

Entre parêntesis

a crise da gestão de si neoliberal
em *Ninfomaniaca*

ROBERTO FREIRE DO NASCIMENTO JR

Daniel Puglia
Elizabeth Harkot de la Taille
Mayumi Denise S. Ilari
[Org.]

COLEÇÃO TESES PPGELLI • 2024



Entre parêntesis
a crise da gestão de si neoliberal
em *Ninfomaníaca*

ROBERTO FREIRE DO NASCIMENTO JR

São Paulo, 2024

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

© Editora Timo

ORGANIZAÇÃO Daniel Puglia, Elizabeth Harkot de la Taille e Mayumi Denise S. Ilari

PROJETO GRÁFICO Ana Basaglia | Estúdio Uniqua

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

N244e	Nascimento Jr., Roberto Freire do
	Entre parêntesis: A crise da gestão de si neoliberal em Ninfomaniaca / Roberto Freire do Nascimento Jr. - São Paulo : Timo, 2024.
	161 p. : il. ; 17cm x 24cm. - (Coleção Teses PPGELLI - 2024)
	Inclui índice e bibliografia. ISBN: 978-65-87347-41-7
	1. Cinema. 2. Estudos Culturais. I. Título. II. Série.
	CDD 791.43
2025-975	CDU 791.43

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Cinema 791.43
2. Cinema 791.43

Este livro segue as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. As imagens e conteúdo são de inteira responsabilidade do autor.

Atribuição CC BY 4.0 - Esta obra é regida pela licença Creative Commons CC BY que permite que terceiros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos os devidos créditos pela criação original.



*Para Dalva,
Minha estrela.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à fundação de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento para a publicação desta coleção e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (PPGELLI) da Universidade de São Paulo (USP) pela valiosa iniciativa de divulgação da produção científica brasileira da nossa área.

Ao Professor Marcos Soares, pela formação instigante e apaixonada, pela confiança em meu trabalho, por incentivar minha entrada na pós-graduação e pela orientação atenta, desafiadora, amistosa e afetuosa. Agradeço, ainda, a indicação do meu trabalho para complementar os volumes desta coleção. Você é o exemplo do professor que desejo ser.

À professora Ana Paula Pacheco, pela participação e pelas sugestões no exame de qualificação e por todas as aulas que fizeram parte essencial da minha formação acadêmica. Grande parte deste trabalho foi concebido graças às nossas discussões motivantes em sala de aula.

À professora Patrícia Kruger, pela leitura atenta no exame de qualificação, pelas sugestões práticas e teóricas, pela bibliografia essencial, pelos cursos sobre Lars von Trier e, sobretudo, pelo trabalho aprofundado e esclarecedor que despertou meu interesse pela pesquisa e pela obra do autor. Agradeço, ainda, a leitura rigorosa da primeira versão deste trabalho, bem como os generosos comentários que formaram parte essencial da publicação final. De maneira direta e indireta, você foi uma interlocutora constante deste trabalho.

À professora Jane Oliveira, pela participação no exame de qualificação e na defesa, pelas indispensáveis sugestões que ajudaram a fortalecer o trabalho aqui apresentado e pelo infatigável e inspirador fôlego de analisar movimentos corporais extremamente significativos, resguardando-os na memória.

À minha mãe, Dalva Matias, a quem dedico este trabalho, agradeço por tudo.

Aos meus irmãos Kaká e Nei. Ao primeiro, sou extremamente grato por ter sido sempre o pilar de todos nós, até nos momentos mais atribulados, demonstrando concretamente o significado de família. Ao segundo, agradeço por me incentivar na leitura desde pequeno, através de gibis ou outros livros espalhados e escondidos pela casa.

Aos meus amigos Leonardo Matos (Léo) e Wesley Fraga, agradeço pela amizade, pelas discussões instigantes, pelos cafés e bandejões alegres, pelo compartilhamento de bibliografia e do desejo político e por generosamente aceitarem ser os primeiros leitores e críticos deste texto.

A Cássio de Albuquerque, agradeço todos esses anos de amizade sincera e zelosa, pelo apoio mútuo e pelo diálogo franco.

A Lievin Britez, minha colega cinéfila, agradeço por ser uma interlocutora crítica e contestadora, mas, ao mesmo tempo, amigável, afetuosa e sensível.

A Akira Kato e Evandro Moraes, sou grato por me presentear com a inspiração diária da leveza, com a música que me comove (de várias maneiras) e com a fagulha da teimosia.

A Rodrigo e Bia, pela intensidade afetiva a despeito da distância e do tempo, pelas conversas despidas de pré-julgamentos e pelos momentos inesquecíveis de música livre e risadas sem gravidade.

A Guilherme Terreri, por ter sido um farol no início da pesquisa quando eu mais precisava. Como professor, agradeço também pelo trabalho contínuo de democratização do conhecimento, pela ousada ironia provocativa e por manter viva e pulsante aquela mesma paixão presente em nossos olhos durante a graduação.

Às “letreiras” Dani, Mari e Lu, agradeço pela conversa colorida e despreocupada, ainda que remota, que me animou e me fortaleceu nos momentos mais sombrios do distanciamento social.

A todos os camaradas que integram o grupo de estudos, sou grato pelas discussões estimulantes, pelo ambiente amistoso e pelo treinamento seminal para a minha formação. A participação neste grupo foi e continua sendo a melhor parte do processo da Pós-Graduação e desejo sinceramente que ele continue existindo por muito mais tempo. De uma forma ou de outra, a voz-coletiva de todos vocês está presente nestas linhas.

À memória de Roberto Freire do Nascimento, meu pai, falecido em 2016. Sinto por não poder mostrar meu processo agora, mas agradeço por todos os momentos passados. O resto é saudade e Amor Maior.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais: “Como uma pedra no sapato”	7
Parte I - Abrindo Parênteses: Prazer e Narrativa	
1.1 A moldura épica.....	15
1.2 A narrativa pornográfica.....	33
Parte II - Entre Parêntesis: Prazer e Desempenho	
2.1 O imperativo categórico do gozo	58
2.2 Duas espirais	87
Parte III - Fechando Parêntesis: Prazer e Sofrimento	
3.1 Do gozo à ferida aberta.....	109
3.2 Uma empreendedora falida.....	131
Referências	153



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“COMO UMA PEDRA NO SAPATO”

Ninfomaniaca (*Nymphomaniac*, 2013) é considerado por muitos uma audaciosa “epopeia sexual” do polêmico diretor dinamarquês Lars von Trier. Com 15 longas-metragens lançados até o momento e duas séries para a TV, além de roteiros, manifestos, comerciais, cliques musicais e instalações em museus, von Trier é visto como um importante cineasta da contemporaneidade. Bastante versátil e polêmico, o diretor caminha por diferentes gêneros e estilos estabelecendo novas dinâmicas narrativas para os já saturados modelos da indústria cultural hegemônica, como os filmes de terror, os musicais, os melodramas e, mais recentemente, a pornografia. As polêmicas, entretanto, não se restringem somente aos seus filmes: von Trier é notório por suas declarações e chistes em entrevistas que lhe concederam, inclusive, o título de *persona non grata* em Cannes. Gênio e provocador para alguns, arrogante e fraude para outros, Lars von Trier consagrou-se como uma incógnita para os tablóides mundiais; um *auteur* contemporâneo que, desde cedo, fez uso e se afastou dos cânones da indústria cultural hollywoodiana. Sua assinatura formal ousada, tal como o abuso da *handheld camera* e os frequentes *jump cuts*, a apropriação da estética brechtiana para o cinema, bem como o estabelecimento de movimentos estéticos, regras, e “Votos de Castidades” – como no *Manifesto Dogma 95* – desafiam o público a sair da sua zona de conforto e a tornar-se elemento ativo dos filmes.

Em 2011, durante a entrevista de lançamento do filme *Melancholia* (*Melancholia*, 2011) no festival de cinema de Cannes, com o seu costureiro sorriso escarinho, Trier afirmou que seu próximo filme seria (por “insistência” das atrizes Kirsten Dunst e Charlotte Gainsbourg) uma pornografia *hardcore* e teria de 3 a 4 horas de duração.¹ Entre gargalhadas, o seu anúncio foi recebido como apenas mais uma piada, contudo, dois anos mais tarde, o seu “filme pornográfico” estava pronto. *Ninfomaniaca* é o 12º longa-metragem de sua carreira e, até o momento, o seu filme mais extenso: são, aproximadamente, 5 horas e meia na versão sem cortes. Dividido em dois volumes lançados separadamente, o longa gerou discussões e inquietação por parte da imprensa e da crítica, chegando a ser proibido em alguns lugares do mundo. Antes mesmo do seu lançamento oficial, *Ninfomaniaca* já chamava a atenção pelas campanhas de divulgação e *teasers*. No início de 2013, pôsteres contendo os atores em poses orgásticas e contrações faciais sugestivas foram publicados no site oficial do filme. Em seguida, o mesmo site disponibilizou pequenos “aperitivos” que consistiam em vídeos curtos de cenas selecionadas de cada capítulo do filme. O foco de cada aperitivo era as cenas de sexo explícito, a ponto de um dos vídeos ser banido do site *YouTube*.² Além

1 Alguns momentos da entrevista podem ser vistos em <https://www.youtube.com/watch?v=KXc-bS7Ma2o> (acesso em 03/03/20).

2 Alguns deles ainda podem ser vistos no endereço: <http://www.nymphomaniacthemovie.com/#> (acesso em 17/03/2020).

disso, a primeira versão a ser exibida nos cinemas comerciais foi censurada e quase 1 hora e meia foi cortada.³

Com relação ao enredo, o filme conta a história de Joe (Charlotte Gainsbourg), uma ninfomaniaca autodiagnosticada que é encontrada desacordada em um beco por Seligman (Stellan Skarsgård), um homem recluso e aparentemente dócil, grande admirador da arte e dos cânones literários. Embora ferida e com hematomas, Joe ameaça fugir caso Seligman chamasse uma ambulância, preferindo passar a noite na casa dele. Após uma breve conversa, Joe decide narrar sua história a Seligman, dividindo sua vida em episódios cujo cerne é, primordialmente, seus encontros sexuais. Assim nos é apresentada, superficialmente, a longa narrativa de *Ninfomaniaca*: uma vasta lembrança (supostamente verossímil) de Joe repleta de erotismo e violência, temperada com os comentários, as metáforas e as análises abundantes de Seligman, que versam desde técnicas de pescaria e pilotagem de helicópteros, até obras de Proust, Poe e outros autores.

De difícil classificação, geralmente categorizado como “drama erótico”, *Ninfomaniaca* apresenta-se como um desafio aos interessados numa análise aprofundada da obra. As inserções de imagens “documentais”, fotos de arquivos, quadros, desenhos, intertítulos, referências literárias e cinematográficas, cenas sobrepostas, etc. são frequentes durante todo o filme e, quando somadas à extensão da obra, torna-se penoso concentrar-se em todos os elementos citados. A combinação de gêneros cinematográficos também confundiu os espectadores que esperavam um filme pornográfico “tradicional”: há nele elementos de comédia, melodrama, filme-ensaio, documentário, filme de *gangster*, etc. Influenciado pelos *teasers* e pelo material de divulgação do filme, um espectador de primeira viagem ficaria desapontado com a escassez de cenas de sexo e ausência de erotismo.⁴ Se dejesássemos compilar todas as cenas de “sexo explícito”, considerando-as do ponto de vista formal do gênero pornográfico que discutiremos adiante, teríamos, aproximadamente, uma montagem de 15 minutos. Acreditamos, todavia, que isso não é um ponto de fraqueza do filme, como algumas resenhas apontam, mas uma escolha estética consciente, como trataremos abaixo.

Nessa senda, a principal dificuldade de qualquer análise seria, em primeiro lugar, extrair um princípio lógico de construção do longa. Tal dificuldade se reflete na disparidade e na diversidade das resenhas e artigos de opinião sobre os dois volumes, sejam elas positivas ou negativas. Manohla Dargis, por exemplo, critica com fervor as interrupções constantes:

3 A versão do diretor, em blu-ray e em DVD, foi proibida de ser lançada no Brasil. Ver “‘Ninfomaniaca’ não sairá em blu-ray no Brasil por conter sexo explícito”. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 12/03/2014. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1424527-ninfomaniaca-nao-saira-em-blu-ray-no-brasil-por-conter-sexo-explicito.shtml> (Acesso em 28/12/2017). Apesar disso, a Versátil Home Video anunciou, em dezembro de 2021, a primeira edição brasileira em blu-ray da obra, ainda como edição limitada.

4 Em uma das fotos de divulgação, por exemplo, vemos o ator Udo Kier com uma expressão sugestiva; acima de sua cabeça lemos: “Udo Kier é o Garçom” (*Udo Kier is the Waiter*) e abaixo, o nome do diretor seguido pelo título do filme. Embora a imagem aponte que Kier teria uma participação relativamente importante no enredo, o ator não chega a ter um minuto de cena - sem sexo e sem orgasmo.

Se o Sr. von Trier vai pedir aos seus espectadores para assistirem a um filme com sexo explícito, um filme no qual a metade inferior de atores pornográficos foi digitalmente fundida com a metade superior de estrelas de cinema, então ele deveria relamente mostrar tudo sem dó [*bring it all on*]. Interrupção cinematográfica é enfadonha.⁵

Para a autora, interrupções em um filme *pornográfico* são um erro, pois não fazem parte do gênero. Essa também é a impressão de Jesse David Fox cuja a pergunta principal é “o quão obsceno [*dirty*] é *Ninfomaniaca*?”. Condenando a primeira parte como “extremamente boba” [*silly as hell*], ele afirma que o filme é o “*American Pie* de Lars von Trier”.⁶ Para os dois resenhistas, portanto, um filme cuja propaganda é focada nas cenas eróticas deveria respeitar às “normas” do gênero pornográfico, ao invés de criar interrupções constantes ou usar efeitos visuais durante cenas de sexo explícito. Do ponto de vista da recepção, parece-nos que a subversão das expectativas da plateia foi uma constante.

Assim como os dois críticos citados acima, Mark Kermode e A.O. Scott acreditam que falta consistência no filme, pois o salto constante de um gênero a outro, sem respeitar as “regras” de nenhum, não passa de uma provocação inconsequente de von Trier. Para o primeiro, “o consumado agente provocador permanece dividido entre um interesse angustiado pela auto-obliteração e uma obsessão adolescente com as mecânicas ilusórias do *hardcore*”.⁷ Já o segundo aponta que “o problema com *Ninfomaniaca: volume II* não está na exibição de pênis eretos e nádegas avermelhadas, mas sim na sua narrativa enfadonha e nas suas ideias gastas”.⁸ Essa também é parte da conclusão de Mark Olsen que, mesmo elogiando o trabalho de von Trier, vê o volume II como uma compilação de “rascunhos de caderno”, como se o filme tivesse elementos demais e, não obstante, deixasse a desejar.⁹ Percebe-se que os resenhistas citados fazem parte de uma parcela majoritária da crítica para quem a avaliação de um filme parte do cumprimento, em menor ou em maior grau, de determinadas regras de uma, digamos, “dramática pura”¹⁰: desenvolvimento de perso-

5 DARGIS, Manohla. “Is it raging lust, or youthful angst? Either way, she’s taking a beating”. *The New York Times*, New York, Movie Review, 20 de março de 2014. Disponível em <https://www.nytimes.com/2014/03/21/movies/pain-abounds-in-lars-von-triers-nymphomaniac.html>. (acesso em 08/03/2020). Salvo notação contrária, todas as citações deste trabalho terão tradução nossa.

6 FOX, Jesse David. “Just how dirty is Nymphomaniac: volume I?”. *Vulture*, The Details, 7 de março de 2014. Disponível em <https://www.vulture.com/2014/03/just-how-dirty-is-nymphomaniac-volume-i.html>. (acesso em 08/03/2020).

7 KERMODE, Mark. “Nymphomaniac vols I & II - review”. *The Guardian*, London, Movie Review, 23 de fevereiro de 2014. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/23/nymphomaniac-vol-1-11-review-mark-kermode>. (acesso em 08/03/2020).

8 SCOTT, A.O. “After the indulgence of young lust, the going gets tougher (and rougher)”. *The New York Times*, New York, Movie Review, 3 de abril de 2014. Disponível em <https://www.nytimes.com/2014/04/04/movies/nymphomaniac-volume-ii-the-rest-of-von-triers-story.html>. (acesso em 10/03/2020).

9 OLSEN, Mark. “Nymphomaniac II is too much, but not enough”. *Los Angeles Times*, Los Angeles, Movies, 3 de abril de 2014. Disponível em <https://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-nymphomaniac-vol-ii-review-20140404-story.html>. (acesso em 10/02/2020).

10 Seguimos a terminologia de Anatol Rosenfeld quando explicita que as mecânicas do drama tradicional operam

nagens, certo grau de “aprofundamento psicológico”, elaboração de uma curva dramática, concatenação lógica entre cenas, invisibilidade do aparato fílmico, etc. Nessa perspectiva, uma obra como *Ninfomaniaca* cujo desenvolvimento dramático das personagens constitui menos a essência do enredo que uma paródia; cuja construção geral se dá de forma episódica, com avanços e recuos temporais explícitos; e cujo aparato fílmico salta, através da montagem, para o primeiro plano, apresenta-se como incompleta, fragmentada e inconsistente. Acreditamos, e voltaremos a essas questões na primeira parte deste trabalho, que o longa não abandona por completo o desenvolvimento dramático, mas este é incorporado parodiado e “refuncionalizado” como matéria da narrativa, em conjunto com as técnicas e convenções formais do gênero pornográfico.

Outra resenha interessante, ainda que fervorosamente crítica, é a de Chuck Bowen. Para o autor, “o sexo em *Ninfomaniaca* é desumano, mecânico, entediante, e previsivelmente visto através do véu (masculino) de alguém que caracteriza as mulheres puramente como recalçadas”.¹¹ Ainda segundo Bowen, não somente as cenas de sexo são entediantes e “sem vida”, como também não haveria separação entre personagens e autor. Selecionando um exemplo do capítulo 6, no qual Joe tenta ter relações com dois homens negros ao mesmo tempo, ele afirma:

Do modo como está encenado, não há reverberação satírica, emocional ou intelectual no estereótipo do pênis negro ereto que von Trier está tranferindo a esta cena. Esse momento, como todos os outros no filme, existe para incitar o bom-gosto burguês da sua audiência rarefeita e majoritariamente branca, e para permitir que o diretor dilua indiretamente a sua própria autodepravação sexual. Não se enganem, não é a autodepravação de Joe (e, por uma extensão absurda, das mulheres) que realmente está sob discussão em *Ninfomaniaca*, mas a de von Trier.

Segundo Bowen, von Trier expressaria através da personagem seu suposto ponto de vista misógino, doentio e niilista sobre as mulheres e sobre o destino da humanidade apenas para chocar a sensibilidade da sua audiência. Cumpre notar, em primeiro lugar, que tal perspectiva biografista da obra de von Trier é extremamente comum e disseminada, visto que o diretor sabe usar de maneira crítica e irônica o aparato jornalístico como canal de divulgação e como parte incorporada das suas obras.¹² Ademais, a abundante

no sentido de criar a ilusão de uma ação autônoma que se move “sem a interferência exterior de um narrador, daí a necessidade do rigoroso encadeamento causal do drama aristotélico: cada cena deve motivar a próxima, o organismo dramático deve ter um motor imanente que garanta o desenvolvimento autônomo da fábula por força própria, isto é, pela motivação e determinação inexoráveis dos eventos, sem que nenhum narrador exterior dê corda ou se manifeste pela sua intervenção no decurso dos acontecimentos”. ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.17. O autor usa o termo “drama aristotélico” como sinônimo de “teatro dramático tradicional”, seguindo a terminologia de Bertolt Brecht ao categorizar boa parte da produção do “drama realista burguês” dos séculos XVIII e XIX, os quais escolheram ver nos textos de Aristóteles um caráter mais prescritivo que descritivo.

11 BOWEN, Chuck. “Review: Nymphomaniac: volume II”, *Slant Magazine*, 30 de março de 2014. Disponível em <https://www.slantmagazine.com/film/nymphomaniac-volume-ii/>. (acesso em 10/03/2020). Também citação seguinte.

12 Patrícia Kruger e Evelise Souza fizeram uma interessante análise das críticas e resenhas dos filmes *Anticristo* e

“crítica biografista” parece ser, entre alguns críticos de cinema, a luz no fim do túnel de um estilo de análise que há tempos abandonou a apreciação crítica formal de uma obra e, conseqüentemente, sua relação com a História. Em segundo lugar, tendo como base as críticas de Bowen, poderíamos questionar o inverso: afinal, o que seria o sexo “humano” e “não mecânico” dentro do aparato de representação cultural? Seria aquele mostrado no gênero pornográfico, nos melodramas, etc? Não teriam eles também a sua dose de artifício? Acreditamos, e pretendemos discutir em nosso texto, que *Ninfomaniaca* expõe o gênero pornográfico e suas “engrenagens” para questionar seu estatuto de verdade na representação do “sexo humano”.

Entre os resenhistas brasileiros, Luiz Zanin chama a atenção para alguns procedimentos do filme: “letras e gráficos escorrem pela tela, *menos com intenção didática* do que para lembrarmos que estamos diante de uma obra de ficção, de uma construção da arte e não da vida em si mesma. Um distanciamento que produz espanto, e reflexão”. O autor não faz análise de cenas ou do alcance dos “procedimentos de distanciamento”, eles são tratados apenas como recurso estilístico. Na sua resenha sobre o volume II, Zanin, que opina positivamente sobre o filme, conclui que o longa é a tentativa de von Trier de “ilustrar essa disparidade intransponível entre corpo e espírito, matéria e pensamento, carne e ideia”.¹³ À mesma conclusão também chega Isabel Wittmann, não só sobre *Ninfomaniaca*, mas também sobre todos os outros filmes de von Trier desde a “Trilogia Coração de Ouro”. Segundo a autora,

a conversa com Seligman demonstra novamente (como em *Anticristo*) que von Trier encara a dicotomia homem *versus* mulher como Natureza *versus* Cultura [...] o homem em questão pontua a narrativa com conhecimentos sobre religião, música, literatura e pescaria, enquanto a mulher fala de instintos e experiência e desconhece tudo que ele explica.¹⁴

Dogville, respectivamente, apontando como elas podem demonstrar características inquietantes e assustadoramente naturalizadas do pensamento hegemônico, até mesmo nos ditos críticos da esquerda. cf. KRUGER, Patrícia de Almeida. *Penetrando o Éden: Anticristo, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2016 e SOUZA, Evelise Guioto. *Dogville, Filme e Crítica*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2007. Koutsourakis também aponta essa tendência da crítica e a forma como von Trier usa a imprensa: “há uma tendência crescente entre estudiosos de cinema em ler os filmes de von Trier como objetos que possuem pontos de referência biográficos e/ou entender sua experimentação formal como um “medium” e seu personagens como reflexos da *persona* excêntrica do diretor. Até certo ponto, von Trier é moderadamente responsável pela prevalência de discussões sobre sua vida e suas fobias nas amplas análises formais e políticas”. C.f. KOUTSOURAKIS, Angelos. *Politics As Forms in Lars von Trier: a post-brechtian reading*. New York/ London/ New Delhi/ Sydney: Bloomsbury, 2013. p. xiv-xv.

13 ZANIN, Luiz. “Ninfomaniaca”. *Estadão*, São Paulo, Cinema, cultura & afins, 9 de fevereiro de 2014. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/ninfomaniaca/>. (acesso em 08/03/2020) (Grifo nosso) e *idem*. “Alguns pitacos sobre Ninfomaniaca 2, e Alemão, e férias”. *Estadão*, São Paulo, Cinema, cultura & afins, 14 de março de 2014. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/alguns-pitacos-sobre-ninfomaniaca-2-e-alemao-e-ferias/>. (acesso em 08/03/2020).

14 WITTMANN, Isabel. “Ninfomaniaca: von Trier Falando de von Trier, Gênero, Natureza e Cultura.” *Online paper*. Disponível em <https://www.academia.edu/> (Acesso em 20/03/2020). p.05.

