompido pelo *Colossus* – que não percebeu a quebra da quarta parede – e o protagonista diz que não está conversando com ele, mas sim com “eles” (referindo-se aos espectadores). Esse uso da quebra da quarta parede não é comum em filmes da mesma temática, o que levanta em *Deadpool* (2016) um novo modo de se aproximar do público.

A comédia na produção tem diversas facetas: como mencionado anteriormente, *Deadpool* assumia posturas infantis como recurso engraçado, porém, ele também faz uso da comicidade sinistra e do alívio cômico. Por exemplo, no episódio 42, Wade e Vanessa discutem sobre quem possuiu a infância mais traumática. Com o *close-up* enquadrando o rosto de ambos é possível visualizar que nenhum dos dois demonstra tristeza ao discutir e nem ao tentar vencer o outro com uma infância “mais” difícil – dentro da brincadeira, eles fazem referência a abusos. Nomearemos essa comicidade de comicidade sinistra, devido ao fato de, em diversos episódios, a obra cinematográfica fazer uso de pontos sinistros para fazer humor – isso ocorre nos episódios 20, 21, 22, 31, 41, 87, 90, 104, 105, 106 e 120.

Como mencionado, uma das principais características do TPA é o uso da manipulação e falsidade para alcançar algum objetivo. Contudo, assim como no Arthur de *Coringa* (2019), Wade não utiliza desses mecanismos para alcançar qualquer objetivo dentre os episódios analisados. Porém, o protagonista apresenta algumas características necessárias para o diagnóstico de TPA, tais como: fracasso em ajustar-se às normas sociais relativas a comportamentos legais (ao ter ocupação ilegal – mercenário –, ao pagar por um serviço com um *hifive* – episódio 15 e 107 – e ao invadir uma casa para concluir um objetivo do trabalho – episódio 32), descaso pela segurança de si e de outros (episódios 4 e 38) e ausência de remorso ao ferir e até mesmo matar indivíduos para concluir a vingança (92 e 117).

Assim, dentre as 7 características apresentadas no Critério A do TPA, observamos que Wade apresenta 3. Ademais, para completar o diagnóstico, o DSM-5 (2013) estabelece que o indivíduo deve ter apresentado esses comportamentos antes dos 15 anos (dado não apresentado nos episódios analisados), deve ser maior de 18 anos e os padrões difusos não podem ter ocorrido dentro de episódios de esquizofrenia ou de bipolaridade.

Em relação a produção do filme, é importante lembrar que a participação dos fãs das histórias em quadrinhos foi essencial para a construção do protagonista (FILHO & PERNISA, 2017). Dessa forma, o uso recorrente da quebra da quarta parede na obra cinematográfica se transforma em um meio de aproximar esses fãs à obra que contribuíram na construção, bem como é um meio de fortalecer a conexão entre os personagens e o público. Para Bernardet (2001), um filme é capaz de produzir fantasias que pareçam realidade, porém, com o uso da quebra da quarta parede, vemos que essas fantasias vão se quebrando, tirando o espectador da realidade criada – detalhe que, aos poucos, condiz com o papel inicial que o público criou para si mesmo: auxiliar na criação do filme.

Ademais, Bernardet (2001) nomeia como personagem individual o personagem destaque da obra, todo o filme é construído em torno dele; além disso, nos filmes que possuem esse personagem, a obra é composta por vários personagens individuais, interagindo com protagonista de forma que os outros são apenas coadjuvantes. Em *Deadpool* (2016), podemos observar Wade como sendo esse personagem, pois todas as relações, temas e conflitos estão relacionados a ele, destacando não apenas o personagem fictício, como também o ator que o interpreta (Ryan Reynolds). Tal processo permite observar uma outra relação da obra com o processo de criação anterior ao filme: o ator é um dos produtores principais do filme, sendo um dos atuantes a contribuir com a construção do personagem. Desse modo, forma-se o *starsystem* proposto por Bernardet (2001), o qual o filme se constrói em torno de uma estrela de Hollywood – visando beneficiar essa estrela e, principalmente, atrair o público dela.

É importante ressaltar o aspecto de bem e mal abordado em *Deadpool* (2016). O personagem principal, em alguns episódios (36 e 117) levanta esse ponto sempre opinando sobre o que considera bom ou ruim (atitudes de super-herói ou vilão). Essa dicotomia, quando o protagonista assume a postura de anti-herói, nos permite pensar em como ele foge da ultrageneralização de Heller (2016). Ou seja, quando Wade nega a postura de herói ou de vilão, ele foge da cotidianidade, permitindo-se se analisar e analisar os casos singulares da vida sem aderir a dicotomia de bom e ruim (herói ou vilão). Assim, o seu comportamento, frente as generalizações propostas pelo meio, ocorre de modos variados.

Além disso, outro aspecto importante é a questão da autoimagem do protagonista. Nos episódios 52, 88 e 97, vemos um Wade que foi afetado pela aparência “deformada”. Consideramos esse tema, da autoimagem, um ponto importante do filme que pode ser trabalhado por outros autores ao analisarem do personagem principal.

Quando colocamos as análises dos dois filmes lado a lado e observamos as características individuais das personagens, podemos, também, ver características que se

assemelham. Bem como é possível observar aspectos que se contrapõem, que diferenciam as duas obras.

Primeiramente, ambos os protagonistas fogem dos estereótipos “propostos” como personagens de uma produção originada de quadrinhos. Assim, em *Coringa* (2019), Arthur é apresentado com todas as dores e os sofrimentos de sua vivência, o que permite a visualização de um indivíduo que é mais do que os comportamentos demonstrados; já em *Deadpool* (2016), Wade é apresentado sempre opondo-se a divisão entre o bem e mal, criando um sujeito cinematográfico que não se rende as generalizações dessa dicotomia.

Ademais, ambos os filmes vão além dos sintomas de um transtorno, buscando entender o contexto do indivíduo. Logo, ainda que não seja definido se/qual Arthur ou Wade possuem um transtorno, a banalização do indivíduo com algum tipo de transtorno não é retratada ao decompor e recompor a forma e o material das obras cinematográficas. Assim, a imagens negativas que poderiam ser formadas/perpetuadas pelas obras não encontra uma ideia, o que evita a formação de uma representação negativa dos sujeitos que se assemelham aos protagonistas – pontos que Moscovici (2007) considera necessários para a criação de uma representação.

Em ambas as obras, também, há o trabalho de identificação do espectador com os personagens principais. Arthur, quando se depara com a solidão, um Estado opressor e uma sociedade nociva, cria uma conexão entre o personagem e os espectadores. Além disso, Wade, ao se mostrar ser um sujeito que vai além de ser herói ou vilão, apresenta um indivíduo mais próximo da realidade – na qual os sujeitos não possuem somente características de herói ou de vilão –, bem como apresenta o conflito da autoimagem, o que o aproxima dos espectadores que estão em um conflito semelhante.

Em relação às diferenças, ressaltamos os aspectos de coletivo e individual dos filmes. Em *Deadpool* (2016), o personagem principal é individual e, assim, toda a obra foi composta em torno do protagonista. Já em *Coringa* (2019), Arthur está sempre em um contexto coletivo, no qual são discutidas questões sociais, tais como a omissão do Estado, o sucateamento da saúde, o preconceito social, de forma que o protagonista está sofrendo sozinho, mas em condições sociais.

Ademais, há distinção entre o bem e mal proposto pelas obras. Ainda que ambos os filmes sejam inspirados em quadrinhos de temática de super-heróis, em *Deadpool* (2016) discute-se a dicotomia entre bem e mal a partir do aspecto de herói ou vilão – Wade se contrapõe a essa dicotomia ao criar um personagem anti-herói. Já em *Coringa* (2019), esse tema não é discutido da mesma forma. Há um personagem em conflito, que não tem como base o questionamento explícito dessa dicotomia para agir frente às adversidades. Em relação aos

personagens coadjuvantes, em *Deadpool* (2016) há episódios (11, 12, 13, 24 e 110) em que esses personagens aparecem sem a presença do protagonista, aspecto não retratado no filme *Coringa* (2019).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise dos episódios das obras, podemos concluir que ambos os filmes não tiveram como objetivo diagnosticar os personagens, ainda que eles apresentem algumas características de TPA. Contrariamente, os personagens foram montados com a apresentação de aspectos que vão além dos estereótipos de personagens herói/vilão. Sendo assim, em *Coringa* (2019) há abordagem de assuntos sociais, tal como a denúncia de políticas públicas falhas ou ausentes. Já em *Deadpool* (2016) o personagem ironiza a figura de herói e foge da separação entre bem e mal.