Notavelmente, essa também parece ser a opinião de outros resenhistas, como Eliane Brum, para quem “razão e cultura aparecem [no filme] como tentativas de enquadrar a sexualidade, dar-lhe limites, controlar o incontrolável”.¹⁵ A partir disso, gostaríamos de discutir se a disparidade entre as personagens principais não teria um ponto de contato através do modo como é feita a construção narrativa da obra. Além disso, poderíamos nos questionar se a negação de uma interpretação geral da obra baseada na suposta irracionalidade da sexualidade e do desejo não deixa de lado a importância das determinações concretas do processo social na subjetividade.

Essa breve compilação de resenhas não tem por objetivo esgotar as opiniões sobre o filme, sejam dos críticos ou da plateia. Gostaríamos, na medida do possível, de sintetizar movimentos analíticos semelhantes e frequentes nas obras de von Trier e, em especial, sobre *Ninfomaniaca*. Alguns criticam o “desrespeito” ao gênero pornográfico, visto que o filme não só interrompe constantemente o prosseguimento do enredo, como também subtrai toda a “beleza” do sexo que as escolhas estéticas de tal gênero deveriam conceder. Outros, como Bowen, seguindo uma linha crítica que já é comum nas obras de von Trier, apontam a misoginia supostamente explícita do autor através dos seus personagens. Poucos, como Zanin e Wittmann, tentaram uma interpretação alegórica com relação às personagens e suas interações em cena. Entretanto, como é possível observar a partir dos exemplos acima, tanto as posições negativas como as positivas sobre o longa pouco se aprofundaram na análise das cenas e/ou dos elementos materiais que compõem a obra. Pelo contrário, é muito mais comum observarmos, seja nas resenhas, nos ensaios críticos ou em textos que se debruçam sobre a obra do autor, que elementos particulares são retirados dos filmes, isolados dos seus respectivos contextos formais e usados de maneira a comprovar uma teoria específica ou até para rejeitar a qualquer tentativa de interpretação.¹⁶

É intrigante como, ao fazermos o levantamento das resenhas e críticas, os filmes de von Trier fazem valer a máxima da personagem interpretada por ele mesmo em *Epidemia* (*Epidemic*, 1987): “um filme deve ser como uma pedra no sapato”. Como peça essencial do aparato de disseminação e divulgação das obras, a crítica de cinema também é parte do complexo da indústria cinematográfica, de modo que sua análise nos revela o grau de penetração ideológica do pensamento hegemônico na chamada “classe intelectual”. Visto que o aparato da indústria cultural se estende para todos os níveis (produção, distribuição, exibição e crítica), investigar através das resenhas jornalísticas a recepção de obras como *Ninfomaniaca* é revelador no que diz respeito ao desmascaramento de práticas hegemônicas naturalizadas, até mesmo nos veículos de imprensa ditos libertários. Retornaremos às resenhas quando for oportuno para nossa análise.

15 BRUM, Eliane. “Preencha Todos os Meus Buracos”. In: *Milton Ribeiro*, Cinema, 3 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://miltonribeiro.sul21.com.br/2014/02/03/eliane-brum-sobre-ninfomaniaca-briguem-com-ela-por-favor/> (acesso em:14/04/2020).

16 Acreditamos ser esse o caso das obras de Jan Simons e Ahmed Elbeshlawy. C.f. ELBESHLAWY, Ahmed. *Woman in Lars von Trier's Cinema (1996-2014)*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2016 e SIMONS, Jan. *Playing The Waves: Lars von Trier's game cinema*. Amsterdam: University Press, 2007.

Ainda que, de fato, *Ninfomaniaca* não siga diversas “regras de continuidade” ou a lógica causal do cinema hegemônico hollywoodiano, acreditamos que isso não impele uma interpretação fragmentada ou ilógica do filme, mas que ele possui uma lógica formal interna cuja leitura exige de nós reflexão crítica e distanciamento. Percebemos, portanto, que, embora sejam abundantes as análises e resenhas sobre a obra, ainda faltam textos que se detenham sobre aspectos formais do filme. Sendo assim, em nosso texto pretendemos desenvolver, a partir de cenas selecionadas, uma análise materialista da relação (nem sempre harmônica) entre forma e conteúdo do longa. Tal perspectiva analítica tem como premissa escrutinar a inter-relação entre os elementos fílmicos que compõem a diegese, como trilha sonora, ângulo de câmera, fotografia, iluminação, etc, com uma interpretação global da obra. Para tanto, esperamos desenvolver nossa análise em conjunto com o andamento da própria obra, selecionando e comentando os recursos formais de construção de determinadas cenas-chave de cada capítulo para que elas possam embasar nossa interpretação do conjunto. Nossa decisão por este modo de elaboração é decorrente do fato de acreditarmos que a narrativa também constrói uma acumulação de significados e contradições, as quais valem a pena serem elaboradas em grupo. Contudo, embora persigamos tal desenvolvimento textual, nada nos impedirá de, durante o andamento da redação, retomarmos cenas passadas ou exemplificarmos com detalhes cronologicamente posteriores.

Nosso objetivo é averiguar de que forma a obra nos permite operar uma relação entre os conceitos de desejo e prazer e os seus modos de representação na nossa conjuntura atual. Este trabalho é orientado pela premissa de que a sexualidade, e conseqüentemente o desejo e o prazer, não são conceitos separados do processo sócio-histórico, mas estão intrinsecamente relacionados ao modo de produção e reprodução de uma determinada época, bem como às relações sociais e econômicas que dele decorrem. Em outras palavras, trata-se de averiguar como a obra traz à tona a relação entre a vida pública e a vida privada, entre a subjetividade e as estruturas históricas. Além disso, este trabalho também destina-se, particularmente, àqueles interessados na atualidade da forma épica e na sua capacidade analítica e sensível de revelar a penetração das estruturas sociais e históricas na *subjetividade* e no *inconsciente*, como a sexualidade e o desejo.

Na primeira parte deste texto, objetivamos discutir a relação entre prazer e narrativa. Em um primeiro momento, teremos como propósito mostrar, através da análise dos elementos formais da narrativa, de que forma é construída uma estrutura épica que enquadra e comenta a ação “dramática”. A partir de tal estrutura, esperamos apresentar uma interpretação sobre a dinâmica da construção narrativa da obra e seus protagonistas e como eles são enquadrados na estrutura geral do filme. Em seguida, gostaríamos de argumentar como, a partir da apropriação e da “refuncionalização” de determinados expedientes técnicos paradigmáticos do gênero pornográfico, a obra permite questionar a naturalização da relação formal das pornografias *hardcore*, no que concerne seu estatuto de verdade como representação visual do prazer. Ademais, supomos que, ao desmascarar os dispositivos do gênero pornográfico para o cinema, a obra nos impele a pesquisar sobre o

seu contexto histórico de produção e, dessa forma, o contexto de formação de uma subjetividade cuja figuração sob um viés positivado está sedimentado nestas narrativas.

A seguir, na segunda parte, objetivamos, a partir de determinadas descrições históricas sobre a construção de uma nova ordem social, exibir de que maneira a narrativa formaliza as determinações concretas desta ordem nos diálogos, nos gestos e na encenação de seus personagens. Entendemos que a obra sedimenta em sua tessitura formal um novo *ethos* para o que viria a ser conhecido como capitalismo multinacional, capitalismo tardio ou globalização. Esse novo processo social inscreve, por vezes de forma violenta, demandas, obrigações e deveres na subjetividade, principalmente quando temos em mente as questões relacionadas ao prazer e à sexualidade. Nesse sentido, apresentaremos nesta parte uma interpretação sobre os narradores principais da obra, a saber: que eles são a formalização deste processo social e suas contradições, o qual chamaremos de “subjetividade corporativa”, “subjetividade empreendedora” ou “subjetividade gestora”. A principal contradição que a análise parece apontar é, a nosso ver, a distância entre a adesão subjetiva aos ditames ideológicos do capitalismo tardio e a incapacidade material dos protagonistas em fazer valer o princípio do empreendedorismo. Para tanto, destacaremos, primordialmente, a figura da narradora Joe, mas sem nos esquecermos de levantar algumas hipóteses interpretativas das intervenções do narrador Seligman.

Por fim, na última parte deste trabalho, apresentaremos uma interpretação sobre o esgotamento das demandas às quais a “subjetividade corporativa” se vê impelida a atender. Através do sofrimento físico e psíquico, da encenação escatológica e da autodestruição, acreditamos que a obra figura, por meio dos narradores, o perecimento ideológico do capitalismo tardio e o momento em que suas instituições começam a se transformar em uma ordem abertamente violenta e coercitiva.

O título deste trabalho, *Entre Parêntesis*, surge de um esforço analítico destinado a comentar e interpretar a projeção gráfica peculiar do título da obra. Proporemos, ao longo do trabalho, algumas interpretações que acreditamos possíveis graças à polissemia textual e imagética do filme e à incorporação de novos significados conforme a análise avança. Como nosso intuito é uma interpretação geral da obra, não trataremos os dois volumes como filmes independentes, mas como uma obra única cuja divisão foi feita para atender demandas de distribuição e *marketing*. Isso posto, a próxima seção se dedicará às cenas de abertura do filme com o objetivo de capturar alguns dos elementos formais significativos e que se repetirão durante toda a obra.

PARTE I

ABRINDO PARÊNTESES – PRAZER E NARRATIVA

Por domesticada que possa ser, a sexualidade permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem — impelindo-nos, de quando em quando, para perto de proibições e desejos perigosos, que abrangem do impulso de cometer uma súbita violência arbitrária contra outra pessoa ao anseio voluptuoso de extinção da consciência, à ânsia da própria morte. Mesmo no nível das simples sensação e disposição físicas, o ato sexual com certeza assemelha-se a ter um ataque epilético, pelo menos na mesma medida, se não mais, que comer uma refeição ou conversar com uma pessoa. Todo indivíduo sentiu (no mínimo na imaginação) o fascínio erótico da crueldade física e uma atração erótica em coisas vis e repulsivas. Tais fenômenos fazem parte do espectro genuíno da sexualidade, e, se não devem ser descritos como meras aberrações neuróticas, o retrato parece diferente do que é incentivado pela opinião pública esclarecida, bem como menos simples.

Susan Sontag

1.1 A MOLDURA ÉPICA

O título do filme surge lentamente em *fade-in*, projetado em letras maiúsculas e brancas sobre um fundo escuro. No centro do título há dois parêntesis que substituem a letra “o”, dividindo a palavra em duas (figura 1). O título desaparece em *fade-out*, restando somente a tela escura. Escutamos sons distintos e aparentemente desconexos: o eco do vento, ruídos metálicos, água corrente, ranger de dobradiças ou algum objeto enferrujado, talvez carros ou trilhos ao longe - tudo isso por aproximadamente 2 minutos. Pouco a pouco, os sons vão se confundindo e se avolumando até que, repentinamente, há um brusco corte sonoro e a inserção de um beco desabitado sobre o qual cai uma neve fina - a primeira tomada diegética¹⁷ do filme.

17 O termo “diegese” refere-se ao mundo ficcional da narrativa e a todo o acontecimento possível dentro das regras desse mundo. Diz respeito também a todos os elementos que compõem a narrativa e que têm origem dentro do quadro filmado, como diálogos, sons, personagens, ação, etc. O seu oposto é “não-diegético” ou “extradiegético”, isto é, tudo aquilo cuja origem não se encontra dentro do mundo ficcional da narrativa, como, por exemplo, narração em voz-over, uma canção inserida fora do quadro, intertítulos que indicam divisão em capítulos ou o título da obra, etc. Salvo notação contrária, todas as referências sobre o repertório técnico de análise cinematográfica aqui



Figura 1. Projeção do título na abertura do Volume I¹⁸.

Podemos insinuar, levando em consideração o enredo, que os parêntesis no centro do título remetem ao erotismo e ao gênero pornográfico, devido a sua escrupulosa semelhança com órgão sexual feminino. No entanto, também podem nos remeter ao próprio ato de narrar, dado que o seu uso corrente na linguagem escrita é, geralmente, adicionar ao texto uma digressão ou outro elemento complementar. A combinação dessas duas interpretações traz à mente uma imagem preliminar: os parêntesis remetem ao ato de narrar sobre a sexualidade, em uma espécie de comentário metalinguístico. Neste caso, poderíamos nos questionar por que estão vazios. Outro elemento que chama nossa atenção é o acréscimo da expressão alemã “*teil 1*”, que poderíamos traduzir como “parte I”. A combinação das línguas inglesa e alemã talvez aponte para o tipo de representação que a narrativa busca. Gostaríamos de propor outras interpretações da estrutura do título da obra quando propício. Por ora, continuemos com a descrição das cenas de abertura.

Após a projeção do título, temos um *tracking shot*, que, numa descida vertical, vai, teoricamente, mostrar qual seria o referente imagético de cada som ouvido anteriormente, respectivamente: a água escorrendo pela parede de tijolos, o ranger metálicos de hélices enferrujadas do exaustor ao fundo (focalizado aos poucos) e a mesma água gotejando sobre as latas de lixo de alumínio. Mais um corte e, em outro *tracking shot*, dessa vez movimentando-se horizontalmente, acompanhamos novamente a água escorrendo por telhados até a câmera focalizar, em *zoom in*, dois arames com grossas porcas enferrujadas pendurados em volta de uma viga. Conforme a câmera se aproxima, o objeto parece tremer voluntariamente. Outro corte e acompanhamos a câmera descer vagorosamente até

citadas encontram-se nos sites: *Film Terms Glossary: illustrated*. In: *FilmSite.org*. Disponível em: <https://www.filmsite.org/filmterms.html> (acesso em 20/05/2020) e *Film Analysis Web Site*. Disponível em: <https://filmanalysis.yale.edu/> (acesso em 20/05/2020).

18 Todos os fotogramas do filme aqui reproduzidos são retirados da versão em DVD distribuída pela *Magnolia Pictures*. C.f. *NYMPHOMANIAC: extended director's cut volume I & II*. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Alemanha/ França/ Bélgica: Magnolia Pictures, 2013. 2 DVDs (148 e 178 min).

focalizar uma mão ensanguentada. Pela primeira vez, sabemos que há alguém no beco, mas a câmera ainda hesita em mostrar quem é, revelando somente pedaços de um corpo. Em um outro movimento vertical, vemos novamente a água, agora escorrendo por um cano quebrado e manchando a parede. Por fim, em *zoom in*, a câmera se aproxima, sempre lentamente, em direção a um buraco até ser engolida pela escuridão.

Nossa descrição das técnicas de filmagem utilizadas nas cenas de abertura¹⁹ de *Ninfomaníaca*, tem por objetivo questionar o porquê de enquadramentos e tomadas aparentemente aleatórios, sem personagens ou com apenas partes de seus corpos. Observando tais cenas atentamente, percebemos que os objetos mostrados adiantam, em certa medida, o conteúdo da narrativa: as latas de lixo sobre as quais Jérôme e P tiveram relações; o som das gotas que se assemelha ao som de P urinando sobre Joe; o arame com porcas que nos lembra as chibatadas de K; o som leve de trilhos de trem que ouvimos ao fundo como o trem do primeiro capítulo e que reaparece nas tomadas entre capítulos; a mancha na parede que antecede a mancha de chá no quarto de Seligman; a mão ensanguentada que nos lembra a importância das mãos de Jérôme no capítulo 2; o lento *zoom in* para dentro do buraco na parede como uma metáfora visual de uma relação sexual. Tudo isso encapsulado por duas “escuridões”, como num abrir e fechar de parêntesis (figuras 2, 3, 4, 5, 6 e 7). Isso ganha mais relevância quando lembramos que a narrativa começa *in medias res*, isto é, pelo meio do enredo, sendo este composto por uma série de supostos “*flashbacks*”.²⁰ Contudo, será necessário cautela ao mencionarmos alguns termos técnicos de narrativas cinematográficas tradicionais, como “*flashback*”, pois, em *Ninfomaníaca*, o uso de tais técnicas não segue as convenções gerais dessas narrativas, sendo parodiadas ou “refuncionalizadas” na obra.

19 Embora o filme não nos apresente nenhum indicativo, em nosso texto, a título de praticidade, chamaremos essa sequência inicial antes do primeiro capítulo de “prólogo”.

20 O termo refere-se a uma técnica cinematográfica que altera a ordem natural da narrativa. Ela reorganiza a estrutura cronológica do filme, levando-nos a uma cena, evento ou sequência que aconteceu em algum momento anterior ao tempo presente da diegese.



Figuras 2, 3, 4, 5, 6 e 7. *Close-ups* e aproximações de diversos elementos no prólogo.

As tomadas são todas compostas de *extreme close-ups* e *zoom ins*, fazendo com que os objetos ocupem a maior parte do quadro ou sejam cortados. Ainda que a câmera se movimente horizontal ou verticalmente, nossa visão está quase sempre bloqueada por um muro de tijolos. Mesmo em planos relativamente abertos, como quando vemos a mão de Joe, o fundo do quadro é paulatinamente bloqueado por outra parede e torna-se desfocado. Esse procedimento se repete durante todas as cenas descritas: para observarmos as latas de lixo em primeiro plano, por exemplo, as hélices no plano de fundo perdem o foco. Da mesma forma, para que o arame com porcas entre em foco e ganhe o primeiro plano, o resto do quadro é fragmentado. Com efeito, nunca vemos o beco por completo, somente fragmentos que nos são apresentados aos poucos em planos individuais, mas jamais juntos no mesmo quadro.

Os elementos aqui ressaltados também parecem acenar para outras obras de von Trier, cujas respectivas cenas de abertura possuem algumas semelhanças com as de *Ninfomaniaca*. O muro de tijolos, por exemplo, nos lembra os intertítulos de *Anticristo* (*Antichrist*, 2009) que, segundo Kruger²¹, apontam para o caráter de *construção* do filme, isto é, a narrativa assinala para o seu próprio caráter ficcional e artificial. Além disso, as hélices que giram ao fundo do quadro insinuam um tipo de movimento maquinal e giratório que, acompanhado pela movimentação contínua da câmera, faz a narrativa avançar. Tal mo-

²¹ KRUGER, *Penetrando o Éden*, op.cit. p.23.

vimento, como apontado pelo próprio von Trier²², também está presente na abertura de *Europa* (1991) com os trilhos de trem correndo em *close-up* diante dos nossos olhos, assemelhando-se a um rolo de filme, enquanto a voz-over²³ de Max von Sydow nos hipnotiza. Podemos ler tal imagem como um apontamento autorreferencial, como se a narrativa nos recordasse que estamos vendo um filme, uma obra ficcional, e não um recorte do Real, possivelmente nos impulsionando para uma leitura alegórica da obra, isto é, uma leitura que não seja inteiramente pautada pelo padrões daquilo que chamamos anteriormente de “Dramática pura”.

Além de apontar para o caráter de construção da narrativa, os muros e paredes de tijolos estão constantemente bloqueando nossa visão, deixando apenas algumas poucas brechas, rachaduras e buracos, como veremos nas próximas cenas. Outro elemento que corrobora para o bloqueio da visão é a ausência de luz e os tons acinzentados dos enquadramentos no prólogo. Nesse sentido, aqui também se enquadram as duas “escuridões” às quais nos referimos anteriormente, a primeira logo após o título do filme desaparecer em *fade-out* e a segunda, proporcionada pelo lento *zoom in* no buraco da parede. Cabe aqui mencionar também a dissociação entre som e imagem que acontece quando ouvimos um acúmulo de diversos elementos sonoros sem nenhum referente imagético aparente (logo após o título do filme desaparecer em *fade in*) ou quando ouvimos trilhos de trem ao fundo (durante o *close-up* das porcas enferrujadas), não sendo possível discriminar, portanto, se são ou não diegéticos.

Percebemos, portanto, que, logo na abertura, o filme apresenta uma dinâmica entre *visão e escuridão, barreiras e brechas, fragmentação e totalidade, profundidade e opacidade* cuja justaposição nos é estranha a princípio. Ao invés de dar prosseguimento ao enredo tal como nas narrativas tradicionais do cinema *mainstream*, apresentando-nos as personagens principais, o espaço onde a ação acontecerá, etc., essas cenas parecem provocar um entrave, um atraso no andamento do filme. A plateia é como que convidada a entrar num jogo de visibilidade e cegueira: ouvimos, mas não vemos e, quando vemos, são fragmentos e recortes. A dissociação entre os elementos da composição fílmica, como som e imagem, a ocultação e a fragmentação do quadro filmado parecem propor uma chave de leitura voltada para uma montagem “não-continuista”. Tal montagem já pode ser observada logo após a projeção do título inicial quando a camada sonora surge desconectada da imagem ou quando, inversamente, as suaves gotas de chuva são repentinamente interrompidas pela guitarra distorcida de *heavy metal* - momento em que, finalmente, vemos o corpo de Joe e uma imagem (parcial e por meio de uma viela) do beco (ver figura 9). Dessa forma, os choques, as interrupções e as “incoerências”, são aspectos que, na nossa leitura, apontam para a própria narrativa como uma construção formal. Eles trazem ao primeiro plano o próprio aparato fílmico, desconectando os seus elementos de construção (trilha-sono-

22 BJÖRKMAN, Stig. *Trier on von Trier*. Trad. Neil Smith. London: Faber and Faber, 2003. p.129.

23 O termo refere-se a uma técnica de manipulação sonora por meio da qual uma voz surge de um tempo e espaço diferentes daquele que vemos na imagem. A voz-over pode ser diegética (oriunda de algum personagem da trama) ou extra-diegética (uma voz-narrativa que não aparece como personagem).

ra, áudio diegético, movimentação da câmera, enquadramento, etc.), criando assim uma sensação de estranhamento que, por um lado, nos distancia desse objeto e, por outro, nos instiga como um enigma a ser desvendado.

Após a câmera ser “engolida” pela escuridão, vemos, finalmente, uma tomada do beco onde Joe está caída, ao som da canção distorcida da banda *Rammstein*. O filme nos mostra as duas personagens principais em situações e em locais distintos: Joe desacordada e sangrando num beco e Seligman, filmado de costas, entre duas prateleiras de livros e com uma lâmpada iluminando o topo de sua cabeça (figuras 8 e 9). Enquanto Seligman caminha em direção a um armazém de produtos *kosher*, a câmera, deslizando em *tracking shot*, acompanha-o por instantes, mas para por alguns segundos, focando o corpo de Joe por meio da abertura do beco (figuras 10 e 11). Os dois não se cruzam até o retorno do primeiro que, percebendo a presença de Joe, decide verificar. Enquanto Seligman é enquadrado de costas, andando distraidamente ou através de uma superfície de vidro, Joe é vista inconsciente por entre os vãos da viela e as paredes do beco. Ao se aproximar da estranha inconsciente, a câmera, após deslizar mais uma vez pelo muro em *crane shot*, movimento muito similar ao que caracterizamos anteriormente, lentamente enquadra em *plongée*²⁴ as duas personagens ao mesmo tempo (figura 12).



Figuras 8, 9, 10 e 11. Seligman e Joe em locais e posições distintas.

24 O primeiro termo, *crane shot*, refere-se a uma técnica cinematográfica na qual a câmera é posicionada em um guindaste ou mecanismo similar, proporcionando uma mudança contínua nos enquadramentos por meio da movimentação do aparelho. Tal técnica traz uma sensação de mobilidade e pode dar ao espectador um sentimento de onisciência sobre as personagens. Já o segundo termo, *plongée*, refere-se a uma técnica de enquadramento na qual a câmera assume uma posição superior ao ponto de foco na cena.



Figura 12. Ângulo superior que enquadra ambas as personagens ao mesmo tempo.

A canção que serve de acompanhamento sonoro extradiagético das cenas descritas acima chama-se *Führe Mich* (“Guia-me”), lançada em 2009 pela banda de *heavy metal* alemão *Rammstein*. Vejamos, em tradução livre, o trecho tocado durante as sequências:

Se você chorar/ Isso me fará bem/ A mão do seu medo/ Alimenta o meu sangue/
 Guia-me (guia-me)/ Detenha-me (detenha-me)/ Guia-me (ninfomaníaca)/ Não
 te abandonarei²⁵

O que primeiro chama a atenção aqui é a forma como o conteúdo cantado contrasta com o que vemos na cena: na canção, a afirmação do Eu-lírico se dá mediante o sofrimento do Objeto/Tu, fortalecido por suas lágrimas e pelo seu medo. Enquanto que, nas tomadas descritas acima, vemos uma ação caridosa: Seligman ajudando Joe a se reerguer e fornecendo abrigo à personagem. É como se a canção já adiantasse em certa medida o conteúdo do filme, pois a narração de Joe (principalmente no volume II da obra) será marcada por muito sangue e sofrimento. Além disso, marcada por guitarras distorcidas, percussão acentuada e por uma voz grave e gutural, a música contrasta agressivamente não só com a maioria das peças escolhidas para acompanhar e/ou comentar o filme (quase todas do repertório da música clássica), mas também com os momentos anteriores do prólogo, caracterizados por sons suaves. Mais uma vez, o conflito parece ser a base desta construção formal, isto é, os elementos da composição fílmica aparentam contrastar, por meio da montagem, com o conteúdo filmado.

Das cenas descritas acima, percebe-se um certo grau de independência da câmera com relação às personagens, filmando-as por ângulos distintos dos seus olhares e enquadrando-as pelas costas ou inconscientes. Observamo-las, vale ressaltar, através de super-

²⁵ No original: “Wenn du weinst,/ geht es mir gut/ Die Hand deiner Angst,/ füttert mein Blut/ Führe mich (Führe mich)/ halte mich (halte mich)/ Führe mich (nymphomania)/ ich verlass Dich nicht”. É interessante notar que essa é uma versão feita especialmente para o filme, na qual um dos trechos da canção original, “Ich fühle dich” ou “posso te sentir”, foi substituído por “nymphomania”.

fícies ou brechas que formam enquadramentos peculiares: Seligman através da vitrine do armazém *kosher*, assemelhando-se a uma tela de cinema; e Joe por entre as paredes do beco que escurecem as laterais do quadro, assemelhando-se a uma moldura. Por vezes, metade do quadro é coberto por uma sombra, evidenciando a dinâmica entre visão e escuridão que apontamos anteriormente (ver figuras 8, 9, 10 e 11). Ainda que a câmera persiga as personagens, é como se ela também mantivesse certa distância e possuísse autonomia própria para filmá-las de outros ângulos. Em certa medida, isso está posto formalmente na descida vertical em *crane shot* que a câmera faz do ângulo em *plongée*, descrito acima, até o chão onde Joe está, em plano sequência. É como se a câmera mergulhasse, do seu ponto superior de observação, até as personagens, aproximando-se delas enquanto dialogam, mas sem tomar o ponto de vista de uma ou de outra. Quando, finalmente, Seligman decide levar Joe a sua casa e a ajuda a levantar, a câmera, ainda em *crane shot* e seguindo o mesmo plano sequência, assume um plano médio e enquadra os dois de costas, lado a lado, “emoldurados” pelo mesmo muro de tijolos presente em toda a abertura - a câmera novamente toma distância das personagens e re-estabelece a sua independência (figura 13). A partir das tomadas descritas acima, é possível supor que estamos diante de um procedimento de filmagem construído para enquadrar as perspectivas das duas personagens principais sem aderir a elas por completo.



Figura 13. Joe e Seligman de costas, lado a lado, em plano médio.

Utilizando-nos de uma possível aproximação com os termos da teoria literária, diríamos que essa composição formal assemelha-se ao discurso indireto livre, isto é, uma técnica de construção que permite ao narrador se aproximar das falas e pensamentos das personagens, “unindo-se” a elas em determinados momentos, sem assim perder a sua independência narrativa. No entanto, essa “união” nem sempre é sinônimo de harmonia, visto que, em determinadas obras, a técnica permite antever a presença de uma instância organizadora através da mediação das personagens/protagonistas. É por intermédio dos conflitos formais que essa “outra instância” opera, mostrando o mundo por

meio da perspectiva dos seus personagens, mas conservando sua independência. Nesses termos, parece-nos propício aproximar esse estilo de composição cinematográfica ao que Ismail Xavier chama (na esteira de Pasolini) de “subjética indireta livre”.²⁶ Trata-se, grosso modo, de uma identificação parcial com a perspectiva subjetiva dos protagonistas (isto é, o centro de consciência do filme) que contamina a construção diegética da narrativa, mas que, ao mesmo tempo, produz, *através dessa perspectiva e com os materiais fornecidos por ela*, comentários sobre sua visão de mundo. Sendo assim, há dois horizontes simultâneos e conflituosos na narrativa: o primeiro, o das personagens, mais estreito e apresentado por meio da composição diegética; o segundo, o horizonte da instância narrativa organizadora, que, embora se apresente dentro do primeiro, é mais largo que este e engloba o seu discurso, sendo como que a “moldura” narrativa. Acreditamos que, em *Ninfomaníaca*, essa construção formal complexa objetiva afastar o espectador da ação diegética, truncando uma possível identificação entre nós e os protagonistas. Entretanto, não há aqui um abandono completo das técnicas de identificação, mas um jogo entre identificação e estranhamento cujo desvendamento depende, em parte, da interpretação ativa dos espectadores.

Dessarte, a descrição das tomadas do prólogo nos leva a crer que a composição estética do longa, baseada em conflitos e contradições formais, é uma maneira de criar uma *moldura épica* que, enquanto envolve a ação diegética e suas personagens principais, produz uma distância crítica através da qual podemos deslocá-las e analisá-las. Basta lembrarmos, como exemplo, o modo como as personagens são constantemente “emolduradas” no enquadramento por meio de janelas e paredes. O termo “épico” é aqui usado no sentido de “narrativo” e se contrapõe ao termo “dramático”, na sua concepção tradicional. Ou seja, o que chamamos de “moldura épica” refere-se a uma estrutura narrativa que explicita a presença de um “autor” ou instância organizadora, a qual seleciona, organiza, enquadra e comenta os materiais da ação diegética, incluindo as convenções e as mecânicas do próprio drama tradicional. Cumpre ressaltar que o termo “autor” aqui não se refere ao cineasta enquanto sujeito empírico, mas a uma consciência formal organizadora da narrativa que somente pode ser inferida através da estrutura formal da obra. Dessa forma, supomos que a canção escolhida, a disparidade entre sons e imagens, os cortes repentinos, a dinâmica de iluminação, o choque entre elementos de uma ou mais cenas, entre

26 Na sua análise de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, Xavier aponta que, ao procurar um princípio formal que guie a obra, “deve-se reconhecer que a montagem expondo o fluxo subjetivo do poeta produz interpolações que parecem vir de outra fonte de dados que [...] revela uma curiosa interpenetração com o seu delírio. A rigorosa organização do flashback ao longo do filme reforça a presença de uma instância externa que atua por trás da consciência agonizante e que se vale da mediação do poeta na recapitulação, mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria [...] parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários ‘externos’ (aqui se encaixam os desmascaramentos, os flashes reveladores)”. XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.63. Conferir também os apontamentos de DA SILVA, C.M.A. “A Autocrítica do Intelectual Militante no Cinema Político: ‘Terra em Transe’ (Glauber Rocha, 1967) e ‘Lutas na Itália (Grupo Dziga Vertov, 1970).” *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2017. pp.293-311. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15718> (acesso dia: 11/05/2022).

outros recursos apontados acima, são componentes de um estilo de filmagem escolhido para criar uma construção formal que prioriza o conflito, as interrupções, os choques, os contrastes e as disparidades.

Em entrevista, von Trier deixa claro que há uma intenção consciente na forma “contraditória” de suas narrativas:

Se eu tivesse feito *Ondas do Destino* com técnicas convencionais, acho que o filme seria insuportável [...] acho importante decidir sobre um estilo específico para o enredo se o projeto pretende ser, no mínimo, prático. Normalmente, você escolhe um estilo para um filme que vai enfatizar o enredo. Mas fizemos o oposto. Escolhemos um estilo que contradiz o enredo, dando a este a menor ênfase possível.²⁷

Combinando as declarações do autor com os materiais que viemos analisando até o momento, percebe-se que o procedimento cinematográfico escolhido por von Trier prioriza a contradição e o distanciamento. Urge, portanto, a necessidade de uma leitura desvencilhada dos paradigmas e exigências dramáticos convencionais e que objective, como ponto de partida, averiguar de que maneira e com qual qualidade essa dissociação entre os elementos da montagem, evidenciando o próprio aparato fílmico da obra, estabelece relações com os materiais e assuntos que serão elaborados ao longo do filme. Vale apontar aqui que o que chamamos de paradigmas da convencionalidade cinematográfica diz respeito à indexicalidade da imagem fotográfica. De acordo com Xavier, esse efeito se constitui no cinema pelo modo como o registro é feito e pelo estilo de “montagem invisível”. Conhecido como “decupagem clássica”, esse estilo de montagem cinematográfica (cujas raízes históricas são as convencionalidades dramáticas de autonomia da ação representada) tem por objetivo a construção de uma “continuidade espaço-temporal reconstruída” cujo intuito é tanto a “manipulação do interesse do espectador”, como a “manutenção da integridade do fato representado”. Para atingir tais objetivos, a continuidade entre cenas e planos é essencial, de modo a estabelecer uma relação de “causa e efeito” entre a imagem anterior e a seguinte, separadas pelo corte. O processo deve ser feito com extrema cautela para que nenhum corte interrompa a continuidade da ação diegética, evitando-se saltos bruscos e repentinos e garantindo, assim, a invisibilidade do aparato fílmico. Como um processo consciente gerado pela montagem, a decupagem clássica busca projetar, a partir de determinadas convenções, uma ilusão de “naturalidade” ou de registro “realista” da ação filmada, ou seja, a impressão de autonomia da ação diegética. Em outras palavras, ela busca o efeito de “transparência”, isto é, “quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma”. Ainda segundo o autor, houve uma intensificação dessa técnica através do dispositivo fílmico desenvolvido pela indústria de Hollywood, que, ao associá-la com outros dois elementos formais, “câmera subjetiva” e o estilo “campo/contra-campo”, po-

27 BJÖRKMAN, *Trier on von Trier*, op.cit. p.166.

tencializaram o efeito de identificação entre personagens e plateia através da manipulação de determinadas emoções.²⁸

Desconsiderando a moldura épica descrita acima e analisando o filme a partir de uma perspectiva restrita, tendo as convenções do drama tradicional como uma bula prescritiva, não nos espanta que seu caráter episódico, sua fragmentação formal e sua preferência pelo conflito sejam vistas como um “defeito de composição”, uma coletânea de “rascunhos de caderno”. Levando em consideração o material de divulgação do filme como parte integrante da obra, parece ser consciente da parte de von Trier a tentativa de subverter as expectativas genéricas da plateia: basta lembrarmos, por exemplo, as críticas decepcionadas de alguns dos resenhistas citados acima que esperavam um filme estritamente pornográfico, mas se depararam com uma obra que já nos primeiros minutos se apresenta de maneira enigmática. Ou seja, a obra não rejeita por completo os elementos formais da decupagem clássica consagrados pelo cinema *mainstream* comercial (o estilo campo/ contra-campo, por exemplo, será largamente utilizado durante as cenas filmadas dentro do quarto de Seligman), mas os incorpora de maneira crítica e autorreflexiva para nos fazer questionar sobre o próprio dispositivo produtor/reprodutor de imagens e sons através do qual assistimos o filme. Daí nossa hesitação em denominar de “*flashback*” as lembranças das personagens, visto as técnicas convencionais da cinematografia não serem governadas pelo senso dramático estrito. Acreditamos que a incorporação das mecânicas convencionais do gênero pornográfico se dá de maneira semelhante, como abordaremos na próxima seção.

Considerando, portanto, a *subjetiva indireta livre* e a construção de uma *moldura épica* princípios de composição, ambas servirão de base para a análise do processo social que acreditamos estar codificado nas personagens Joe e Seligman. Voltando ao filme, após levá-la a sua casa, Seligman questiona, curioso, os motivos pelos quais Joe estava desacordada e ferida no beco. O diálogo a seguir nos revela certas opiniões que serão recorrentes durante a narrativa:

Seligman. Então, o que aconteceu? Você foi roubada?

Joe. É tudo culpa minha. Sou apenas um ser humano ruim.

Seligman. Nunca havia encontrado um ser humano ruim antes.

Joe. Bom, você encontrou um agora.²⁹

28 XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. pp.3-34. Segundo o autor, “a câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição e, digamos, com seus olhos. O *shot/reaction-shot* [campo/ contra-campo] corresponde à situação em que o novo plano explicita o primeiro (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem”.

29 Os diálogos do filme aqui reproduzidos terão tradução nossa. Até o momento de finalização deste trabalho, não houve, salvo engano, lançamento oficial da versão sem cortes do filme no Brasil. Consequentemente, não há legendagem, localização ou tradução em português brasileiro reguladas por distribuidoras profissionais. Assim sendo, a tradução de falas e inter-títulos também é resultado da nossa pesquisa.

Esse tipo de diálogo acontecerá durante vários momentos na narrativa, como, por exemplo:

Joe. Você é feliz, então?

Seligman. Acho que sou [...] mesmo que eu seja o tipo de pessoa que corte as unhas da mão direita primeiro.

Joe. O que isso quer dizer?

Seligman. Bem, eu divido a humanidade em dois grupos: pessoas que cortam as unhas da mão esquerda primeiro e pessoas que cortam as unhas da mão direita primeiro. Minha teoria é que as pessoas que cortam as unhas da mão esquerda primeiro são mais despreocupadas [*light-hearted*]. Elas possuem a tendência de desfrutar mais da vida, pois vão direto à tarefa mais fácil e deixam a dificuldade para depois. Então, qual desses você é?

Joe. Sempre a mão esquerda primeiro. Não acho que há uma escolha. O prazer primeiro, sempre.

Cabe enfatizar o modo como as próprias personagens se projetam discursivamente, por meio de alguns diálogos: Em vários momentos do longa, Joe insistirá que sua “natureza” é má; que rebeldia, pecado e perversidade são traços constituintes de sua personalidade e que sua narração tem como princípio moral provar a malignidade natural de seu caráter. Em contrapartida, Seligman irá constantemente contrariá-la, afirmando que não há algo como a “natureza do mal” e que todos os seres humanos não fazem mais que responder às situações dentro das quais são colocados. Essas duas perspectivas sobre o conceito de “natureza” que, num primeiro momento, parecem estar em disputa entre as personagens, apresentam-se como um conflito intersubjetivo que move o enredo.

As disparidades entre as personagens já estavam inscritas na encenação do prólogo. Seligman, filmado de costas, é enquadrado por duas estantes repletas de livros que formam uma espécie de moldura para a personagem. Além disso, o foco principal de iluminação da tomada é uma lâmpada pendurada exatamente acima de sua cabeça, assemelhando-se a uma auréola (ver figura 8). Por outro lado, Joe encontra-se inconsciente no beco ao lado, cercada por escombros, metais enferrujados e latas de lixo. Diferente de Seligman, o enquadramento é marcado pelas duas paredes de tijolos nas laterais do quadro e o foco de iluminação da cena está distante da personagem, cobrindo o cenário com tons acinzentados e sombras sólidas (ver figura 9). É como se Joe estivesse, através da encenação, emoldurada com tudo aquilo que é considerado baixo, sórdido, sujo e decadente - caída no chão, ela sangra, está repleta de escoriações e hematomas, além de (descobriremos adiante) coberta de urina. Ao passo que Seligman é enquadrado, por meio dos objetos em cena, na esfera do que é considerado elevado, superior, transcendente e ideal. A iluminação do quadro também traz a ideia de certa pureza e inocência. Vale mencionar que, ainda nas tomadas do prólogo citadas previamente, Seligman apresenta alguma conexão com valo-

res religiosos, embora estes apareçam de maneira fetichizada na mercadoria do armazém *kosher* (ver figura 10). Cumpre notar ainda que a escolha dos nomes das personagens não é fortuita e também aponta para suas posições distintas na narrativa. A palavra “*seligman*” é uma variante da palavra *yiddish* “*zelig*” que quer dizer “feliz” ou “bênção” - por extensão, “o felizardo”, “o abençoado”, algo que ele mesmo aponta no filme. Um grande contraste com “Joe”, nome comum e muitas vezes usado, em inglês, como sinônimo de pessoa desconhecida ou sem importância, como nas expressões “*average Joe*” ou “*ordinary Joe*”. Em uma possível aproximação com o vernáculo, poderíamos traduzir tais expressões como “zé-ninguém” ou “fulano”.

A montagem de cenas e a posição das personagens em alguns enquadramentos, principalmente naqueles registrados dentro do quarto de Seligman, corroboram nossa leitura. Em tais tomadas, é comum vermos Joe deitada ou curvada, entrando em evidente contraste com Seligman que se mantém ereto e numa posição elevada, seja em pé ou sentado, principalmente quando ambos estão no mesmo quadro (figuras 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 e 22). Além disso, o corpo de Joe é inconstante, mudando bruscamente de posição, em *jump cut*, de um quadro a outro nas diversas tomadas campo/contra-campo dos diálogos. Seligman, por outro lado, mantém-se imóvel, fixo, raramente alterando sua posição entre os quadros. Vale lembrar que o contraste entre as posições assumidas pelos personagens já poderia ser visto nas cenas finais do prólogo (ver figura 12). Alguns dos resenhistas brasileiros citados anteriormente (como Zanin, Brum e Whitman) também reconheceram essa disparidade entre as personagens, enquadrando Joe como a representante da “sexualidade indomável”, da “natureza incontrollável” e do irracional. Em contrapartida, Seligman geralmente é tido como o representante da racionalidade, do controle sobre a natureza, da assexualidade, da imobilidade e do calculismo (ver Considerações Iniciais). Tais leituras chegam em conclusões semelhantes: que *Ninfomaniaca* é uma narrativa sobre a impossibilidade de controle dos instintos; sobre a tentativa sempre falha de calcular o incalculável; sobre a incapacidade de interpretação da sexualidade feminina; ou, por fim, sobre a “eterna batalha” entre racionalidade e irracionalidade, cultura e natureza, ideia e coisa, mente e corpo, homem e mulher, etc., etc.

Entretanto, cabe aqui questionarmos se o filme, através dos seus aspectos formais, representa essas duas “esferas” como perspectivas estanques. Se, como aponta Whitman por exemplo, von Trier vê o homem (em seu texto não há uma distinção clara entre o diretor e o “autor implícito” da obra) como representante da Cultura e a mulher como representante da Natureza, como explicar o arroubo “irracional” de Seligman que, no final da narrativa, tenta estuprar Joe? Como explicar, ainda, o personagem Jérôme (Shia LaBeouf) que desconhece a “cultura” de Seligman tanto quanto Joe e que apresenta um comportamento sexual voraz similar à protagonista? Ou, para usar como exemplo uma personagem feminina, como enquadrar B (Sophie Kennedy Clark), amiga de infância de Joe, que desiste da sua “rebelião sexual” contra a “sociedade fixada no amor” por uma união monogâmica? Acreditamos que a indexação das personagens em categorias binárias não se sustenta no filme, pois a narrativa põe tais perspectivas à prova. Em diversas cenas, Joe

mostra-se extremamente calculista, selecionando, planejando e atraindo homens específicos, como quando usa suas “habilidades psicológicas” para atrair S (Jens Albinus). As digressões de Seligman, em contrapartida, não apresentam, em alguns momentos, uma conexão aparente com a história de Joe, pois possuem um caráter aleatório e, por vezes, ilógico. Separadas da formatação estrutural épica que se desenvolve desde o prólogo e que enquadra as personagens e seus discursos, abre-se o espaço para interpretações idealistas sobre a divisão da “alma humana”, rachada entre os “desejos obscuros” e a “pureza”.



Figuras 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 e 22. Disparidade entre as posições das duas personagens.

Acreditamos ser mais produtivo a análise da relação entre os elementos de composição da obra e a ação diegética. Tomemos como exemplo, novamente, a canção *Führe Mich*, que se repete durante os créditos finais do Volume I. Seguem a primeira, a segunda e a terceira estrofes da letra, em tradução livre:

Conquistou meu coração/ Se eu sangro você está com dor/ Temos que nos conhecer/ Um corpo, dois nomes/ Nada pode nos separar/ um dois-corpos em uma semente (semen)

Está construído(a) no meu coração/ Duas almas alargam uma só pele/ Quando falo, você se mantém em silêncio/ Você morre quando eu desejo

Duas pinturas, apenas uma moldura/ Um corpo, dois nomes/ Dois pavios, uma vela/ Duas almas em um coração³⁰

Na canção, o Eu parece dividido em dois e dirige o seu discurso a essa outra metade que, a um só tempo, é um Tu, mas também parte dele mesmo. Essa divisão dúbia, transformando o Eu em uma “unidade contraditória”, reflete-se na combinação de palavras de campos semânticos distintos, como “alma” e “corpo”, e, principalmente na terceira estrofe, na justaposição de imagens de divisão e compartilhamento. Sendo assim, tal qual o estilo formal que apontamos no prólogo do filme, a canção também foca no conflito de duas esferas imagéticas, personificadas em “eu/sujeito” e “tu/objeto”, que, embora contraditórias, formam uma combinação complementar, uma dinâmica de alteridade na qual um define o outro, projetando-se mutuamente. A canção de *Rammstein*, que abre e encerra parte da narrativa, talvez nos indique um princípio de leitura para a relação intersubjetiva entre Joe e Seligman e a forma como ela é enquadrada pela moldura épica do filme. Como uma camada sonora extradiegética, podemos supor que ela funciona não só como acompanhamento do enredo, mas como *comentário*, visto que ela também está inserida na lógica formal cujo princípio é a dissociação e, conseqüentemente, o distanciamento crítico. Poderia ela indicar que as perspectivas aparentemente antagônicas retratadas no filme possuem pontos de contato? Com o intuito de discutir tal questão, descreveremos, a seguir, algumas cenas-chave do primeiro capítulo da narrativa.

“Por que você tem um anzol ridículo pendurado ali?”, questiona Joe após observar com mais atenção a parede do quarto em que estava, à procura de algo para ajudá-la a iniciar sua narrativa. “É uma mosca”, responde-lhe o outro e, em câmara subjetiva, vemos uma isca colorida presa na parede. Na mesma seqüência, Seligman explica a técnica de *fly-fishing*, isto é, a elaboração manual de uma isca envolvida em penas coloridas com o intuito de representar uma mosca ou outro inseto. Enquanto narra, imagens “documentais” sobre pescaria e preparação de anzóis são inseridas. Por fim, ele emenda: “quando eu

30 A primeira estrofe, no original: “Du bist mir ans Herz gewachsen/ Wenn ich blute hast du Schmerzen/ Wir müssen uns kennen/ Ein Körper, zwei Namen/ Nichts kann uns trennen/ Ein Zweilaib im Samen”. A segunda: “Du bist mir ans Herz gebaut/ Zwei Seelen spannen eine Haut/ Und wenn ich rede bist du still/ Du stirbst wenn ich es will”. A terceira: “Zwei Bilder nur ein Rahmen/ Ein Körper doch zwei Namen/ Zwei Dichte eine Kerze/ Zwei Seelen in einem Herzen”.

era jovem, havia um livro que eu idolatrava. Era um velho livro escrito por Izaak Walton chamado *The Complete Angler*. Para mim, era como uma bíblia romântica da natureza”. Durante sua fala em voz-over, vemos um jovem menino retirar o livro de Walton de uma estante e folheá-lo com cuidado. Na perspectiva do menino, observamos, em uma das páginas do livro, o desenho de dois homens trajando roupas arcaicas fazendo um piquenique na floresta, numa atitude recreativa e displicente. “Talvez eu saiba por onde começar [...] mas [a história] será longa”, sentencia Joe, “e moralista, receio”. Esta é a deixa para a abertura do primeiro capítulo.