Em função dos limites da pesquisa, propomos que outros autores abordem essas obras, pois, tanto em *Deadpool* (2016) quanto em *Coringa* (2019), houve assuntos que apareceram frequentemente, mas não foram abordados nesse estudo. No primeiro filme, podemos enfatizar a autoimagem de um personagem que esconde a autodepreciação por meio da comicidade sinistra. Já no segundo, Arthur apresentou diversos tipos de sorrisos que possuíam funções diferentes e a necessidade de reconhecimento por si a partir de outros.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**: DSM-5. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

ANCHIETA, W. O vermelho como objeto de desatenção em *Deadpool*. **Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero**, 12, 2016, São Paulo.

ANCINE. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. Brasília: ANCINE, 2016. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2016.pdf. Acesso em: 16 de abr. de 2021.

ANCINE. **Anuário estatístico do cinema brasileiro**. Brasília: ANCINE, 2019. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf. Acesso em: 16 de abr. 2021.

BERNARDET, J. **Que é cinema?** 1. ed. Brasiliense, 1985, 120 p.

CARVALHO, B.; BRANDÃO, S.; COSTA, A. A cor e o sentido na pintura e no cinema: análise dos filmes *Coringa* e *Girl* à luz da teoria da cor de Wassily Kandinsky. In: **Grão Fino: Semana de Fotografia** (Online), III, Campina Grande, 2020.

FIALHO, C.; PERNISA, C. Deadpool e a quarta parede: uma análise das narrativas de metalinguagem. **Revista Livre de Cinema**, v. 4, n. 2, p. 53–68, 2017.

HELLER, A. **O cotidiano e a história**. 11. ed. Tradução: Carlos N. C. e Leandro K. São Paulo: Paz e Terra, 2016. *E-book*. 126 p.

KANDINSKY, W. **Ponto, linha, plano: contribuição para análise dos elementos picturais**. Lisboa: Edições 70, 1970.

LEAL, I. As cores como um elemento de significação: uma análise de Tudo Sobre Minha Mãe. Ed. **Universidade Presbiteriana Mackenzie**, São Paulo, 2018, Jornada de Iniciação Científica e Mostra de Iniciação Tecnológica.

MAIA, J. *et al.* Psicopatologia no cinema brasileiro: um estudo introdutório. **Rev. psiquiatr. clín.**, São Paulo, v. 32, n. 6, p. 319-323, dez. 2005.

MOSCOVICI, S. **Representações Sociais: investigações em Psicologia Social**. 5. ed. Vozes, Petrópolis, 2007.

NOGUEIRA, Lisandro; SOARES, Carolina. Entrevista/Ismail Xavier: A era da banalização das imagens. *In: SECOM*, Goiânia, 12 de jul de 2012. Disponível em: <<https://secom.ufg.br/n/37806-entrevista-ismail-xavier-a-era-da-banalizacao-das-imagens>>. Acesso em: 16 de abr de 2021.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s). *In: Congresso SOPCOM*, VI, Lisboa, abr. 2009.

PEREIRA, C.; GONÇALVES, J. Morrendo de rir: a (falta de) graça da existência visibilizada em Coringa, de Todd Phillips. **Anãnsi: Revista de Filosofia**, Salvador, v. 1, n. 2, 2020.

PINHEIRO, M.; KRUEL, A. Refletindo sobre saúde mental e cinema sob a ótica das representações sociais. Porto Alegre: [s. n.], p.17, 2013.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da Arte**. Tradução: Paulo B. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 377 p.

5. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

CORINGA. Direção: Todd Phillips. Produção: Todd Phillips. Intérpretes: Joaquin Phoenix, Robert De Niro, Zazie Beetz e outros. Roteiro: Scott Silver e Todd Phillips. Los Angeles: Warner Bros. Pictures, 2019, (122 min).

DEADPOOL. Direção: Tim Miller. Produção: Stan Lee, John J. Kelly, Jonathon Komack e outros. Intérpretes: Ryan Reynolds, Morena Baccarin, Ed Skrein e outros. Roteiro: Rhett Reese e Paulo Wernick. Los Angeles: 20th Century Fox, 2016, (108 min).

GIRL. Direção: Lukas Dhont. Produção: Dirk Impens. Intérpretes: Victor Polster, Ariele Worthwaller e Oliver Bodart. Roteiro: Luka Dhont e Angelo Tijssens. Bélgica: Meneut, Frakas Productions, Topkapi Films, 2018, (105 min).

Contatos: 31988458@mackenzista.com.br e alexmoreira@mackenzie.br