Na tomada seguinte, algas verdes dançam lentamente por sobre a água. O título do capítulo surge em *fade-in*: “Capítulo um: A Arte de Pescaria Completa” [*The Compleat Angler*] (figura 23). O intertítulo sobreposto à cena, grafado em inglês arcaico, assemelha-se a uma letra cursiva escrita em pena, como se houvessem rabiscado o quadro. Ao mesmo tempo, ouvimos Joe em voz-over: “para começar com a isca, descobri minha boceta [*cunt*] quando tinha 2 anos”. O outro tenta admoestá-la: “boceta é uma palavra muito forte”, mas Joe responde, com ironia: “chamemos, então, de ‘caixa de Pandora!’”, fazendo com que Seligman volte atrás. Enquanto isso, vemos uma criança aparentemente tocando a genitália cuja imagem é cortada pelo plano médio. “Logo”, Joe retoma, “eu era uma ninfomaníaca”. Subitamente, Seligman a interrompe: “um momento: ninguém pode ser uma ninfomaníaca com apenas 2 anos”, e completa dizendo ser comum que fetos toquem seus órgãos genitais antes de nascer. Nem mesmo o mais severo dos deuses, comenta, poderia ver nada além de “um comportamento normal de uma criança”. Assim como acontece com Joe, enquanto ele narra esse último trecho em voz-over, vemos o que parece ser a filmagem de um exame de ultrassom através do qual um feto aparenta tocar sua própria genitália (figuras 24 e 25).



Figura 23. Intertítulo do primeiro capítulo.

A movimentação da câmera nessa sequência é, acreditamos, muito importante para a caracterização das personagens e seus diálogos. A câmera subjetiva parece, em um primeiro momento, ligada à perspectiva de Joe, pois segue seu olhar até o anzol na parede. Entretanto, depois de vermos a isca em *close-up*, a câmera não retorna em Joe, mas focaliza Seligman que também dirige o seu olhar para o anzol. Essa é a mesma movimentação durante a inserção das imagens documentais ou durante o “*flashback*”, quando a câmera inicialmente focaliza Seligman mas, após o corte, enquadra Joe, como se os dois visualizassem a mesma “memória” projetada no quadro. Em outros momentos do longa, principalmente durante as digressões de Seligman, essa mesma dinâmica de montagem se repete. No decorrer da narrativa, os diferentes estilos de filmagem escolhidos para cada capítulo se mesclam, criando uma mistura de registros entre os “*flashbacks*”, as digressões, as imagens “documentais” e as “rememorações” das personagens. O livro do jovem Seligman cria uma rima visual com a infância idílica de Joe e o Pai na floresta (figuras 26 e 27). Como exemplo, podemos citar também a forma como as imagens horrendas e inquietantes, representado figuras atormentadas e acorrentadas, que são inseridas durante a fala de Seligman na abertura do capítulo 4 sobre os sintomas de *delirium tremens*, invadem a narrativa de Joe, tanto na estilização em preto e branco do capítulo todo, como nas próprias roupas da personagem, repletas de correntes escuras (figuras 28, 29, 30 e 31).



Figuras 24 e 25. Joe, com 2 anos, e a imagem do ultrassom.



Figuras 26 e 27. O “*flashback*” de Seligman e a infância idílica de Joe.



Figuras 28, 29, 30 e 31. Figuras inquietantes e as correntes nas roupas de Joe.

Não só as imagens dos livros lidos por Seligman parecem ecoar nas lembranças de Joe, como aquele constantemente interrompe a narrativa com digressões e comentários que, logo em seguida, são inseridas na composição fílmica como uma outra camada visual. A título de exemplo, podemos citar a projeção da fórmula “3 + 5” que, na perspectiva de Seligman, possui uma “estranha conexão divina” com a sequência Fibonacci e a proporção áurea. Os números surgem projetados sobre a ação diegética como uma segunda camada imagética, mas translúcidos o suficiente para ainda sermos capazes de ver o plano de fundo do quadro (figuras 32 e 33). É como se a projeção dos números em primeiro plano estivesse, a um só tempo, sobreposta e misturada à ação narrada, de modo que ambas as perspectivas sejam projetadas na mesma cena.



Figuras 32 e 33. Sobreposição da fórmula “3 + 5” em dois momentos distintos.

Nesses termos, na esteira da montagem conflituosa como um princípio formal da narrativa, parece-nos apropriado afirmar que *a construção do foco narrativo na obra forma uma “unidade contraditória”* que, se por um lado justapõe e combina as duas perspectivas, por outro as coloca em conflito através da *instância organizadora*. Recordemos que a letra da canção “*Führe Mich*”, tomada também como parte da moldura épica, já indicava esta chave de leitura. Ainda no exemplo da projeção da fórmula “3 + 5”, observemos que, se ela combina as duas perspectivas, também está destacada em primeiro plano, como em uma camada sobreposta, mostrando que esse suposto amálgama não é totalmente harmônio-

so. Se levarmos em consideração a altura do enredo na qual essas projeções acontecem, veremos que elas encerram duas ações extremamente violentas: a primeira quando Joe perde a virgindade com J (Jerôme) de modo agressivo, ainda que consensual, mostrado num registro cru e sem sentimentalismo; a segunda, no encerramento do último capítulo, quando Joe é espancada no beco onde a encontramos no início do enredo. Logo, a divinização áurea vista por Seligman e projetada pela fórmula em primeiro plano é deslegitimada pelo grau de violência no plano de fundo. Se há, portanto, uma camada narrativa na qual as duas perspectivas são combinadas de maneira aparentemente harmoniosa, há também, tomando como base o princípio da subjetiva indireta livre, uma outra camada de significados que, através da montagem, abre espaço para uma análise distanciada dessas mesmas perspectivas. Neste segundo espaço, por meio da dissonância criada pela montagem, ganhamos a possibilidade de nos distanciarmos das perspectivas dos narradores para analisá-las através do ângulo implicado pela moldura épica.

Os exemplos descritos acima parecem apontar que há uma espécie de contaminação de ambas as perspectivas dos protagonistas na narrativa, projetadas na tela e mescladas com procedimentos diversos. Quando lidos por meio do procedimento da subjetiva indireta livre, essa complementaridade de perspectivas aparenta ser o método pelo qual a instância narrativa se aproxima da subjetividade dos protagonistas, recolhendo os materiais e as referências de ambos e combinando-os na tela através de uma montagem dissociada, fragmentada e “não-continuista”, de modo a oferecer uma *outra possibilidade* de interpretação. A construção desse foco narrativo “desigual e combinado” tem, ao nosso ver, o objetivo de ilustrar as contradições de um determinado processo social que, acreditamos, é figurado pelas personagens e pelos materiais selecionados (a especificidade desse processo será discutido na parte II deste trabalho). Como veremos adiante, o mérito desta construção narrativa está em mais de um nível: seja na historização dos gêneros narrativos “refuncionalizados”, seja no desmascaramento de um processo que aparenta coesão, equilíbrio e racionalidade, mas que, em essência, é desigual, fragmentário e violento.

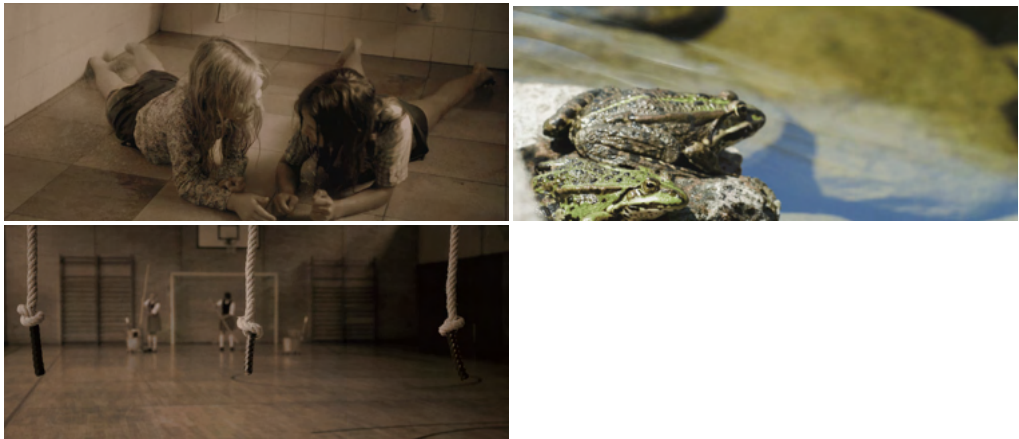
Tomando a subjetiva indireta livre como um princípio de composição elementar para a construção da obra, na próxima seção pretendemos interpretar como e de que forma o filme “refuncionaliza” o gênero pornográfico, revelando suas mecânicas de composição e o modo como ele opera e organiza desejos e representações.

1.2 A NARRATIVA PORNOGRÁFICA

No Capítulo 1, Joe inicia sua história narrando alguns episódios da sua infância e adolescência. Neles, as primeiras descobertas da criança, representadas pelas brincadeiras com sua amiga B³¹, extravasam para o estímulo mecânico-sexual. A libido da pequena Joe

31 B, com 7 anos, é interpretada por Sofie Kasten. Mais de uma atriz faz o papel de Joe ao longo da narrativa: com 7 anos, é interpretada por Maja Arsovic; com 10 anos, por Ananya Berg; e a jovem Joe, aquela que ocupa a maior parte dos “*flashbacks*”, por Stacy Martin.

e sua amiga deságua em jogos infantis e imaginativos. Uma de suas brincadeiras favoritas, relata, era “fingir-se de sapo”, jogo criado por sua amiga que consistia em arrastar-se pelo chão molhado do banheiro (longe da presença paterna) simulando um sapo e, assim, estimulando o clitóris. Entre a narração de Joe em voz-over e o “flashback” das duas meninas no banheiro, há a inserção de imagens de sapos e rãs que, em *close-up*, saltam entre pedras e lagos no meio da floresta (figuras 34 e 35). Na camada sonora, ouvimos o segundo movimento da peça *Suíte Para Orquestra de Jazz Nº2*, de Dmitri Shostakovich, que é bruscamente interrompido no momento em que a Mãe de Joe (Connie Nielsen) bate à porta. Joe também relata que outra de suas atividades favoritas consistia em prender a corda de exercícios entre as pernas durante a aula de educação física. No decorrer da sua narração ainda em voz-over, vemos três cordas em primeiro plano, dentre as quais a do centro treme levemente (lembrando-nos o arame com porcas no prólogo). No plano de fundo, fora de foco, notamos um ginásio onde duas garotas, vestidas com uniformes escolares, limpam o chão com esfregões (figura 36).



Figuras 34, 35 e 36. Joe e B brincando, as rãs saltitantes e as cordas no ginásio.

Diferente do prólogo, o estilo de registro escolhido para os “flashbacks” privilegia a “câmera na mão” (*handheld camera*), criando enquadramentos erráticos e instáveis e, ao mesmo tempo, emprestando à narrativa um ar “documental” e “realista”. De acordo com Kruger, é típico da estética de von Trier um contraste entre o que o cineasta denomina como um registro “documental”, tal qual este estilo frenético escolhido para as cenas do “flashback”, e um registro “monumental”, isto é, um estilo quase estático, lento, com enquadramentos cuidadosamente selecionados, assemelhando-se a um tipo de “pintura móvel”, como o que identificamos no prólogo e nas cenas dentro do quarto de Seligman.³² Haverá um choque constante, causado pela montagem, na interpolação de registros entre as tomadas dentro do cômodo e durante os “flashbacks”.

³² KRUGER, Penetrando o Éden, op.cit. p.46-7.

Joe retoma sua narração relatando os encontros com o Pai na floresta. Tais passeios, marcados pelas histórias infantis narradas por este, demonstram o contato íntimo dos dois, salientado pelos toques e pelos olhares da pequena Joe em *close-up*. Nessas cenas, temos as primeiras tomadas de planos abertos do filme que registram a floresta com suas folhas verdes e bastas (figuras 37 e 38). Elas trazem à narrativa uma outra dinâmica de espaço e cores que entra em visível contraste com as tomadas anteriores, marcadas por espaços privados e fechados e por cores baças e tons escurecidos (ver figuras 2, 3, 4, 5, 6 e 7). Essa dissonância já era visível na cena descrita anteriormente, quando Joe e B “brincavam de sapo”: o espaço recluso e privativo do banheiro contrasta com a inserção das duas rãs saltitantes no lago. “Meu pai amava contar-me sobre as árvores e suas folhas”, narra Joe em voz-over, “e considerava isso parte de uma boa educação”. Seguindo a movimentação inconstante da câmera na mão, oscilamos, no plano visual, entre tomadas abertas da floresta e os *close-ups* íntimos dos dois e, no plano sonoro, com a narração do Pai que surge primeiro em voz-over e depois como fala diegética.



Figuras 37 e 38. Planos abertos de Joe e seu Pai na floresta.

Subitamente, o “*flashback*” é interrompido. Vemos Joe ainda deitada e com o olhar perdido. Ela olha para Seligman fora do quadro e questiona: “estou te entediando?”. “Não”, responde o outro ainda fora do quadro, “somente estou ansioso para saber como você vai entrelaçar a pescaria na sua história”. Segue-se a movimentação peculiar da câmera subjetiva descrita anteriormente e, em seguida, Joe salta alguns anos na narrativa lembrada para contar sobre sua primeira experiência sexual. As interrupções, como esta, também serão outro elemento constante no longa. Trata-se de um recurso formal do filme que impede os “*flashbacks*” de seguirem seu desenvolvimento narrativo convencional. As digressões de Joe não seguem, necessariamente, uma cronologia clara, deslocando a narrativa recordada para um tempo posterior ou anterior ao representado no “*flashback*”. Lembremos como, nas cenas descritas anteriormente, há a suspensão repentina da suíte, tocada como som extradiegético, no instante em que a Mãe de Joe bate à porta. As interrupções parecem constituir uma espécie de quebra ou desmonte da resolução dramática, dando aos “*flashbacks*” um caráter episódico, isto é, sem uma progressão claramente desenvolvida. Outro motivo, portanto, para usarmos o termo sempre entre aspas.

Tecnicamente, a primeira quebra que pode ser sentida na narrativa é com relação às expectativas da plateia, como exposto anteriormente. Não raro constatamos uma nota de decepção em determinadas resenhas jornalísticas quando percebem que, em um filme

“pornográfico” de mais de 5 horas de duração, somente 15 minutos são dedicados à cenas de sexo explícito. E, mesmo assim, esses poucos minutos são, segundo alguns, constituídos de cenas cujo sexo é “mecânico” e “entediante” (ver Considerações Iniciais). Quais as origens desse tipo de expectativa e como poderíamos descrevê-la? Quais são as principais características das convenções do gênero hegemônico de representação visual do prazer em nossa época? E de que forma *Ninfomaníaca* trabalha com tal gênero? Objetivando discutir tais questões, abaixo faremos uma breve digressão sobre a consolidação histórica do gênero pornográfico para o cinema.

Embora não esteja costumeiramente presente nos manuais e resenhas sobre a história da indústria cinematográfica, o fato é que o interesse pelo nu, pelo corpo humano em movimento e, conseqüentemente, pela imagem erótico-pornográfica surge em conjunto com os primórdios do desenvolvimento de tecnologias de filmagem e projeção. As invenções ópticas do fim do século XIX, reporta Linda Williams, como câmeras, cinematógrafos e cinescópios, facilitaram e ampliaram a capacidade de investigação visual da humanidade. Combinadas com a crescente tendência, na mesma época, de analisar racionalmente o corpo humano, comparando-o com uma máquina, a criação de melhores “máquinas de observação” desenvolve também o interesse pela projeção visual do corpo em movimento, suas nuances e particularidades. Em outras palavras, o desenvolvimento de novas tecnologias de investigação empírica criaram novas relações sociais e, subjetivamente, novos *desejos*. Se, por um lado, o corpo é mecanizado a partir da proliferação de discursos racionalistas sobre a constituição física humana, em nome de um suposto furor científico desinteressado e objetivo, inversamente, conforme tais discursos avançam para a sexualidade e suas manifestações, tornaram-se *sensualizados*. Do desejo de análise minimalista do “corpo-máquina”, nasce, aos poucos, o desejo pela projeção da “pornografia visual em movimento”. Nesse sentido, há como que uma “implementação cinemática de perversões na medida em que o corpo filmado se torna cada vez mais visível e a ampliação visual dos espectadores anda de mãos dadas com o desenvolvimento dos prazeres do *medium*”.³³

Desse novo aparato tecnológico nasce “um novo e agigantado corpo projetado como idealmente visível; embora esteja sempre disponível para o observador, ele faz o que deve ser feito, como se estivesse inconsciente de que está sendo observado”. Embora a consolidação do gênero pornográfico para o cinema só aconteceria na década de 1970, já se vislumbram imagens potencialmente eróticas em projeções do cinematógrafo de Thomas Edison, no último decênio do século XIX.³⁴ Com ampliação contínua a partir de 1920, ainda que ilegal, a projeção de filmes pornográficos para uma audiência coletiva passa de locais reclusos em subsolos à famosas salas de cinema em grandes centros urbanos. Conseqüentemente, com o desenvolvimento de uma indústria voltada para a produção de tais filmes, suas narrativas adquiriram formas e convenções “enlatadas” capazes de desenvolver um enredo minimamente coeso para um longa-metragem e, ao mesmo tempo, massificar

33 WILLIAMS, Linda. *Hard Core, Power, Pleasure and “The Frenzy of The Visible”*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1989. p. 35-9. Também citação seguinte.

34 *Ibidem*. p. 52-3.

sua produção e distribuição. Vale ressaltar que o primeiro país do mundo a efetivamente legalizar a produção e a comercialização da pornografia visual em filmes e revistas foi a Dinamarca, lugar de origem de von Trier.³⁵ No entanto, foi nos EUA que as principais convenções das narrativas pornográficas longas ganharam notoriedade e serviram de base para a indústria, encontrando uma espécie de síntese com o filme *Garganta Profunda* (*Deep Throat*, 1972) de Gerard Damiano.

Para além do seu mínimo desenvolvimento dramático, esse estilo, denominado *hard core pornography*, concentra-se, principalmente, na apresentação visual de diversas cenas de sexo explícito. É o tipo específico de filmagem, montagem e organização de tais cenas, chamadas simplesmente de “números”, que define as principais convenções da narrativa pornográfica para o cinema. Na esteira de L. Williams, podemos resumir, esquematicamente, a estrutura formal da pornografia *hard core* em 6 pontos principais: 1) foco nos “números” sexuais, independente do enredo; 2) personagens tipificadas que atuam como “máquinas do desejo” e que são vistas pelo prisma do “exagero da potência”; 3) deslocamento espaço-temporal das personagens para uma espécie de “idílio do desejo”; 4) abuso de enquadramentos em *close-up* de genitálias e da “câmera na mão” para acentuar o caráter “documentário” e “realista” do ato sexual, o que L. Williams chama de “princípio de visibilidade máxima”; 5) encerramento dos “números” com um *close-up* da ejaculação masculina; e 6) busca pela identificação máxima da plateia por meio do voyeurismo.³⁶

A fragmentação do ato sexual em “números” é imperceptível ao espectador graças à montagem invisível que garante a coesão das cenas, ou seja, os atos sexuais podem ser filmados em qualquer ordem, o que acelera e massifica a produção. Ademais, os “números” são sempre o centro do filme, de tal sorte que o próprio enredo gravita em torno deles. É comum a sensação, na maioria dos espectadores, que o enredo não passa, muitas vezes, de uma “desculpa dispensável”. Por isso, a pornografia *hard core* cria um “idílio do desejo”, onde as personagens são transportadas para um espaço sem tempo e sem restrições, o desejo impera e a busca pelo orgasmo é o único objetivo. Não raro, o tempo é “congelado”, fazendo com que os “números” flutuem em um espaço fora do enredo para retornarem, logo após o encerramento, como se nada tivesse acontecido. Disso decorre a tipificação exagerada das personagens como realizadoras do excesso e dos extremos, como seres superhumanos do desejo indiscriminado:

A maioria dos homens e das mulheres não é capaz das proezas sexuais que as pessoas aparentam desempenhar na pornografia; [...] o tamanho dos órgãos, o número e a duração de orgasmos, a variedade e a praticabilidade dos poderes sexuais, bem como o total de energia sexual são grosseiramente exagerados.³⁷

35 A esse respeito, conferir o documentário *Sexual Freedom in Denmark* (1970), de John Lamb.

36 WILLIAMS, L. *Hard Core, Power, Pleasure and “The Frenzy of The Visible”*. op.cit. p. 48-57.

37 SONTAG, Susan. “A Imaginação Pornográfica”. In: *A Vontade Radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 42. Também citação seguinte.

O descomedimento do desejo faz parte essencial da fantasia na pornografia *hard core*, de modo que as personagens atuam com “ampliações ‘fantásticas’ da energia humana”. Portanto, é *imprescindível* que o orgasmo seja alcançado e demonstrado visualmente por meio das convenções narrativas, caso contrário o desejo pode ser revertido em frustração. Daí a necessidade de um deslocamento espaço-temporal idílico, onde o desejo sem culpa é o único motor das personagens.

E de que modo podemos ter a prova visual do ato sexual e do “prazer”? Aqui entram as principais convenções cinematográficas da pornografia *hard core*. Em primeiro lugar, há o privilégio dos enquadramentos em primeiro plano (ou em primeiríssimo plano) das genitálias durante os “números”, conhecidos como *meat shots*.³⁸ Os órgãos sexuais de atores e atrizes pornográficos constituem, dentro das convenções, um elemento semiautônomo, constantemente recortado pelo enquadramento. Dessa necessidade depreende-se o porquê do abuso da “câmera na mão”, visto a praticidade desta em focalizar espaços que, de outro modo, seriam encobertos. Além disso, a escolha das posições e a dinâmica de iluminação das genitálias seguem o princípio de visibilidade máxima cujo objetivo é ampliar o caráter “realista” dos “números”. Em outras palavras, o estilo de registro projeta-se como testemunha visual da veracidade do ato: como um observador externo invisível, onisciente e onipresente, a câmera busca documentar e explicitar a evidência visível do sexo (o que, para os padrões do gênero, significa penetração).

Em segundo lugar, o principal ponto de organização diegética dos “números” é o enquadramento em *close-up* da ejaculação masculina, conhecido no jargão da indústria pornográfica pelo sugestivo nome de *money shot*.³⁹ Este tipo de enquadramento surge a partir dos anos 70, tornando-se

a condição *sine qua non* dos longa-metragens de pornografia explícita: a necessidade de demonstrar a ejaculação externa do pênis como clímax final - o sentido de encerramento [...] não foi antes do início dos anos 70, com o apogeu dos filmes pornográficos longos, que o *money shot* assumiu a função narrativa de sinalizar o clímax do evento genital.⁴⁰

O termo surge da centralidade e da importância dessa tomada para a indústria, seja para a estrutura narrativa criada ou para a garantia do financiamento da produção, de tal forma que pode ser considerado “o elemento *mais importante do filme* e todo o resto (se necessário) pode ser sacrificado para a sua execução [...] se você não tem as tomadas de ejaculação, você não tem um filme pornográfico”.⁴¹ Não somente a montagem invisível dá

38 WILLIAMS, L. *Hard Core, Power, Pleasure and “The Frenzy of The Visible”*. *op.cit.* p.72.

39 Do inglês, uma tradução possível é “tomada do dinheiro”. Devido à ambiguidade do termo “*shot*”, que pode ser tanto “tomada” ou “enquadramento”, quanto o próprio ato da ejaculação (“lançamento”, “projeção”, etc.), decidimos por manter a expressão original.

40 WILLIAMS, L. *Hard Core, Power, Pleasure and “The Frenzy of The Visible”*, *op.cit.* p.93.

41 ZIPLOW, Stephen *apud. idem, ibidem.* (grifo nosso).

sentido e direção aos “números”, como o *money shot* dá o valor de encerramento da narrativa. Se a montagem cerrada convencionalmente articula um desenvolvimento contínuo e crescente do desejo (isto é, diálogos curtos, olhares e palavras significativas, carinhos, beijos, sexo oral e penetração), ampliando o frenesi da atuação conforme o “número”, o *money shot* proporciona a sensação de “alívio” dessa acumulação. Ou seja, ele é o cume do sentido de progresso que a narrativa da pornografia *hard core* cria através das suas convenções. Além disso, também potencializa o efeito “documental” da narrativa por se apresentar aos espectadores como prova visual de que o “prazer” dos atores é real.⁴²

Nesses termos, podemos afirmar que o gênero da pornografia *hard core* é um conjunto de convenções cinematográficas e dramáticas que organizam a representação visual do prazer em uma narrativa teleológica. Há um sentido de progresso contínuo nesse gênero que, através das suas convenções, cria um acúmulo de “prazer diegético”, por meio da expectativa do orgasmo, sendo o *money shot* o equivalente ao clímax da “curva dramática” da diegese pornográfica. O *money shot* possui a dupla função de maximizar a identificação da audiência na medida em que se projeta como evidência visual do “prazer”, e, ao mesmo tempo, de proporcionar um “gozo estético” no momento em que assume papel de dar um valor teleologicamente organizado aos “números”.⁴³ Com razão, Fredric Jameson aponta que o “pornográfico” tem como fim a “fascinação extasiante e estupefata”.⁴⁴ Não seria desmedido, ao nosso ver, afirmar que a pornografia *hard core* busca atingir uma espécie de catarse através do “orgasmo diegético”. A narrativa se propõe a ser a representação “realista” do “sexo humano” e do prazer por meio da naturalização de determinadas convenções cinematográficas e dramáticas cujo objetivo é a identificação máxima por parte do espectador, a ponto de induzir o seu gozo.

Vale repetir que estamos tratando de um gênero específico, isto é, um conjunto de paradigmas cinematográficos desenvolvidos, principalmente, nos anos 1970 e amplamente disseminados pela indústria pornográfica desde então. Independente da quantidade de variações e subgêneros que foram ganhando forma desde o início do século XXI com a ampliação de novas tecnologias de filmagem e projeção (como câmeras digitais, fitas VHS, DVDs, etc.), nota-se que as convenções descritas acima ainda prevalecem como hegemônicas na grande maioria dos filmes pornográficos.⁴⁵ Com efeito, a pornografia *hard*

42 Linda Williams também aponta que o *money shot* é, ao mesmo tempo, o limite da representação visual do prazer na pornografia *hard core*. Como uma narrativa que se organiza em torno de uma economia sexual falocêntrica (de cuja maior prova é o próprio *money shot*), a pornografia *hard core* toma a ejaculação masculina como metonímia do orgasmo, invisibilizando, assim, o prazer feminino. Embora este não seja o lugar para aprofundarmos a questão, vale ressaltar as análises feministas sobre a incapacidade das narrativas convencionais de representar o prazer feminino fora da lógica patriarcal. Além da própria L. Williams, outra análise interessante sobre o tema encontra-se em MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In: *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave Macmillan, 1986. pp.14-26.

43 Via de regra, aponta L. Williams, as narrativas da pornografia *hard core*, principalmente após *Garganta Profunda*, oferecem um “telos do fim do prazer” que converge para o descarregamento da tensão provocada pela excitação. C.f. WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham/ London: Duke University Press, 2008. p.142

44 JAMESON, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York/ London: Routledge, 1992. p.1.

45 Aos interessados nas diferentes formas que a pornografia explícita pode tomar, principalmente no contexto con-

core tornou-se o principal gênero cinematográfico, em termos de quantidade, destinado a representação do prazer visual em nossa época.

Finda esta digressão, voltemos à análise das cenas de *Ninfomaníaca* com o intuito de responder a última pergunta que apresentamos anteriormente, i.e., como a obra opera por meio da incorporação do gênero da pornografia *hard core*. Partiremos de sequências selecionadas do primeiro capítulo, começando pela descrição de Joe sobre sua primeira experiência sexual. “Como uma jovem ninfa”, narra a personagem:

Era imperativo para mim perder a virgindade [...] eu meio que conhecia esse garoto, J, que tinha uma mobinete. Então, aos meus olhos, ele era relativamente sofisticado. Eu tinha 15 anos e talvez minhas expectativas românticas “de mocinha” [*girlish*] eram um pouco altas demais. Mas ele tinha mãos boas e fortes. Eu gostava das suas mãos.

Enquanto narra em voz-over, somos levados à jovem Joe, no “*flashback*”, que bate à porta da oficina de J. Todas as cenas desta sequência acontecerão dentro da oficina, em ângulos fechados e movimentação de câmera restrita. Do lado de dentro, vemos a sombra de Joe, através do vidro opaco da porta, como que emoldurada no enquadramento (figura 39). Antes de abrir a porta, vemos J distraído, limpando sua mobinete. A apresentação das mãos em *close-up* antecede o rosto da personagem cujo primeiro enquadramento acontece como contra-campo do diálogo:

Joe. Oi.

J. Oi.

Joe. Seria um problema se eu pedisse pra você tirar minha virgindade?

J. Não, não vejo problema nenhum...

O diálogo rasteiro parafraseia o estilo curto e incisivo, talvez um pouco cômico, das falas comuns em filmes pornográficos. Contudo, a dinâmica campo/ contra-campo acontece em meio a *jump cuts*, fazendo com que as personagens troquem de posições inesperadamente, de modo que o enquadramento posterior (contra-campo) não coincida diretamente com o anterior (campo). Vestida com um uniforme escolar e de tranças, Joe ainda transparece certa atitude inocente em sua fala e em seus gestos. Suas roupas contrastam com o ambiente acinzentado, mal organizado e repleto de fotos de mulheres nuas do quarto/oficina (figura 40). A crueza de J sequestra qualquer “expectativa romântica” da cena: “talvez você devesse tirar a calcinha, não?”. Numa atitude que amplia ainda mais o contraste irônico, Joe despe a calcinha e a dobra cuidadosamente, depositando-a de maneira delicada em cima da mesa. Em uma sequência entrecortada por *jump cuts*, J, com a calça aberta, aproxima-se de Joe, deitada no colchão. Em voz-over, ela narra que J a penetrou três vezes “pela frente”, depois virou seu corpo como um “saco de batatas” e penetrou mais

temporâneo, ver WILLIAMS, Linda (org). *Porn Studies*. Durham/London: Duke University Press, 2004.

cinco vezes “por trás”. No momento que o corpo de Joe é virado, um plano de um saco de batatas em um galpão invade a sequência por alguns segundos. Filmados pela “câmera na mão”, os enquadramentos dessa sequência variam entre o *close-up* dos rostos das personagens e o plano médio de seus corpos. As genitálias, contraditoriamente, não são visíveis. Cada vez que J penetra Joe, um número semitransparente é projetado no quadro até surgir a fórmula “3 + 5” (figura 41).



Figuras 39, 40 e 41. Perda da virgindade: contrastes da encenação e projeção da fórmula.

Após, aproximadamente, 20 minutos dentro do filme, eis a primeira cena de sexo “explícito”.⁴⁶ A sequência abre com Joe sendo filmada através do vidro opaco da porta, seguindo uma dinâmica de enquadramento das personagens que já apontamos no prólogo. Contrariando o princípio de visibilidade máxima, um dos pontos centrais da pornografia *hard core*, temos a visão turva da personagem, como em um “quadro dentro de um quadro”, salientando o caráter de construção da narrativa e, assim, incentivando uma leitura alegórica das cenas. Os *jump cuts* impedem a fluidez de uma montagem invisível, criando saltos esdrúxulos e levando a “desculpa dispensável” dos diálogos rasteiros do gênero ao limite cômico. A ausência de *meat shots* converte-se na falta de evidências visuais da penetração, truncando a identificação. Inversamente, as penetrações surgem como uma sequência numérica projetada no quadro entre nós e as personagens, como uma segunda camada, tal qual a invasão da tomada do saco de batatas. Por fim, a ausência do *money shot*, outro pilar da pornografia *hard core*, faz com que a progressão do “número” fique suspensa, como que interrompida, sem o seu valor de encerramento ou de clímax.

46 A adoção dos gêneros cinematográficos como matéria narrativa parece ser uma constante nos longas de von Trier, como os filmes *noir* (*Elemento de um Crime*, 1984), os melodramas (*Ondas do Destino*), os musicais (*Dançando no Escuro*) e o horror (*Anticristo*). Linda Badley destaca, em encontros e entrevistas com o diretor, sua pesquisa estética e seu interesse consciente nas mecânicas e na história social por trás de cada gênero: durante a pesquisa de produção para *Anticristo*, a autora nota diversas fotos e materiais de arquivo de filmes clássicos do gênero horror. Von Trier também requisita a Badley que questione seus alunos sobre o que pensam a respeito dos *thrillers*, principalmente os de origem asiática. Cf. BADLEY, Linda. *Lars von Trier*. Chicago: University of Illinois Press, 2010. p.155-78.

Não se pode negar, porém, o reaproveitamento de determinados expedientes técnicos do *hard core* que a obra opera: o *close-up* de partes do corpo, como as mão de J; o uso da “câmera na mão” como um registro íntimo e quase “documental”; o uniforme de colegial de Joe; e o espaço privado idílico. Contudo, tais elementos, ao nosso ver, são reaproveitados de outra forma: o espaço idílico é acinzentado, sujo e parece impróprio para despertar a excitação, assim como o registro íntimo é constantemente barrado por cortes erráticos, inserções de cenas e projeções.

Por que, afinal, as cenas de sexo do longa incomodaram diversos críticos (levando alguns à fúria) ao passo que as da pornografia *hard core* são aceitas, pela grande maioria, com demasiada candura? Um dos motivos talvez seja o fato das narrativas pornográficas convencionais serem, através da montagem, teleologicamente organizadas. A falta de sentido de progresso gera nos espectadores um sentimento de incompletude, uma lacuna desconcertante. Como exposto acima, ausente as condições cerradas de organização narrativa da pornografia, o prazer pode verter em insatisfação. De acordo com a moldura épica que apontamos anteriormente, a incompletude aqui não é uma “falha de roteiro”, nem tampouco uma adequação pobre ao gênero, mas sim traço fundamental do distanciamento crítico e do apelo à inteligência que a obra opera. Acreditamos que o longa cria, por um lado, uma dinâmica de contrastes que trunca a identificação e põe à prova o discurso dos protagonistas e, por outro, amplia os paradigmas do gênero aos seus limites estéticos, o que, conseqüentemente, também possui conotações sociais.

Com seu apogeu nos anos 1970, principalmente a partir de 75, os longa-metragens pornográficos também fazem parte de um processo de reestruturação da indústria cinematográfica dos EUA com o fim da chamada “Renascença Hollyoodiana”. Com uma nova organização econômica e cultural, proporcionada pelos primeiros passos que o país dava em direção a um novo capitalismo global, a indústria virou as costas para os filmes artisticamente ousados da geração dos anos 60 e mirou na consolidação de um novo formato de filmes massificados.⁴⁷ O resultado, na esfera cinematográfica, foi a ampliação dos chamados filmes *high concept* cujo apogeu data do lançamento milionário de *Tubarão* (*Jaws*, 1975) de Steven Spielberg. Basicamente, tais filmes são construídos

ao redor de um “gancho de *marketing*”: um grande *star*, a adaptação de uma obra com sucesso já comprovado, um determinado efeito especial ou uma nova tecnologia de imagem e de som, um argumento simples, etc. Para além do previsível empobrecimento estético dos filmes, o resultado sensível desta mudança

47 “De fato, o começo dos anos 70 nos EUA oferece a imagem de uma derrota generalizada da imaginação radical: no campo político, assistia-se a constituição de uma hegemonia de direita, após uma década de conflitos e ações violentas; no econômico, a equipe de Nixon dava o pontapé inicial no desmanche das estruturas que haviam sustentado décadas de produção ‘fordista’, preparando o país para uma nova realidade do capitalismo global que se anunciava; no que tange a cultura, e, mais especificamente, a produção cinematográfica, 1975, ano de lançamento de *Nashville* [de Robert Altman], marcou o fim da chamada ‘Renascença Hollyoodiana’ e, com ela, a interrupção de uma cadeia de filmes artisticamente ambiciosos dentro do aparato da indústria”. ALEIXO, Antonio Marcos. *Um Épico Possível: refuncionalizações de técnicas, formas e clichês, em “Nashville”, de Robert Altman*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2013. p.11.

foi a diminuição do número de trabalhadores técnicos e artísticos empregados na indústria.⁴⁸

Basta mirarmos as maiores bilheterias atualmente para percebermos que, com o novo *boom* de filmes de “super heróis”, esse estilo não só continua, como também foi significativamente ampliado.

Quanto aos objetos que interessam ao escopo deste trabalho, as produções cinematográficas de pornografia também cresceram ostensivamente na mesma época, aproveitando-se de algumas características do modelo *high concept*, como, por exemplo, o uso de uma grande estrela (pornográfica) em cujo foco era menos em sua habilidade e experiência na área da atuação que em sua adequação à determinados padrões industriais de beleza; ou ainda, a utilização de um “argumento simples”, muitas vezes incorporando, à moda do pastiche⁴⁹, sucessos de bilheteria do cinema *mainstream*. Embora invisibilizados dos manuais de história do cinema, os filmes pornográficos também fizeram parte dessa reformulação industrial de Hollywood, e não faturaram pouco: com estreia no New Mature World Theater, em Nova Iorque, estima-se que mais de um quarto de milhão de pessoas assistiram a *Garganta Profunda* cuja bilheteria foi de, aproximadamente, 1 milhão de dólares.⁵⁰

Se na esfera cultural os anos 70 oferecem a imagem de “derrota generalizada”, nas palavras de Aleixo, daquilo que marcou o imaginário da década anterior nos EUA - como o acirramento da luta de classes, a nova onda feminista e a consiguiente ampliação do debate dos direitos das mulheres, a dilatação dos combates (físicos e políticos) pelos direitos civis encabeçados, principalmente, pela população negra, a incorporação de correntes estéticas politicamente organizadas, bem como a radicalização na esfera intelectual de uma *práxis* revolucionária - não foi sem cicatrizes que essas imagens passaram pelo corpo social estadunidense (e pelo resto do mundo). L. Williams não hesita em afirmar que a personagem principal de *Garganta Profunda*, Linda, é o “típico produto da revolução sexual dos anos 60”, pois “considera o prazer sexual importante para sua autorrealização”.⁵¹ Curiosamente, os símbolos centrais das lutas feministas da época, como a luta de classes, o combate às estruturas do patriarcado, a emancipação política, etc. estão com os sinais trocados: Linda não possui problemas financeiros, pois recebe uma pensão significativa do pai; na maioria dos diálogos do filme, ela conversa sobre homens ou sexo; no decorrer do enredo, ela vai se tornando cada vez mais dependente do seu psicólogo, a ponto de só conseguir

48 *Ibidem*. p.16.

49 Usamos o conceito de “pastiche” segundo Jameson: “o pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma língua morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos”. JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo, ou, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco e Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2000. p.44-5.

50 WILLIAMS, L. *Hard Core, Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible”*. *op.cit.* p.99-100.

51 WILLIAMS, L. *Screening Sex*. *op.cit.* p.131.

ter relações com ele; enfim, as disputas políticas e sociais são invisibilizadas, restando um estranho amálgama de mulher emancipada e insaziável, mas, ao mesmo tempo, financeira e sexualmente dependente. Vale ressaltar que o estereótipo também se estende ao corpo da atriz, seguindo um padrão físico que se tornaria comum na pornografia *hard core*: magra, alta, loura, olhos claros e vestindo roupas “da moda”. A “emancipação” de Linda, da forma como está engendrada pelo filme, traduz-se na sua capacidade de falar sobre sexualidade e orgasmo. Nas outras áreas da sua vida, tão importantes quanto, é dependente ou, simplesmente, não constituem um problema. Não à toa o argumento fantasioso da narrativa é quase um comentário escarninho aos levantes feministas que tentaram dar voz à luta histórica das mulheres: Linda nunca pôde atingir o orgasmo, pois seu clitóris está localizado na garganta. O espaço do corpo destinado à voz, ao grito, é aqui silenciado, torna-se somente o meio pelo qual a personagem atinge o orgasmo. Além disso, cabe comentar que, pelo modo como a narrativa é organizada, isto é, seguindo os paradigmas da pornografia *hard core* com os *meat* e os *money shots*, os orgasmos de Linda são, invariavelmente, invisibilizados, sendo presupostos por meio da ejaculação masculina.

Assim sendo, a despeito de seu conteúdo (e talvez até de seus realizadores) que expõe uma protagonista “sexualmente progressista”, a forma como a narrativa é organizada menospreza as lutas históricas que propiciaram tal possibilidade de progresso, transformando-as em simples meios para atingir um prazer efêmero. E mesmo o sujeito histórico de tais lutas é aqui representado como uma “máquina desejante”, sexualmente “liberta” mas ainda inserida em uma estrutura que mantém as mesmas velhas relações sociais de produção. Olhando com atenção para os paradigmas da pornografia *hard core*, parece-nos propício afirmar que, coroados com senso de clímax do *money shot*, a estrutura dos “números” transforma os corpos em autômatos que repetem as mesmas posições, os mesmos movimentos e os mesmos grunhidos incansavelmente - seria esta a representação do sexo “humano” e “não-mecânico” que Bowen tinha em mente? (ver Considerações Iniciais). A radicalização política dos anos 60 criou no imaginário geral não só um novo sujeito histórico, mas também condições para pensarmos uma outra estrutura social, uma outra forma de buscarmos o prazer, isto é, de aproveitarmos nossos corpos sem estarmos condicionados a uma organização de trabalho repressiva e ao seus produtos compensatórios. De modo semelhante aos filmes do gênero horror, como aponta Kruger⁵², acreditamos que as narrativas da pornografia *hard core*, principalmente aquelas desenvolvidas após os anos 70, podem ser lidas como uma maneira pela qual a imaginação dominante tenta “organizar” os ideais políticos tributários dos anos 60, incorporando determinadas demandas consideradas culturalmente progressistas, mas lhes enquadrando em uma forma teleologicamente organizada cujo limite é a própria estrutura social capitalista e seus produtos.

Levando determinados expedientes técnicos ao limite, mas deixando de lado certas convenções dramáticas e organizacionais das narrativas tradicionais, *Ninfomaniaca* mostra como tais formas de representação se tornam pobres e perigosamente retrógradas. Ainda sobre a sequência acima, notemos como os corpos de J e Joe se movem tal qual

52 KRUGER, *Penetrando o Éden*, op.cit. p.168-9.

máquinas durante a relação, sem que seus rostos esbocem qualquer expressão prazerosa: o corpo é reduzido a um mero “saco de batatas”. Não é coincidência que a mobilete de J, cujo ronco do motor invade a sequência constantemente, repousa no quarto ao lado: há uma aproximação entre a busca pelo prazer, que assume aqui um caráter repetitivo e compulsivo, e as funções da máquina. Assim como o termo *money shot* indica, o sexo é reduzido à quantidade, à soma de quantas penetrações aconteceram. Ora, não estaria a obra levando ao extremo os expedientes formais e o caráter desmedido das personagens típicos do *hard core*?

Nesses termos, se estamos de fato corretos em afirmar que a pornografia *hard core* é também uma tentativa de “organizar” determinadas aspirações políticas radicais, também podemos dizer que ela modulou (e continua modulando) a imaginação geral, orientando as manifestações de desejos e a busca por prazeres. Ou seja, há também um nível político nas representações da sexualidade e do prazer, principalmente aquelas do cinema *mainstream*, cuja análise formal ilumina o modo de organização das ideias dominantes de um determinado período. Se, por um lado, a disseminação da pornografia *hard core* a partir dos anos 70 demonstra a inevitável abertura da indústria cinematográfica para os insipientes discursos feministas antipatriarcais, contra a “família nuclear” e a favor de uma nova pesquisa sobre o corpo, a sexualidade e o prazer, por outro, a organização destes materiais em uma forma repetitiva, automatizada e sob a primazia da economia fática, dá o tom do limite de imaginação que tais discursos encontraram na própria indústria.

Convém retornarmos à narrativa de *Ninfomaníaca*, pois gostaríamos de correlacionar a discussão da base política e da história de produção do gênero da pornografia *hard core* com as abundantes imagens sobre natureza que povoam o primeiro capítulo.

Como exposto na Seção 1.1, há entre as duas personagens um contraste sobre o conceito de “natureza”. Uma das palavras mais complexas da língua inglesa, de acordo com Raymond Williams, sendo possível, a princípio, distinguirmos três áreas de significado: “(i) a qualidade e o caráter essenciais de algo; (ii) a força inerente que dirige o mundo ou os seres humanos, ou ambos; (iii) o próprio mundo material, incluído ou excluídos os seres humanos”.⁵³ Devido à abrangência de significados, a distinção entre eles pode ser, consciente ou inconscientemente, nebulosa e inconstante, de tal sorte que uma expressão comum como “natureza humana” pode conter os três significados e, ao mesmo tempo, variar entre eles. No filme, os três significados estão inter-relacionados já nas cenas de abertura do capítulo 1: a “natureza” como “qualidade ou caráter essencial” na Joe que, ao dois anos, já sabia que era uma ninfomaníaca (ver figura 24); a “natureza” como “força inerente” que governa as decisões dos homens e mulheres na imagem do feto (ver figura 25); e, por fim, a “natureza” como o próprio “mundo material” no intertítulo do primeiro capítulo (ver figura 23). Cumpre lembrar também das sequências da “brincadeira do sapo” (ver figuras 34 e 35) e os passeios de Joe com o pai (ver figuras 37 e 38), nos quais a natureza reaparece,

53 WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2014. p.293. Grifo do autor.

seja como imagem inserida ou como plano de fundo. Ao expor tais conceitos em sequência, a obra parece estabelecer os pontos de contato entre as diferentes concepções.

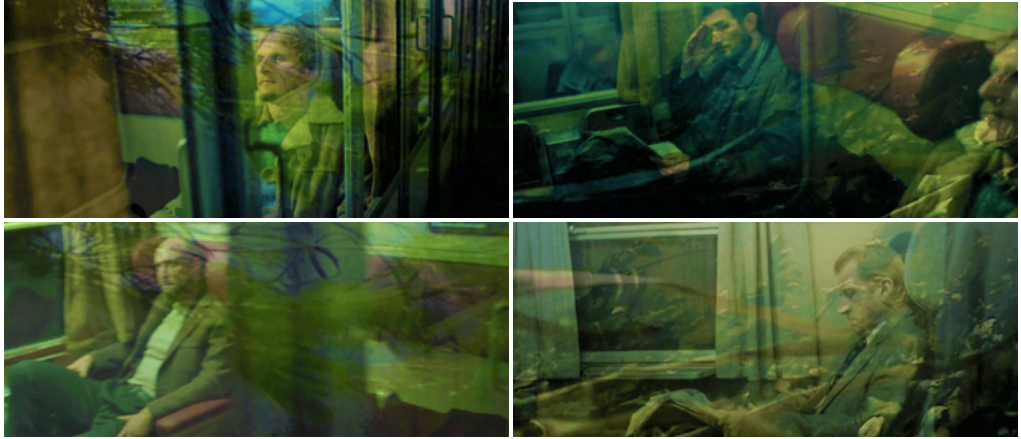
Antes de encerrar o primeiro capítulo de sua narrativa, Joe decide contar sobre a competição que planejara com B. “E agora, voltando à sua pescaria”, ela torna a narrar, “a ideia era uma competição. Deveríamos ir numa viagem de trem. B disse que não precisávamos de passagens. Aquela que tivesse transado com o maior número de homens quando a viagem terminasse ganharia os bombons”. Em seguida, vemos as duas amigas, usando roupas curtas e apertadas, caminhando pelos corredores entre os vagões do trem. Ao som da canção “*Born to Be Wild*” (1968)⁵⁴ da banda *Steppenwolf*, a câmera acompanha as personagens através de uma perspectiva “voyeurística” e objetificante. Entretanto, Seligman novamente a interrompe:

O que você estava fazendo enquanto caminhava naquele corredor: você estava lendo o rio. A maioria dos peixes grandes protege-se das correntes para economizar energia e para se esconder dos predadores. O local onde o peixe se esconde descreve uma hierarquia muito complicada. A topografia do rio decide onde os lugares mais atrativos estão, e os peixes maiores escolhem as melhores posições.

Enquanto narra em voz-over, vemos uma espécie de efeito “*rewind*”, como se o filme voltasse espontaneamente para assistirmos a cena novamente. A música, entretanto, não repete em consonância com a imagem, mas avança para o refrão. Além disso, sobreposto à cena há uma outra camada de imagens de rios, lagos e peixes, bem como de desenhos e mapas hidrográficos. Somado a isso, a canção gradualmente cede espaço para o som de água corrente e para a narração de Seligman em voz-over. Como apontamos no prólogo, novamente temos uma dissonância entre a canção extradiegética e as imagens diegéticas. Lendo esta dissonância a partir da moldura épica que descrevemos acima, observamos um princípio disruptivo na relação som e sentido no momento em que Seligman narra. Em seu discurso, um determinado significado de natureza, a força inerente de um organismo, como um impulso ou instinto, é expandida para as próprias relações sociais e para o comportamento humano. Ora, diferente dos rios e dos peixes, sabemos que, em uma viagem de trem, “as melhores posições”, situadas na primeira classe, são escolhidas por aqueles que podem *pagar* por elas, ou seja os “peixes maiores”. O próprio filme faz questão de desmentir tal aproximação quando, algumas cenas adiante, Joe e B são cobradas pelas passagens da primeira classe, que obviamente não compraram, e precisam ser “resgatadas” por S. A montagem da sequência durante o discurso de Seligman em voz-over aponta que essa combinação entre o comportamento instintual dos peixes e as relações sociais humanas acontece através do filtro ideológico da personagem. Como já exposto antes, o aparato fílmico não está totalmente atrelado à perspectiva dos protagonistas, possuindo

54 Segue a letra da canção que ouvimos nessa sequência, em tradução livre: “Aqueçam os motores/ Vamos para a rodovia/ Procuramos por aventura/ E o que mais vier pelo caminho/ Sim, meu bem, vou fazer acontecer [...] Nasci para ser selvagem”. No original: “*Get your motor running/ Head out on the highway/ Looking for adventure/ In whatever comes our way/ Yeah, darling, I’m going to make it happen [...] Born to be wild*”.

certa independência por meio da qual comenta os materiais da narrativa: o choque entre imagem e som e a transparência das sobreposições trazem para o primeiro plano a estrutura de mediação do longa, expondo contrastes entre as camadas sonoras e imagéticas. A montagem, portanto, desnaturaliza não só a relação espectador-imagem, mas também o paralelismo de Seligman, exibindo seu caráter de construção contraditória (figuras 42, 43, 44 e 45). Nessa senda, o refrão enérgico cantado pouco antes de sua fala (“Nasci para ser selvagem!”) adquire uma conotação extremamente irônica.



Figuras 42, 43, 44 e 45. Sobreposição de cenas entre os vagões com imagens de rios e lagos.

A perspectiva de Seligman desloca o conceito de natureza das relações sociais humanas apenas para inseri-lo novamente como uma instância superior e abstrata cuja força, sob o signo da irracionalidade instintual, é implacável e incontrollável. Do ângulo da história das ideias, R. Williams aponta que a passagem histórica de um conceito de Natureza singular e abstrato, personificado no mundo ortodoxo medieval ocidental como “mãe-natureza” - deusa divina que, ao mesmo tempo, era “deputada e ministra” do Deus monoteísta absoluto - para um conceito de Natureza como objeto de investigação de um mundo “desencantado” - fruto do “renascimento da investigação física sistemática” impulsionado tanto pelo Esclarecimento europeu, como pelo desenvolvimento das forças produtivas das Revoluções Industriais - foi uma passagem conflituosa que insistiu em provocar contradições nos anos seguintes:

Nas discussões sobre a evolução [no século XIX], mesmo os que estavam preparados para descartar o primeiro princípio singular - a ideia de Deus - com frequência retiveram, e mesmo enfatizaram, o outro princípio bastante semelhante a ele: a Natureza singular e abstrata, ainda muitas vezes, e em algumas formas novas, personificada.⁵⁵

55 *Idem.* “Ideias Sobre Natureza”. In: *Cultura e Materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 92-3.

O discurso da racionalidade cientificista cujo objetivo histórico era desmistificar a Natureza e os processos naturais, fez, inversamente, uma nova mistificação ao transformá-la, dentro do próprio discurso racional, em um princípio regulatório abstrato cuja regra é a própria inconstância. As manifestações mais obscurantistas e perigosas dessa “racionalidade mistificadora” expressaram-se, no fim do século XIX, nos discursos dos positivistas e dos darwinistas sociais e, no século XX, nas políticas de ideologia nazista. Nesse sentido, vale retomar o pensamento de Adorno e Horkheimer sobre o Esclarecimento europeu e sua automitologização em ciência positivista sob o signo do “mito dos fatos”:

Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade. A disposição enigmática das massas educadas tecnologicamente a deixar dominar-se pelo fascínio de um despotismo qualquer, sua afinidade autodestrutiva com a paranoia racista, todo esse absurdo incompreendido manifesta a fraqueza do poder de compreensão do pensamento teórico atual.⁵⁶

Como acontece no discurso de Seligman, esse “racionalismo cientificista” deixa de “esclarecer” o mundo e a natureza e passa a ser um mito ele mesmo, mascarando as relações sociais ao naturalizá-las em um comportamento animal geral. Dessa maneira, esse discurso racional-científico mostra-se ele mesmo irracional e mistificador ao ocultar as relações sociais as relações de trabalho e as trocas monetárias sob o signo de uma natureza imutável. Todavia, a própria transparência das imagens sobrepostas, recurso formal da obra, mostra quais são as relações materiais por trás dessa ideologia: o que vemos através rios e algas é a divisão de classe entre os vagões, ou seja, as personagens da classe econômica (todas não nomeadas) e S sentando sozinho na primeira classe (ver figuras 42, 43, 44 e 45). Ao alienar das relações sociais certos fatores essenciais da complexidade da psique humana, como o inconsciente, essa racionalidade demonstra o seu caráter perigosamente instrumentalizador, reduzindo tal complexidade em características binárias e maniqueístas, como sensações “positivas” e “negativas”. Esta divisão está parodiada em vários discursos de Seligman, como na sua grosseira “teoria das unhas”, citada anteriormente, na qual ele divide a *humanidade* em dois grupos. Vale apontar que a ironia da “teoria” acontece a despeito da personagem, pois o espaço para que desconfiemos do caráter ideológico de seu discurso é aberto por meio da análise formal da obra que, como vimos, cede lugar a

56 Ver ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. n.p.

uma segunda leitura através de contrastes. Além disso, a referência ao discurso nazi-fascista que fizemos acima não é fortuita, visto que a permanência de políticas totalitárias nas democracias liberais é uma tese que von Trier elabora há anos em outros filmes e que gostaríamos de discutir em momento oportuno. Por ora, vale apontar o fato curioso de que o discurso racionalista e instrumentalizador não é proferido por uma personalidade autoritária, como costuma ser nos registros do cinema *mainstream*, mas sim por uma personagem aparentemente dócil, bondosa e compreensiva.

A degradação do termo “psicologia”, que no discurso de Seligman aparece como “psicologia dos peixes”, é outro sinal de redução da complexidade social, assim como o paralelo entre a forma como Joe interage com os passageiros e os estágios de *fly fishing*:

Aí está um paralelo muito claro com a pescaria na correnteza. Acontece da seguinte forma: ou nenhum dos peixes come ou todos comem ao mesmo tempo. Entram em um frenesi de alimentação. Todos mordem. Tão inesperado é o início quanto o fim. É observável, porém altamente imprevisível. Está relacionado com, não sei, temperatura, pressão barométrica, talvez algum tipo de psicologia dos peixes, se isso é possível.

Durante a sua fala em voz-over, as imagens “documentais” de pescaria são novamente mobilizadas, como para adicionar um grau de verossimilhança ao seu discurso. Quando B e Joe retomam a competição, Seligman prossegue com o paralelo: “*fly fishing* pode ser feito em diferentes fases. E se o peixe desiste de morder, você inicia a fase dois. Na fase dois, você não só imita um inseto, mas um inseto em apuros”. Assim que Joe anuncia qual o seu método para seduzir S e, enfim, ganhar a competição, Seligman novamente traz à tona a analogia:

Joe. Decidi, talvez de maneira desesperada, que a única coisa entre mim e o saquinho de bombons era uma provocação inequívoca deste homem.

Seligman. Excelente. Um gesto de indução. Quando todas as outras tentativas falham, uma provocação dramática pode fazer com que um peixe completamente passivo morda. Um salmão ou uma truta, por exemplo, come até se empanturrar enquanto está na água salgada, logo basicamente não tem necessidade de comer enquanto nada contra corrente até o terreno da desova. Não estão com fome, mas vão reagir instintivamente à provocação correta.

As relações sociais são constantemente reduzidas a gestos, estágios, fases, “indicações” e reações instintivas cujo objetivo final resume-se restritivamente em morder ou não a isca. “A Natureza como força seletiva” que nasce juntamente com as teorias evolucionistas do século XIX é, de acordo com R. Williams, uma outra personificação por meio de um

novo conceito de uma força ativamente ordenadora e interventora. A seleção natural poderia ser interpretada tanto com o natural como uma simples descrição não enfática de um processo, quanto com a implicação da natureza como uma força específica que poderia fazer algo tão consciente como selecionar.⁵⁷

Como é notável no discurso de Seligman, a Natureza passa por um processo de abstração que a desloca das relações sociais para, em seguida, trazê-la de volta como força seletora, abstraindo os próprios homens e mulheres do processo social. A personificação da Natureza, sob os discursos empiristas, tem como custo a animalização dos homens e mulheres, de modo tal que “a aparente objetividade da racionalidade científica” revela-se, segundo Robert Kurz, “como selvagem irracionalismo, tão logo procure dissolver as relações sociais em fatores semifísicos e semibiológicos”.⁵⁸

Não é somente Seligman, todavia, que projeta uma ideologia sobre o conceito de Natureza. Se, dentro do paralelismo que percorre todo o capítulo, Joe é a “pescadora”, ela também é a própria “isca”, algo que o próprio filme insinua um pouco antes da competição iniciar ao justapor as roupas das duas garotas com a imagem de um anzol enfeitado. Aqui, Joe assume o duplo papel de sedutora que conscientemente usa técnicas para encantar os homens e, ao mesmo tempo, de presa, como se a natureza de sua sexualidade fosse incontrollável.

É importante nos determos um pouco na relação entre Joe e B e o papel que esta última assume como uma espécie de preceptora. Faz parte do temário das narrativas eróticas a relação entre uma personagem nova e inocente e uma personagem mais velha, libertina, experiente e, na maioria dos casos, em uma posição hierárquica superior que inicia a primeira nas vicissitudes do erotismo e da sexualidade, assumindo a função de guia ou professora. Não raro encontramos a elaboração dessa tema com diferentes matizes na literatura erótica, como em Marquês de Sade e em Denis Diderot, ou na própria pornografia *hard core*, como na figura do psicanalista/sexólogo em *Garganta Profunda*.⁵⁹ Em *Ninfomaníaca*, o tema já estava anunciado com a menção da obra *The Compleat Angler*. Escrito por Izaak Walton e com adições posteriores de Charles Cotton, o livro trata, grosso modo, da celebração da arte da pescaria e do contato com a natureza em prosa e em verso. Por meio de diálogos, canções, metáforas e narrativas, o velho e sábio pescador Piscator ensina ao jovem aluno Viator as técnicas essenciais sobre pescaria: onde estão os melhores peixes,

57 WILLIAMS, R. “Ideias Sobre Natureza”. *op.cit.* p. 98.

58 KURZ, Robert. “A Biologização do Social”. Trad. José Marcos Macedo. In: *Os Últimos Combates*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p.192.

59 WILLIAMS, L. *Hard Core, Power, Pleasure and The “Frenzy of The Visible”*. *op.cit.* p.1-33. Podemos citar também outra famosa “ficção libertina” que inspirou von Trier em mais de um filme: *A História de O (Histoire d’O)*, 1954) de Pauline Réage (pseudônimo da escritora francesa Anne Desclos). Além de ser influência declarada pelo diretor para o filme *Manderlay*, o romance também foi inspiração para seu média-metragem *Menthe - la bienheureuse* (1979) que narra a história de uma relação sadomasoquista lésbica entre a jovem Menthe e a narradora do filme, jamais nomeada. Já a obra de Réage relata a vida de O, uma jovem fotógrafa masoquista que, por ser extremamente apaixonada pelo namorado René, faz tudo o que este deseja: desde torturas sistemáticas, até automutilações. C.f. RÉAGE, Pauline. *A História de O*. Trad. Maria de Lourdes Nogueira Porto. São Paulo: Brasiliense, 1985.

qual o tipo correto de isca, qual a temperatura ideal para um bom desempenho, etc. Lembrando a estrutura dos diálogos platônicos, um dos focos do livro é a própria pedagogia, isto é, a arte de ensinar por meio de imagens, transferências de significados, canções populares, ritmos e rimas. O imaginário folclórico, a educação lúdica e o contato imediato com a natureza são a moldura dessa construção dialógica.⁶⁰

Em *Ninfomaníaca*, essa “educação pela libertinagem”, parodiando Antonio Candido,⁶¹ aparece primeiro na figura de B, quem ensina a Joe a base para suas fáceis técnicas de sedução com as “questões wh”:

Joe. O que eu faço?

B. Sorria e faça contato visual.

Joe. Mas e se não funcionar?

B. Se você tiver de falar, lembre-se de perguntar um monte de “questões wh” se quiser ir além de uma resposta simples como “sim” ou “não”. Logo, tudo vai acontecer à sua maneira. Você os leva até o banheiro e fazem sexo.

O termo refere-se ao encontro consonantal comum nas chamadas *questions words* em inglês, como “*what*”, “*where*”, “*why*”, “*when*”, etc. O diálogo, registrado em campo/ contra-campo, leva novamente ao limite irônico as falas rasteiras próprias da pornografia *hard core*, reduzindo a comunicação à perguntas simples e topicalizadas. Sem demora, Joe entra em uma cabine e testa a técnica aprendida: “Que... que [*what*] horas são?”, “De onde [*where*] você vem?”, “Quem [*who*] sabe onde fica o banheiro?”. Todas as vezes que Joe pronuncia uma das “questões wh”, uma fórmula linguística é projetada no quadro (figuras 46, 47, 48 e 49). No início, ela gagueja e demonstra insegurança, de modo que B toma a dianteira na competição. Repentinamente, um rapaz decide levar Joe ao banheiro do trem - eis o primeiro *meat shot* do filme, após, aproximadamente, 30 minutos de narrativa.

60 Ver WALTON, Izaak; COTTON, Charles. *The Complete Angler*. London: Forgotten Books, 2014.

61 Referimo-nos à expressão “educação pela noite” cunhada pelo autor a partir de sua leitura das obras de Álvares de Azevedo. Trata-se de uma “pedagogia satânica visando desenvolver o lado escuro do homem” em cuja noite não se refere somente às “horas noturnas como fato externo, lugar da ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso e melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma”. C.f. CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017. p.21-2. A nosso ver, o que denominamos “educação pela libertinagem” possui um sentido semelhante, pois analisamos a sexualidade registrada na obra não só como um dado interno, mas também como dado externo que sofre influência ou pode influenciar o mundo exterior, como pretendemos demonstrar no decorrer da análise.



Figuras 46, 47, 48 e 49. Projeção da fórmula gramatical das “questões wh”.

A fórmula reduz a comunicação ao mínimo necessário, sempre em função do sexo. Conforme a competição avança, Joe adquire cada vez mais confiança, atuando com mais precisão e criando histórias mais elaboradas. Ao perceberem que os pretendentes escasseavam, as garotas decidem tentar a sorte no compartimento da primeira classe e lá encontram S. Vale a pena comentarmos detidamente a movimentação de câmera desta sequência. Posicionada dentro do vagão, a movimentação da “câmera na mão” é restrita e errática, focando, geralmente, nos gestos e nos rostos das personagens. Inesperadamente, surge o Condutor (Tomas Sinclair Spencer) requisitando a apresentação das passagens que as garotas, obviamente, não compraram. Ele tenta persuadi-las, cobrando 8 libras cada bilhete, mas B rasga as passagens duas vezes, sardonicamente. No momento em que ele decide chamar a polícia, S o interrompe:

S. Aparentemente, as jovens damas saíram de casa sem nenhum dinheiro. Se estiver tudo bem, gostaria de pagar por suas passagens.

Condutor. Não, senhor! Fique com o seu dinheiro, deixe que a polícia cuide dessas duas...

S. Na verdade, havíamos combinado que eu iria pagar pelas passagens, eu apenas esqueci.

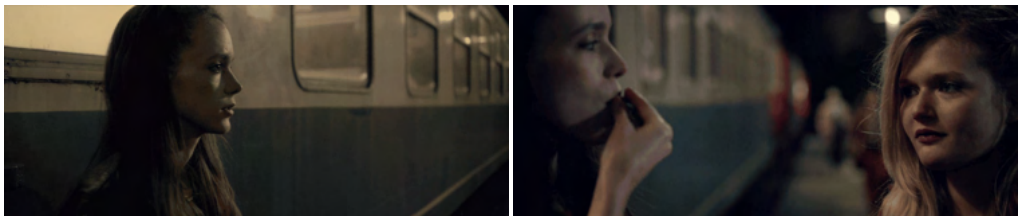
Condutor. Entendo... Duas passagens da primeira classe para duas damas de primeira classe.

Focando primeiro em S enquanto puxa a carteira do bolso, a câmera movimenta-se para a esquerda, registrando a expressão de surpresa das garotas; depois, eleva-se até o Condutor que tenta dissuadi-lo e, por fim, numa movimentação triangular, retorna a S, no momento em que entrega o dinheiro para o primeiro, em plano sequência. Após o corte, vemos o Condutor agarrar as libras em *close-up*, dobrá-las lentamente e guardá-las

no bolso. Em seguida, entrega os bilhetes à B, que faz o mesmo movimento, enquanto a câmera focaliza suas mãos.

O gesto peculiar de S possui uma forte conotação social, pois marca ostensivamente a sua posição de classe na narrativa. A movimentação da “câmera na mão” em plano sequência, focando no dinheiro, nos bilhetes e nos gestos das personagens, traz à tona, novamente, as relações materiais que salientamos acima. Usando suas “habilidades psicológicas”, Joe logra seduzir S facilmente. Sem receio e mostrando-se completamente à vontade, ela consegue elaborar a técnica das “questões wh” com destreza: “Por quê [*why*] não comprar um presente decente para sua esposa?”, “Por quê [*why*] um homem como você, com uma vida tão ordenada, estaria com pressa?”. Após o sexo oral, teríamos o único “*money shot*” do longa que, entretanto, não segue o princípio de visibilidade máxima. Ao contrário, a sequência segue com três cortes curtos: Joe sorrindo e deixando sêmen escapar pela boca, um peixe sendo fígado e, por fim, a personagem aproveitando o prêmio da vitória, isto é, o saquinho de bombons (ver figura 51). Ao invés da paradigmática tomada da ejaculação, a obra intercala três tipos de registros: a estética da pornografia *hard core* “refuncionalizada”, a ideologia da Natureza instrumentalizada pelos protagonistas em um registro “documental” e um plano com profundidade de campo, tendo os bombons como um substituto do *money shot*.

Assim, usando os mesmos termos trabalhados na narrativa, podemos afirmar que a obra mostra uma relação entre a “natureza humana”, no que tange à sexualidade, ao desejo e ao prazer, e a “natureza externa”, isto é, as relações sociais e de classe. Nessa senda, podemos ler a contraposição constante entre a movimentação errática da “câmera na mão” e os *close-ups* - marcas estéticas da pornografia *hard core* - e os planos abertos com profundidade de campo como uma proposição da relação entre o mundo exterior e o interior, entre a sexualidade e as relações sociais, entre o espaço público e o privado, entre a subjetividade e a coletividade. Não por coincidência, a sequência da competição abre e encerra com um plano-médio das garotas emolduradas pelo trem ao fundo (figuras 50 e 51). Tais planos marcam a relação entre a esfera social e a esfera da vida privada.



Figuras 50 e 51. Profundidade de campo: o trem nas cenas de abertura e encerramento da sequência da competição.

Tal como Seligman, Joe também instrumentaliza a ideia de “natureza humana”, transformando-a em um conjunto de fórmulas palatáveis. Suas “habilidades psicológicas” não são nada mais que um conjunto de perguntas topicalizadas, operando uma redução da personalidade a um conjunto de traços facilmente observáveis. É notável como, através da atuação, percebemos que não há expressão de prazer na personagem durante as cenas de sexo, pelo contrário, ela está sempre distraída, por vezes observando moscas ao redor da lâmpada do banheiro (figuras 52 e 53). A própria ideia de competição subverte a busca do prazer, fazendo deste não um fim em si mesmo, mas um meio. Nesse sentido, os cortes curtos apontados acima são reveladores, pois justapõem o orgasmo com o saquinho de bombons: o prazer está reificado no prêmio da competição.



Figuras 52 e 53. Joe observando moscas enquanto tem relações no banheiro do trem.

Mais uma vez, parece que a obra leva um dos princípios da pornografia ao extremo. Segundo Sontag, é objetivo “utópico” da imaginação pornográfica “tornar cada pessoa intercambiável com outra e todas as pessoas intercambiáveis com coisas”.⁶² A personagem “utópica” da pornografia, a “máquina desejanter”, necessariamente objetifica os parceiros, transformando-os em um meio para atingir o orgasmo. Como na pornografia *hard core* o mundo visto pelos olhos das personagens é efêmero, há a necessidade constante da troca de parceiros, independente das suas características individuais; e, obviamente, todos eles estão eternamente disponíveis e sedentos, expostos a escolha como em uma vitrine. Nesse sentido, a sequência de abertura na qual Joe e B caminham pelos vagões é reveladora, pois tanto elas como os outros passageiros são vistos através de uma perspectiva “voyeurística” e objetificante, enquadrados em janelas tal qual vitrines. No fim, o próprio prazer também se metamorfoseia em um objeto. Ora, não estaria *Ninfomaniaca* levando o objetivo da personagem-arquétipo da pornografia *hard core* ao seu extremo? Contudo, como exposto acima, a atuação não demonstra nenhum sinal de regozijo, de modo que os corpos, durante as cenas de sexo, parecem se movimentar como autômatos, assim como na relação com J. Curiosamente, Rebecca Coleman percebe, em sua resenha, esta representação atípica do prazer visual, embora a julgue com valor inverso:

O impulso compulsivo da ninfomania não requer nenhum tipo de prêmio externo - o prazer e o alívio sexual são o prêmio. Ao invés de demonstrar a ansiedade e a tensão de uma compulsão não realizada, Joe demonstra ser friamente calcu-

62 SONTAG. “A Imaginação Pornográfica”. *op.cit.* p.48.

lista. Nos momentos finais desta cena [...] comecei a contar suas características - manipulação, falta de empatia, ausência de culpa ou remorso, senso de auto-legitimidade, simpatia rasa - e concluí que ela não era uma ninfomaniaca, mas uma sociopata.⁶³

Como exposto anteriormente, acreditamos que a estrutura formal da narrativa desautoriza as leituras “realistas” ou “psicologizantes” da obra, ou seja, não se trata da representação fiel de uma compulsão, mas sim da relação entre a representação formal do prazer visual e os seus limites. Lembremos que, de acordo com L. Williams, o surgimento da pornografia visual pode ser traçado até o apogeu dos discursos empiricistas do início do século XX e o amplo desenvolvimento de tecnologias de gravação e projeção. A pornografia cinematográfica surge como uma demanda de *racionalização* e *catalogação* do corpo humano por meio de evidências visuais. Assim também é o surgimento da pornografia *hard core* que, como gênero cinematográfico, nasce de uma relação intrínseca entre a reformulação da indústria cinematográfica nos anos 1970 e a necessidade de incorporar, no nível do enredo, certas demandas políticas da década anterior. Não à toa, a narrativa traz referências estéticas da década de 70 e da guinada conservadora com o fim da “Renascença Hollywoodiana”, não só incorporando os expedientes técnicos da “era de ouro” da pornografia para o cinema, mas também por meio da canção “*Born To Be Wild*”, que foi tema do filme *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969), de Dennis Hopper, cujo enredo também aborda o impacto político dos anos 60 nos EUA. Nesses termos, a sexualidade e o prazer alcançam aqui uma segunda camada de significado para além do seu valor de face, possuindo um valor político. De acordo com Sontag, cujo texto abre a primeira parte desse trabalho como epígrafe, a sexualidade guarda um valor poderoso e “demoníaco” capaz de impelir os homens e as mulheres para “perto de proibições e desejos perigosos”.⁶⁴ No nível político, a busca por novos prazeres e por novas relações erotizadas fora do campo das repressões do *status quo*, traduz-se também como uma busca por mudanças radicais, sejam elas estéticas ou sociais. Levando determinados expedientes técnicos do gênero ao extremo, enquadrando-os em determinadas relações sociais e localizando-os no momento histórico de sua produção através de certas referências culturais, a obra parece “tornar estranho” o que no gênero é naturalizado, a saber: o enquadramento de uma personagem ativa e desejante em um formato repetitivo cuja fascinação catártica cria uma espécie de ciclo vicioso. Impedindo, por meio de cortes e interrupções ou pela atuação fria das personagens, que a progressão da montagem siga contínua, o filme parece desnaturalizar o sentido teleológico da pornografia *hard core*, trazendo à tona o sentido negativo do prazer, o desejo não realizado, reprimido. Com efeito, *Ninfomaniaca* demonstra que, ao intensificar os paradigmas da pornografia *hard*

63 COLEMAN, Rebecca. “Lars von Trier’s Nymphomania Is a Terrible Movie”. *Thought Catalog*, abril de 2014. Disponível em: <https://thoughtcatalog.com/rebecca-coleman/2014/04/lars-von-triers-nymphomaniac-is-a-terrible-movie/>. (acesso em 05.05.2021). No trecho citado a autora trata especificamente da sequência da competição no trem.

64 SONTAG. “A Imaginação Pornográfica”. *op.cit.* p.52.

core, ela, ao fim e ao cabo, parece instrumentalizar o prazer em uma forma compulsiva, aplacando a imaginação radical.

Aqui, a leitura dos discursos dos protagonistas à luz do dispositivo da subjetiva indireta livre também revela outro nível político do filme. Se, para Seligman, a natureza inicialmente se apresenta como um espaço idílico e ideal, lugar da bondade e da pureza (principalmente pela referência à obra *The Compleat Angler*), quando colocado diante das relações sociais na sequência do trem, ela logo se transforma em uma entidade seletora e consciente, capaz de delimitar as reações dos homens e das mulheres. Por outro lado, Joe não demonstra ser controlada por sua “natureza rebelde e maligna”, mas, pelo contrário, é extremamente consciente em suas escolhas, na seleção de palavras, no modo como fala e age para seduzir. Combinadas, as duas perspectivas projetam Joe como uma espécie de “heroína rebelde” cuja sequência de abertura regida pela canção de *Steppenwolf* é paradigmática (a imagem do “rebelde conservador” no cinema será abordada adiante). Contudo, parece que tanto a Natureza viva e idílica, que age independente dos sujeitos, e a Natureza interna selvagem (como cantada no refrão da canção), que controla nossas ações e se revela, principalmente, pela sexualidade, desaguam na mesma conclusão: a abstração e diminuição das relações sociais sob o signo de uma Natureza (biológica ou mística) incontrolável. Sendo assim, a obra parece lançar luz sobre um terceiro sentido de Natureza que, embora não seja enunciado pelas personagens, é implicado pela análise formal: a *naturalização* do sentido de progresso nas narrativas convencionais, principalmente aquelas dedicadas à representação do prazer visual, tornando-o uma entidade autônoma e incontrolável

Podemos pensar a ambientação dessas sequências em um trem como metafóricas, ou seja, uma espécie de denominador comum dessas duas ideologias. Por um lado, a humanidade é um animal que age por instinto ou por algum impulso corporal incontrolável; por outro, o seu objetivo é reduzido à busca eterna de prazer como única perspectiva de vida possível nessa sociedade. Todo o tipo de ação humana consciente é, assim, anulada: não somos capazes de controlar nossos corpos e nem o mundo à nossa volta, como peixes na correnteza ou como passageiros em um trem irrefreável. Assim como concluímos em nossa análise sobre os paradigmas formais da pornografia *hard core*, *Ninfomaníaca* parece mostrar que essa espécie de “dessublimação repetitiva”, sob a aparência de uma rebeldia impulsiva, confirma e reforça as velhas relações sociais de produção. Talvez Coleman estivesse mais certa do que imaginava: em um espaço onde o comportamento é reduzido à fórmulas e fases, onde o corpo se move como autônomo, onde todos são intercambiáveis, onde, enfim, as pessoas são apenas meio, o esmaecimento do afeto parece ser a regra. Vale notar como as cenas de sexo dessa sequência são sempre registradas no ambiente claustrofóbico do banheiro (ver figuras 52): o espaço idílico da pornografia é aqui reduzido a uma cela.

Acreditamos que *Ninfomaníaca* constrói uma “refuncionalização” da pornografia *hard core*, aproveitando-se de paradigmas, técnicas e clichês do gênero para evidenciar a conjuntura histórica dessa formatação estética. Ao “refuncionalizar” as mecânicas do gê-

nero, combinando referências da produção cinematográfica da época e trazendo à ribalta o contexto histórico de sua produção e suas contradições, o filme desnaturaliza a relação entre a representação do prazer e o progresso teleologicamente orientado, fazendo-nos questionar o próprio gênero sob uma outra perspectiva. A obra nos oferece uma nova lente por meio da qual podemos observar com mais clareza as mecânicas de tal gênero e, ao mesmo tempo, as condições históricas de sua produção. Ou seja, o filme nos mostra que o prazer, o desejo e a sexualidade são construções históricas, assim como suas representações narrativas.

Na próxima parte, discutiremos a relação estabelecida na narrativa entre prazer e desempenho. Objetivando abordar os materiais levantados na obra como sedimentação de um substrato histórico específico, gostaríamos de apontar de que maneira as relações intersubjetivas entre as personagens podem ser lidas como a personificação das contradições de um determinado processo social.

PARTE II

ENTRE PARÊNTESES – PRAZER E DESEMPENHO

A história não ocorre somente *dentro* do domínio das validades dessas formas, segundo o qual a história significaria apenas a mudança de *conteúdos*, de homens, de situações, etc., com *princípios* sociais eternamente válidos. [...] Ela é, antes, justamente a *história dessas formas*, sua transformação como formas de reunião dos homens em sociedade, como formas que, iniciadas a partir de relações econômicas objetivas, dominam todas as relações dos homens entre si (e assim também as relações dos homens consigo mesmo, com a natureza etc.).

Georg Lukács

2.1 O IMPERATIVO CATEGÓRICO DO GOZO

“Até onde posso ver, o próximo capítulo não contém uma acusação direta contra a minha personalidade como no resto da história”, afirma Joe a Seligman na abertura do segundo capítulo, “o capítulo também fará uma alma sentimental como você feliz, pois contém observações sobre a matéria do amor”. Após o corte, vemos um envelope branco no centro do quadro, adornado com alguns detalhes dourados nas laterais. No centro, lemos “capítulo dois” e, logo abaixo, escrito em letra cursiva, o nome “Jerôme” (figura 54). Nas primeiras sequências do capítulo, veremos Joe tendo relações com diversos homens diferentes. As cenas são apresentadas em cortes curtos e intercalados. O registro toma, mais uma vez, o estilo “documental”, os corpos são erráticos e saltam rapidamente de um quadro a outro, enquanto as tomadas alternam entre planos médios, *close-ups* do rosto de Joe e alguns *meat shots*. A sequência encerra com alguns enquadramentos intercalados do rosto de Joe, em primeiro plano, no momento do orgasmo.

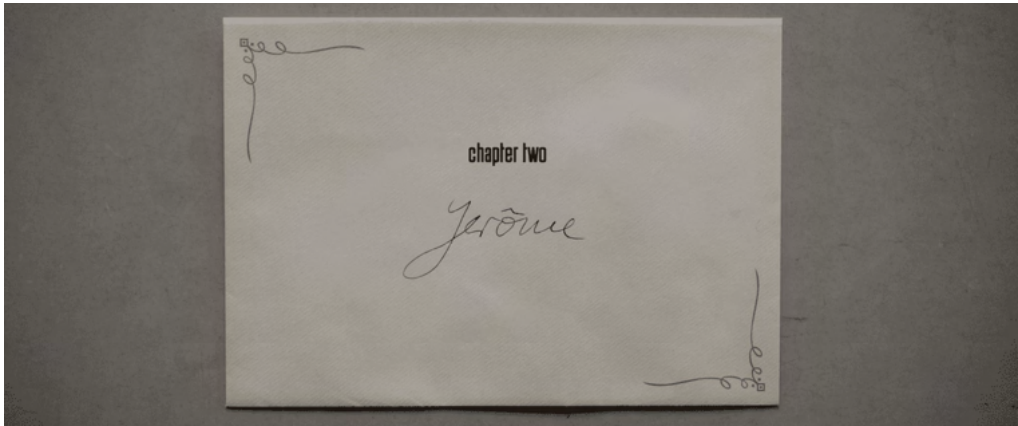


Figura 54. Abertura do capítulo dois.

Na sequência seguinte, vemos Joe repetir a mesma frase para vários amantes diferentes: “preciso confessar uma coisa. Talvez não seja importante para você, mas é para mim: nunca tive um orgasmo antes, é a minha primeira vez”. Assim como na sequência anterior, sua fala é intercalada por cortes curtos e *jump cuts*, de modo a repetir o mesmo diálogo em posições diferentes. Como anteriormente, há um aproveitamento das mecânicas da pornografia *hard core*. A montagem faz com que a “confissão” de Joe seja mostrada de maneira repetitiva e entrecortada, o que, além de acentuar o tom irônico da tomada, amplia o estilo de registro repetitório do gênero *hard core* para as cenas de diálogos intersubjetivos. A imagem do intertítulo também traz essa insinuação, visto que, como descobriremos adiante, a carta trata-se de uma confissão que Joe irá dedicar ao seu “primeiro amor”.

“A viagem de trem ampliou meu apetite”, continua a narradora, “logo, B e eu começamos um clube que denominamos ‘O Pequeno Rebanho’”. Trata-se de um grupo de jovens garotas que se reúnem periodicamente para narrar suas experiências sexuais e para se masturbarem coletivamente, tendo como lema uma reconfiguração satírica de uma famosa expressão católica: “*mea vulva, mea maxima vulva*” (figura 55). Os libidinosos relatos têm como foco o próprio ato sexual, narrados de maneira crua e direta. Tendo B como líder, a mensagem do grupo, de acordo com Joe, era sobre “foder e ter o direito de sentir tesão”. No entanto, o clube também possuía regras restritas, pois não era permitido às garotas terem namorados ou manterem relações com o mesmo homem mais de uma vez. O “Rebanho” era “engajado em combater a sociedade fixada no amor”.



Figura 55. Reuniões do “Pequeno Rebanho”.

No entanto, “até mesmo a mais forte entre nós”, lamenta Joe, “não pôde manter-se fiel ao nosso manifesto”. A líder e mais ousada integrante do grupo, B, aos poucos começa a se apaixonar por um rapaz, quebrando um dos princípios do “Rebanho”. Joe se enfurece com amiga, mas esta sussura ao seu ouvido: “o ingrediente secreto para o sexo é o amor”. Enraivecida, Joe deixa o “Rebanho” e decide procurar por um emprego.

Até o momento podemos observar que há uma relação entre os laços sociais de Joe e a demonstração de sua sexualidade voraz. Tanto os casos com seus parceiros sexuais como as relações com suas amigas apresentam-se sob o signo da *performance* e da competitividade. Voltando às tomadas de abertura deste capítulo, ao justapor as cenas em que Joe atinge o orgasmo e sua falsa confissão a vários homens diferentes, a montagem parece questionar a própria validade “documental” do estilo de filmagem. Afinal, ao repetir diversas vezes a mesma frase decorada, a montagem lança dúvida não somente para a “confissão”, mas também para o próprio orgasmo. Nesse sentido, o paradigma repetitivo e mecânico da pornografia *hard core* é usado na contramão da intenção do gênero. Aqui parece mais importante a *performance* do orgasmo, na medida em que ele pode ser simulado. O orgasmo (ou sua *performance*) é apresentado como um imperativo categórico,⁶⁵ algo que precisa ser atingido e demonstrado a qualquer custo. O signo da *performance* também está presente na nova competição entre Joe e B, agora relacionada à briga pela

65 PACHECO, Ana Paula. Percursos Recentes da Produção Cultural Brasileira: corpo e trabalho na literatura e no cinema. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019. Nota de aula. Em aula, o termo foi utilizado para categorizar, no contexto brasileiro, o reaproveitamento perverso de certos aspectos da radicalidade política dos anos 1960, principalmente no que diz respeito à sexualidade e ao desejo, figurado no romance Pornopopeia (2009), de Reinaldo Moraes. Operado sob uma nova dinâmica social contemporânea, a perversão do conteúdo radical e transformador dessas categorias, voltadas, naquele momento, contra a automatização gestual do trabalho sob o controle do Capital e a organização social em torno da família nuclear-patriarcal, faz com que ressurgam como elementos centrais da organização trabalhista moderna, focada na competitividade e no desempenho individual. C.f. MORAES, Reinaldo. Pornopopeia. São Paulo: Objetiva, 2009. Embora tratemos de processos sociais distintos, tomamos emprestado o termo para analisar de que maneira Ninfomaníaca retrata um processo análogo de apropriação e incorporação perversa, guardadas as devidas proporções.

manutenção das regras do “Pequeno Rebanho”. De fato, um elemento central na reunião das garotas é o relato sobre seu desempenho sexual que, via de regra, deveria manter-se sempre voraz, constante, excessivo, bem como o seu ataque à “sociedade fixada no amor”. Semelhante à sequência da competição no primeiro capítulo, a ampliação da quantidade de relações parece ser essencial para a manutenção desse tipo de sociabilidade, tornando a *performance* do gozo uma meta. O próprio lema do grupo pintado na parede, centro do quadro e objeto do olhar das garotas (ver figura 55), tem como característica a centralidade do órgão sexual e do orgasmo na construção daquela sociabilidade e, portanto, também da subjetividade de Joe e B.

O termo “*performance*” é derivado do inglês e, originalmente, foi usado para expressar a qualidade de uma produção artística, uma atuação, uma apresentação musical ou outras formas de entretenimento. Contudo, nas últimas três décadas do século XX, foram agregados à expressão outros significados relacionados à esfera do trabalho, da economia e, principalmente, à medidas administrativas de gestão. Alguns exemplos retirados do *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* incluem: “forte *performance* na economia do país nos últimos dois anos”, “ele criticou a *performance* pobre da empresa”, “sua *performance* acadêmica tem sido inconsistente”, “esta máquina apresenta uma *performance* excelente a um preço competitivo” - incluindo também “alta-*performance*” (*high-performance*), referindo-se à máquinas potentes, e “indicadores de *performance*” (*performance indicators*), isto é, parâmetros de medição e racionalização de uma tarefa.⁶⁶ Nota-se que tais significados estão ligados à sociabilidade do mundo corporativo. Em outras palavras, o termo “*performance*”, dentro desses paradigmas, diz respeito aos métodos para extrair o melhor *desempenho* em qualquer atividade, otimizando o grau máximo de *eficiência* em todas elas. Somando as referências à pornografia *hard core* que discutimos na Parte I deste trabalho, podemos adicionar um novo significado à polissemia da palavra: *performance sexual*.

O gênero *hard core* atingiu seu ápice nos anos 80, conquistando um mercado cinematográfico fixo e uma produção constante. Centralizado em uma narrativa teleológica e em uma forma repetitiva e mecânica, não é de se espantar que a produção ganhasse um caráter industrial, afinal quanto mais “números”, melhor. Para este tipo de produção, quantidade é sinônimo de qualidade, e a *performance* dos atos pôde facilmente substituir qualquer traço de enredo minimamente coerente. Um exemplo de narrativa constantemente citada como pedra de toque do *hard core* na sua “era de ouro” para o cinema é o longa *Insatiable* (1980), de Godfrey Daniels.⁶⁷ O filme narra os caprichos sexuais de Sandra Chase, jovem modelo estadunidense e herdeira milionária. Despreocupada e “liberada”, como Linda em *Garganta Profunda*, seu único objetivo é satisfazer seu desejo voraz. No entanto, a cada

66 Respectivamente: “The country’s strong economic performance over the last two years”; “he criticized the recent poor performance of the company”; “her academic performance has been inconsistent”; e “this machine delivers excellent performance at a very competitive price”. C.f.: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/performance> (Acesso dia: 20/07/2021).

67 Para uma análise desta narrativa e sua correlação com uma “utopia pornográfica”, ver WILLIAMS, L. *Hard-Core, Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible”*. op.cit. pp.153-184.

novo encontro, sua demanda aumenta e seu desejo amplia, tornando-se cada vez mais incontido. Sem encontrar satisfação real, seja nas relações sexuais ou nas suas fantasias, a jovem sempre persegue um novo orgasmo com um parceiro, em um ciclo de encontros incapaz de saciá-la.⁶⁸ A marca principal de sua insaciabilidade está na frase que sempre repete durante os “números” e que encerra o filme: “eu quero mais, mais, mais...”. A incapacidade de satisfação da personagem é incorporada na narrativa como um dado positivo: Sandra é a personificação de uma *ninfomaniaca* rica, livre e feliz em um mundo onde todos estão disponíveis e, independente das suas diferenças, o fluxo de troca entre parceiros é constante e vertiginoso. Como um exemplo característico da personagem “utópica” da pornografia *hard core*, o desejo de Sandra é ilimitado e seus parceiros se apresentam em uma dinâmica de eterna disponibilidade.

A narrativa de *Insatiable* opera com uma mudança significativa na caracterização da imagem histórica da ninfomaniaca que acontece após a chamada “revolução sexual” dos anos 1960 e 70. De fato, o termo “ninfomania” carece, segundo a historiadora Carol Groneman, de uma designação científica, embora seja amplamente utilizado nos meios culturais de comunicação. Recuperando documentos médicos e registros psiquiátricos e jurídicos desde o século XVIII, Groneman comenta que o conceito de ninfomania varia entre “doença orgânica, distúrbio psicológico, interpretação jurídica e piada de vestiário masculino”.⁶⁹ Assim como o mito clássico do qual o termo é derivado⁷⁰, os registros históricos também mostram uma característica oscilante e imprecisa. A pesquisa de Groneman revela que, ao fim e ao cabo, o termo “ninfomania” é uma expressão historicamente vaga, na medida em que reflete crenças e ideologias de uma época, variando entre a fé religiosa, preceitos morais e hipóteses pseudocientíficas. O termo parece menos refletir um suposto quadro patológico que os medos, os anseios, os desejos e as disputas políticas de uma época e lugar. Consequentemente, ao analisar os diferentes registros da ninfomania ao longo da história ocidental, percebemos que

não há essência exterior inalterável, nada que esteja livre de influências externas. O sexo não está apenas no corpo; muitas forças, inclusive o que se considera “normal” e “natural” na ocasião, moldam seu significado. Uma avaliação das teorias e opiniões dos especialistas nos lembra o quanto essas noções supostamente científicas são, no fundo, uma reformulação de estereótipos mais antigos sobre as mu-

68 Em um comentário irônico típico do gênero, o nome da personagem guarda a marca de uma perseguição cíclica sem fim. A palavra “chase”, do inglês, traduz-se como os verbos “perseguir”, “procurar”, etc. ou como os substantivos “perseguição”, “caçada”, “procura”, etc.

69 GRONEMAN, Carol. Ninfomania: história. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p.13-23. Ver também idem. “Nymphomania: the historical construction of female sexuality”. The University of Chicago Press Journals. Vol.19, No.2. Winter, 1994. pp.337-367. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3174802> (Acesso em: 01/09/2019).

70 Segundo a autora, a etimologia de ninfomania vem “de duas palavras de origem grega: mania, significando loucura ou frenesi, e ninfa, significando uma noiva, ou mais geralmente uma donzela. Na mitologia, as ninfas eram semi-divas, habitando os rios, o mar, os bosques, ou as colinas. Sua beleza podia levar homens à loucura”. GRONEMAN. Ninfomania. op.cit. p.201.

Iheres. Num mundo cada vez mais focado na ciência como base da verdade, essas ideias influenciam profundamente atitudes não apenas na medicina, psicologia e direito, mas também na cultura popular.⁷¹

Das mulheres frígidas e agressivas no século XVIII para as mulheres patologicamente “masculinizadas” do século XIX, os anos 1960 viram uma politização do sexo através dos levantes feministas e, conseqüentemente, uma nova imagem da sexualidade feminina e da ninfomania passou a povoar a imaginação coletiva. Na esfera cultural, a cinematografia pós-Renascença Hollywoodiana das décadas seguintes incorporou parte da radicalidade deste movimento como dado da nova personagem feminina da pornografia, pois “muito do que era rotulado hipersexualidade feminina no século XIX - masturbação, sexo oral, sexo pós-menopausa, sexo pré e extra-conjugal - passava agora não apenas a ser praticado com regularidade, mas até era glamourizado pela cultura popular”.⁷² A glamourização da personagem erotômana, principalmente pela pronografia *hard core* como em *Insatiable*, dissemina na imaginação popular um novo tipo de imagem que Groneman chama de “ninho feliz”. Desejo sexual voraz, consumo desenfreado, hiperatividade frenética, glamourização do excesso - as “ninho felizes”, como Linda e Sandra Chase, representam uma virada conservadora na esfera cultural por meio da qual as experiências estéticas e politicamente radicais das décadas anteriores desaguavam, agora, em uma representação narcísica da “boa má moça”⁷³ através de dramas pornográficos psicologizados e simplórios.

O esmaecimento da radicalidade estética dos anos 1960 possui uma expressão correlata na sociabilidade, na política e na economia com a “virada neoliberal-conservadora” que data a partir da consagração do eixo Reagan-Thatcher, no final da década de 70 e início de 80. A partir de então, a esfera do trabalho necessitava de uma “nova subjetividade” correlata com as demandas do neoliberalismo. Nesta seção do nosso trabalho, gostaríamos de esboçar uma interpretação de *Ninfomaniaca* como uma narrativa que mostra a construção dessa subjetividade, correlacionando seus elementos sociais e culturais com expressões subjetivas do prazer, da sexualidade e do desejo.

À procura de um emprego, após o desmantelamento do Rebanho, Joe percebe que “era difícil achar um trabalho que pagasse um salário razoavelmente decente. Eu não sabia fazer nada, então não mantive altas expectativas quando me inscrevi para uma vaga de assistente em uma tipografia”. A sequência a seguir mostra sua entrevista com Liz (Felicity Gilbert), a secretária-chefe, e que vale a pena citarmos na íntegra:

Liz. Então, poderia me falar mais sobre sua experiência?

Joe. Uhm...

71 Ibidem. p.21.

72 Ibidem. p.149.

73 Ibidem. p.165-195. Sobre a virada conservadora dos anos 1970 e 80 em Hollywood, ver ALEIXO, Um Épico Possível, op.cit. p.8-27.

Liz. Educação?

Joe. Ah, bem, terminei o ensino médio [*high school*] e decidi estudar medicina, mas não terminei. Eu sei que soa inútil vir até aqui...

Liz. Exato.

Joe. Eu realmente preciso de um emprego. Já tentei em todos os lugares.

Liz. Geralmente, não concedemos a vaga para as pessoas simplesmente porque elas precisam. E sobre habilidades em secretariado [*secretarial skills*]? Você tem alguma?

Joe. Não, achei que não precisasse de habilidades.

Liz. Você achou que não precisava de habilidades para a vaga de secretária?

Joe. Não.

Liz. Consegue abrir um envelope?

Joe. Sim, eu... consigo abrir um envelope.

Liz. Bem, fico feliz em saber. Devo discutir nossa conversa com o Sr. Jérôme, meu chefe.

Joe. Você acha que tenho alguma chance?

Liz. Duvido.

A sequência é filmada na dinâmica campo/ contra-campo e com a característica “câmera na mão” que, como apontamos, registra todas as cenas de “*flashback*”. Esse enquadramento da entrevista, tendo Joe de um lado, o(a) entrevistador(a) do outro e no centro uma mesa com diversos objetos típicos de um escritório (figura 56), terá diferentes rimas visuais na narrativa sobre as quais discutiremos adiante. Vale apontar a seleção de objetos em cena, como máquinas de escrever e aparelhos de fax, que, em conjunto com as referências cinematográficas e “refuncionalizações” apontadas na seção anterior, corroboram nossa hipótese de que a narrativa parece tratar dos processos sociais dos anos 1970 e 80. Por último, convém ressaltar a semelhança do enquadramento com a imagem de dois jogadores diante de um tabuleiro, o que também será acentuado no decorrer da narrativa.

Há dois níveis de ironia na sequência. O primeiro está voltado contra a ousadia de Joe e acentuado pelos comentários mordazes de Liz, cujo olhar e o rosto de desprezo são constantemente marcados pelos *close-ups*. Debalde sua grande experiência sexual, Joe é inábil em qualquer outra atividade e desconhece qualquer outra ocupação, o que transforma a entrevista em um desfile de violência moral simplesmente pelo prazer de ostentar uma pequena superioridade momentânea. Contudo, o segundo nível de ironia é lançado contra a própria Liz quando, ao listar as “habilidades em secretariado” necessárias para o cargo, revela que elas se resumem em, basicamente, abrir envelopes. Além disso, na con-

tinuação da sequência, Liz, após retornar do escritório do misterioso Sr. Jerôme, revela a Joe que “aparentemente a falta de qualquer experiência não é, absolutamente, um problema para este emprego. Você conseguiu”.



Figura 56. Joe entrevistada por Liz.

A competitividade constante, que já surgiu nas cenas anteriores, retorna novamente como a cola dessa sociabilidade frágil. O breve momento de superioridade que Liz possui sobre Joe durante a entrevista é facilmente revertido pelo seu chefe em poucos segundos. Isso evidencia que a violência no tratamento de Liz e seus comentários escarninhos são também testemunho do medo que a secretária-chefe possui em perder sua delicada posição. Ora, em um ambiente onde a competição reina e o critério de classificação resume-se em “saber abrir envelopes”, não é de se espantar que Liz sintasse ameaçada, afinal, por maior que seja sua posição na hierarquia do escritório, ela também não passa de peça substituível, ao sabor dos caprichos do chefe. A sequência nos impede de atribuir a este escritório qualquer ideia de classificação por mérito.

De fato, na sequência seguinte, tomamos conhecimento que o processo seletivo não passa de uma falácia, pois, descobriremos que o chefe de Liz é ninguém menos que J, o homem com quem Joe perdeu a virgindade:

Liz. Bom dia, senhor [...] gostaria de apresentar-lhe nossa nova secretária-júnior. Joe... [Joe entra no escritório]. Acredito que o senhor gostaria de explicar a ela suas tarefas.

Joe. Olá.

Liz. Essa é a nossa nova secretária-jun...

Jerôme. Liz, traga-me uma xícara de café, sim?

Liz. Sim, claro, senhor. [Liz sai do escritório] [...]

Joe. Jerôme!

Jerôme. Seu primeiro amor. Aposto que você sempre pensou que eu nunca seria alguma coisa, não é? E, hoje, sento aqui, na cadeira do diretor da M&J Morris, Ltd.

Joe. É realmente uma surpresa...

Jerôme. Surpresa? É um sinal de Deus.

Como já podíamos notar na sequência anterior, Liz é apressadamente substituída pela nova secretária. A justaposição dos gestos de cena é bastante significativa: Liz entra na sala e apresenta Joe; em seguida, é bruscamente interrompida por Jerôme que faz um pedido qualquer para expulsá-la; este, por fim, fecha a porta com força, deixando a humilhada Liz do lado de fora. Além disso, o pedido de Jerôme (“traga-me uma xícara de café, sim?”) mostra, de fato, quais são as “habilidades em secretariado” necessárias para o cargo. Nessa nova competição, Liz parece estar perdendo.

Criando um paralelo com a sequência anterior (ver figura 56), o enquadramento da sala de Jerôme registra as duas personagens separadas por uma mesa repleta de objetos de escritório (figura 57):

Jerôme. Geralmente, sabe, é meu tio quem senta aqui. Mas ele está com um problema no estômago, então ele foi a um spa. Precisa tomar longos banhos, beber muita água, coitado. E ninguém sabe quanto tempo isso vai durar. Logo, tornei-me o “J” na M&J Morris, Ltd. O que acha disso? Aqui, imprimimos cartões, envelopes, besteiras desse tipo. É um maldito negócio [*business*] complicado. Eu não entendo absolutamente nada disso.



Figura 57. O escritório de Jerôme: rima visual com a sequência da entrevista.

Tal como Liz, Jérôme também revela que sua posição no cargo de diretor não está relacionada a nenhum mérito pessoal. Ao contrário, Jérôme demonstra, através da sua explicação pífia e cômica, desconhecimento total das atividades da empresa que comanda. Sua posição foi garantida simplesmente pelo grau de parentesco com o tio M, o antigo diretor. Novamente percebemos que não é a demonstração de habilidades que irá garantir um cargo na tipografia M&J Morris, Ltd., mas sim suas “conexões sociais”. As relações entre indivíduos são transformadas em ferramentas de propaganda individual, pessoas são como peças para o estabelecimento de uma nova rede de conexões corporativas, com o objetivo de angariar vantagens pessoais.

Na sequência seguinte, descobrimos o verdadeiro motivo da contratação de Joe. Munido do pretexto de apresentá-la ao escritório e aos empregados, Jérôme acompanha Joe até o elevador do prédio. Contudo, ele propositalmente trava o ascensor entre dois andares, fingindo que há um problema com a máquina. Jérôme avança na direção de Joe, encurralando-a contra a parede do elevador, mas ela nega e se afasta: “não, Jérôme, isso não vai dar certo [...] você não faz meu tipo”. Em plano médio, a câmera filma a ação próxima das duas personagens, acentuado o grau claustrofóbico da cena, semelhante aos enquadramentos no banheiro do trem (ver figura 52). Furioso, Jérôme, enquadrado em *close-up*, retruca: “Então é assim que vai ser?”, dando início a uma nova competição.

A inclusão na narrativa de um ambiente de trabalho e, mais especificamente, um ambiente corporativo, como um escritório, abre espaço para a discussão de novos conceitos. Como uma narrativa que deixa claro o seu caráter de construção, por meio da moldura épica, acreditamos que a inclusão das relações intersubjetivas corporativas, mostradas sob o signo da competitividade, da violência moral e da demonstração constante da alta *performance*, combinados com a figura do desempenho sexual, abre espaço para novas tensões formais as quais convém apontar. Se estamos corretos em indicar as referências aos anos 1970-80 como um enquadramento histórico-imagético do longa, por meio da menção à cinematografia da época e da pornografia *hard core*, talvez não seja disparatado afirmar que *Ninfomaníaca* também narra o processo de subjetivação da racionalidade neoliberal e suas produções culturais.

Desenvolvido como um modelo econômico e apregoadado com veemência após o final da segunda Grande Guerra por economistas como Hayek e von Mises⁷⁴, o neoliberalismo passa a ser consagrado como paradigma econômico dominante no final da década de 70.

74 Nos anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial, cresce entre alguns defensores da “ameaça comunista” o desejo de afastar a influência do Estado, visto como algema da livre-iniciativa na economia, elevando ao extremo a ideia da autorregulação e da livre-concorrência do mercado como solução natural às periódicas crises do capitalismo. O principal centro de difusão de tais ideias foi “um grupo pequeno e exclusivo de passionais defensores seus [do neoliberalismo] — principalmente economistas, historiadores e filósofos acadêmicos — [que] se congregaram em torno do renomado filósofo político austríaco Friedrich von Hayek para criar a Mont Pelerin Society (que leva o nome do spa suíço em que se reuniram pela primeira vez) em 1947 (entre os notáveis estavam Ludwig von Mises, o economista Milton Friedman e mesmo, por algum tempo, o célebre filósofo Karl Popper)”. HARVEY, David. O Neoliberalismo: história e implicações. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2011. p.16.

Entendido também como um padrão de comportamento cultural, moral e psíquico que tem como base o modelo de gestão corporativo, o neoliberalismo pode ser interpretado como a individuação do paradigma de cálculo de risco e aprimoramento individual contínuo regido pelo capital empresarial-financeiro. Como a personificação de uma empresa perante as flutuações constantes da bolsa de valores, o neoliberalismo impõe a subjetivação de uma racionalidade do desejo contraditória que, de um lado, envolve administração, constante aprimoramento de si, engajamento, controle de riscos e um envolvimento libidinal sempre restrito e “profissional”; e, de outro, desapego a qualquer herança histórica ou relação pessoal, flexibilidade, imprevisibilidade, abnegação, participação ativa em atividades arriscadas e a imposição do gozo como principal objetivo da economia libidinal.⁷⁵ Como podemos observar, a racionalização neoliberal não está livre de conflitos internos e externos, ou seja, uma ordem objetiva quando imposta como organização subjetiva pode revelar, através de suas tensões, significados profundos que estão além da superfície ideológica. A partir dos estudos e das descrições de cenas de *Ninfomaniaca*, queremos demonstrar de que maneira a narrativa também se apresenta como um objeto de estudos dessas formas sociais e suas contradições.

Nas sequências descritas acima, vemos a demonstração de um tipo de sociabilidade violenta na qual a competição e a comprovação de alta *performance* são o centro das relações. Comportando-se como uma empresa de capital aberto no grande tabuleiro de risco da bolsa de valores, as personagens se lançam em um espaço no qual todos são adversários de todos e os poucos possíveis “parceiros” são ferramentas da vitória individual. “Suponho que ele tenha te demitido, então”, avalia Seligman, “não. Se assim tivesse feito, *ele teria perdido*”, contraria Joe. Na nova sequência de competição, veremos Joe seduzir diversos outros colegas de trabalho, convidando-os até o almoxarifado do escritório, tudo diante dos olhos do enfurecido Jérôme. A *performance* sexual da primeira supera a do adversário em todos os aspectos, deixando-o em desvantagem no jogo. Não é somente nesta instância que Joe demonstra superioridade, como também nas que envolvem cálculo preciso e controle. Em uma das cenas, Joe logra estacionar perfeitamente o carro de Jérôme - que oferecia carona apenas para obrigá-la a segurar seu casaco - apesar dos protestos deste, afirmando que era impossível. O quadro em contra-*plongée* combina a baliza de Joe com a sobreposição de um gráfico repleto de eixos e operações para acentuar o caráter calculista da atividade, demonstrando que, no que tange a administração racional e gestão, a garota leva a vantagem. O enquadramento também remete novamente a imagem de um jogo⁷⁶ ressaltando o aspecto competitivo (figura 58). Além disso, este ponto superior de observação, ecoando o plano sequência que descrevemos no prólogo, também nos fornece a

75 SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian (orgs.) Neoliberalismo Como Gestão do Sofrimento Psíquico. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p.9-13.

76 Convém frisar que nossa analogia com um jogo nada tem que ver com a “teoria dos jogos” apontada por Simons, para quem o cinema de von Trier assemelha-se a uma brincadeira entre espectador e realizador. C.f. SIMONS, *Playing the Waves*, op.cit. Usamos a analogia - e acreditamos que a análise das cenas do filme corrobora nossa perspectiva - para salientar as relações entre a narrativa e as formas de sociabilidade estruturadas sob a égide do neoliberalismo, como gostaríamos de demonstrar nesta e na próxima seção.

possibilidade de inferir a presença de uma ponto de vista que está além das personagens e que pode ser enquadrado ao que denominamos anteriormente de instância narrativa organizadora.

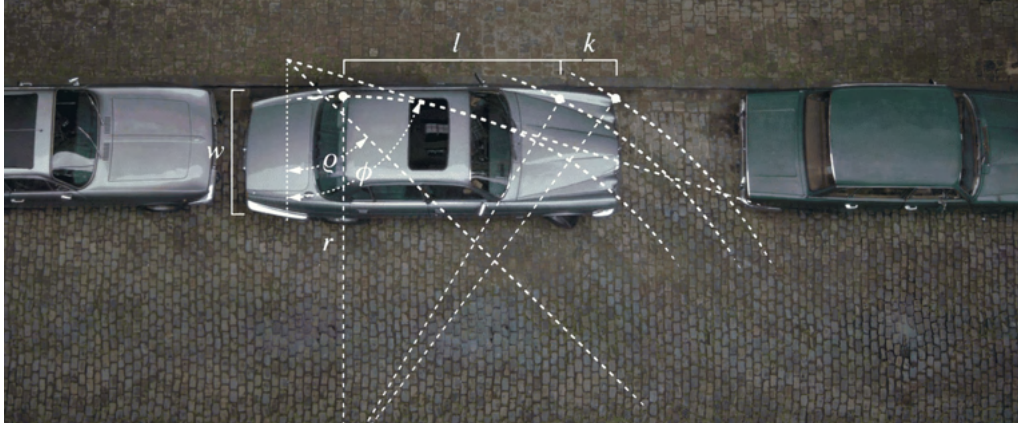


Figura 58. Gráfico sobreposto à baliza de Joe.

Em contrapartida, Jérôme aproveita sua superioridade hierárquica para humilhá-la em diversas ocasiões, independente do que ela faça. Como as descrições das funções de secretária não são claras, não se pode traçar uma linha divisória entre suas tarefas e, digamos, as de uma ajudante geral. “Como não me lembrava de terem definido minhas tarefas, decidi fazer uma faxina para acalmar os ânimos [*in order to smooth the waters*]”, enquanto narra em voz-over, Joe limpa a mesa desarranjada de Jérôme que, ao encontrar sua sala organizada, fica surpreso e irritado:

Jérôme. O que você fez?

Joe. eu limpei. [...]

Jérôme. Você enlouqueceu? E o que este chá e este doce estão fazendo aqui?

Joe. Pensei que...

Jérôme. Você pensou? Não te pago para pensar, pago? Isto é “fazer-novamente” (“fazer-a-mais”) [*do-over*].

Joe. Fazer-a-mais?

Jérôme. Exato. Pegue de volta, vá até a porta e traga novamente.

[Joe pega a bandeja, leva para fora do escritório, fecha a porta e, após alguns segundos, bate].

Jérôme. Um momento. [Jérôme fica em silêncio e imóvel por alguns segundos].
Pode entrar.

Joe. Seria uma boa hora para um pouco de chá e bolo?

Jerôme. Claro, por que não?

Nessa sequência há um contraste entre as atividades esperadas e aquelas verdadeiramente exigidas. O ambiente que, como dissemos, exige a demonstração constante do desempenho máximo para manter os jogadores no padrão sempre exigente da competição contínua, agora parece, inversamente, demonstrar que o excesso de tarefas é prejudicial. A necessidade constante de sempre retirar do trabalho uma energia além do esperado, um valor “a-mais”, é concentrada na polissemia da expressão usada por Jerôme, “*do-over*”. Com efeito, a *performance* constante imposta pelos padrões neoliberais, sob o signo da avaliação administrativa empresarial, exige que o sujeito sempre prove a si mesmo continuamente, em uma postura profissional na qual o “fazer-a-mais”, ou “fazer-além”, é imperiosa. Nesse sentido, os métodos de gestão e avaliação internalizados apresentam-se ideologicamente como racionais e distanciados, dado serem baseados em métodos de auditoria de empresas multinacionais. No entanto, a sequência nos mostra o caráter *irracional* de tais processos: o mesmo elemento de avaliação positiva, o “*do-over*”, pode adquirir um caráter negativo ao sabor dos caprichos do dono do tabuleiro, isto é, Jerôme. Convém notar que a mesa, a qual ressurgue nesta sequência, assemelha-se novamente à figura de dois jogadores perante um tabuleiro. Cabe mencionar ainda que, como visto anteriormente, as regras podem ser facilmente quebradas com a adição do poder aquisitivo, como na sequência em que S compra as passagens de trem para Joe e B. Sendo assim, as sequências salientam a tensão da individuação dos modelos corporativos na formação de uma “subjetividade gestora”, na qual a aparente racionalidade dos princípios demonstra uma irracionalidade violenta.

Voltando ao filme, uma curiosa “mudança dramática” acontece na percepção de Joe: “subitamente, conseguia ver uma espécie de ordem na bagunça [...] eu queria ser uma das coisas de Jerôme”. Enquanto escutamos Joe em voz-over, a tomada aproxima-se em *zoom-in* do seu rosto, indicando a mudança para a “câmera subjetiva”. Através dos seus olhos, vemos a mesa desorganizada de Jerôme, como se compartilhássemos de sua mudança de perspectiva. Seguindo nossa analogia da competição, Joe perde sua capacidade de cálculo de risco, ou seja, desenvolve uma ligação sensível subjetiva com Jerôme que, supostamente, seria contrária ao princípio de restrição necessário à sua competição. Por este prisma, uma ligação subjetiva que não seja “profissional” e distanciada é vista como irracionalidade, acentuada pela baixa iluminação da tomada, incluindo diversas sombras no quadro (figuras 59 e 60).



Figura 59 e 60. “Mudança dramática”: percepção subjetiva de Joe sobre Jerôme..

Neste momento, uma jogadora que acreditávamos dispensada, retorna: Liz. Ao ver Joe atônita, mirando a mesa, afirma que a garota está apaixonada por Jerôme e a aconselha a escrever uma carta assumindo seus verdadeiros sentimentos. Trata-se do envelope que vimos no intertítulo deste capítulo (ver figura 54). No dia seguinte, quando Joe decide entregar a verdadeira confissão - em um jogo irônico com as “confissões” do primeiro orgasmo que abriram o capítulo - não encontra Jerôme na sala do diretor, mas sim seu tio que retornara do tratamento. M explica à personagem que Jerôme abandonara a empresa para casar-se com Liz, tendo como lua de mel uma viagem ao redor da Europa. As peças do tabuleiro se inverteram: Liz toma a vantagem na competição e pesca o peixe-grande, ao contrário da sequência do trem. A referência ao peixe, aliás, está na figura empalhada atrás de M (figura 61). Joe, incapaz de atender às exigências do novo diretor, é demitida.



Figura 61. M, na cadeira do diretor, e os peixes empalhados ao fundo.

Como exposto na análise destas sequências, a competição constante e a demonstração de alta *performance* são características centrais dessa forma de sociabilidade. Neste jogo, o ganhador é aquele que consegue melhor performar o gozo, baseado na demonstração da quantidade de parceiros. Inversamente, a ligação afetiva é vista como sinal de fraqueza, um cálculo de risco mal-sucedido. Ao combinar os discursos e as práticas da esfera do trabalho corporativo com uma determinada economia libidinal, a obra de von Trier

parece sintetizar uma narrativa que, em parte, trata da racionalização do desejo operada sob as doutrinas neoliberais.

As teorias que dão o estofado ideológico a essas doutrinas são, em sua grande maioria, centradas na ação individual. Na esfera história econômica, após o esgotamento do modelo intervencionista keynesiano, no final da década de 70, o ideal da livre-iniciativa individual e das capacidades de autorregulação do livre-mercado, retomado das políticas dos chamados ordoliberais que as aplicaram na Alemanha pós-guerra como um laboratório,⁷⁷ começam a ser infladas até se tornarem a principal alternativa em favor da modernização e contra a crise econômica. Isso também implica uma nova engenharia social que começa a ser criada já na década de 80 e atinge seu ponto máximo com as teorias de “capital humano”, associadas às formulações da chamada Escola de Chicago e, principalmente, à figura de Milton Friedman, ex-professor de economia da Universidade de Chicago. Esse conceito elabora uma “hipertrofia da ação individual”, pois implica uma relação “marcada pela exigência de autovalorização constante, mediada pela lógica da mercadoria”.⁷⁸ Na heteronomia das relações sociais, a doutrina neoliberal insiste em transformar a imagem do coletivo em uma somatória de indivíduos cujas ações só dizem respeito a eles mesmos e só podem ter efeito sobre suas próprias vidas:

Sendo cada um convertido em “capital”, os sujeitos passam a se compreender como empresas submetidas à insegurança típica dos mercados. Em uma sociedade competitiva, os indivíduos comparam e hierarquizam constantemente coisas e pessoas, sendo eles mesmos passíveis de (des)classificação a todo o momento.

Metamorfoseado em “empresa humana”, o sujeito inicia um processo de autovalorização contínuo baseado em métodos de avaliações corporativas e mediado pela forma-mercadoria. Em outras palavras, o “capital humano” objetiva a produção constante de “mais-valor”, seja por meio da reificação de sua natureza interna, entendida como um conjunto de ferramentas de capitalização, ou da transformação das relações sociais em um trampolim para valorização individual. Isso fica claro, principalmente, quando temos em mente a literatura especializada em empreendedorismo: “assim como o capital físico é criado por modificações nos materiais para formar ferramentas que facilitam a produção, o capital humano é criado por mudanças pessoais que trazem à tona habilidades e capacidades as quais possibilitam novas ações”. Entre os “atributos humanos” passíveis de “otimização”, incluem: “educação, experiência, conhecimento e habilidades [*skills*]”.⁷⁹

77 Sobre as raízes ordoliberais na reconstrução da Alemanha, ver DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A Nova Razão do Mundo: ensaios sobre a sociedade neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016. pp.98-128. Nesse sentido, convém retomar a narrativa do filme *Europa* e a sua relação entre a reconstrução da Alemanha e a instauração hegemônica do neoliberalismo.

78 SAFATLE et al. *Neoliberalismo Como Gestão do Sofrimento Psíquico*, op.cit. p.47-48. Também citação seguinte.

79 ZELEKHA, Yaron; DANA, Léo-Paul. “Social Capital Versus Cultural Capital Determinants of Entrepreneurship: an empirical study of the African continent”. In: *The Journal of Entrepreneurship*. Entrepreneurship Development Institute of India, 2019. Disponível em: in.sagepub.com/journals-permissions-india (acesso dia:14/08/2021). Segundo Dardot e Laval, a literatura gerencial se especializou na “superestimação da ‘ideologia’ da realização pessoal”.

A individuação da lógica do capital financeiro faz com que o indivíduo passe a “exigir de si mesmo ser um empreendedor bem-sucedido, buscando ‘otimizar’ o potencial de todos os seus atributos capazes de serem “valorizados”, tais como imaginação, motivação, autonomia, responsabilidade”.⁸⁰ Nesses termos, é fácil observar a constante comparação, principalmente através da propaganda e do discurso oficial, da “subjetividade corporativa” com a figura do esportista incansável e competitivo, símbolo de juventude e beleza e que treina dia após dia, aprimorando seu corpo e sua mente cada vez mais, para eternamente ocupar o primeiro lugar. Não por acaso, as doutrinas que combinam a hipertrofia da ação individual e a individuação da valorização subjetiva constante, mediadas pelo discurso do esporte, recebem o nome de *coaching*, termo em inglês derivado da palavra “*coach*”, que significa “técnico, líder ou treinador de alguma equipe esportiva”. Diferentes técnicas de *coaching* e diversos dos quadros avaliativos-comportamentais utilizados por empresas multinacionais são associadas ao chamado pai da “psicologia positiva” - cujo nome nos é coincidentemente (?) familiar - Martin Seligman. O autor aponta que a base das suas teorias comportamentais aplicadas ao espaço empresarial é derivada da combinação de métodos avaliativos behavioristas para a análise do estresse pós-traumático em soldados do exército americano que participaram da invasão do Oriente Médio, em 2003.⁸¹ Portanto, a valorização da ação individual, centro das técnicas da psicologia positiva e um dos principais veículos ideológicos do neoliberalismo, está intimamente ligada à experiência da *crise e da violência* e, não por coincidência, um dos principais laboratórios das experiências neoliberais foi a ditadura empresarial-militar chilena.⁸²

A figura do empreendedor individual, personificação máxima da hipertrofia da ação individual, é a subjetividade “utópica” do neoliberalismo. Ela é a combinação da frieza e do calculismo de um investidor engravatado de *Wall Street* com a flexibilidade, o desempenho e a competitividade de um jogador-esportista incansável. Para esta figura, o gozo é mais que uma demanda, é um *imperativo categórico*, é o prazer “a-mais” a ser retirado de todas as relações sociais, a prova da *performance* bem-sucedida.⁸³ Nesses termos, von

DARDOT; LAVAL, A Nova Razão do Mundo, op.cit. p.317.

80 SAFATLE et al. Neoliberalismo como Gestão do Sofrimento Psíquico, op.cit. p.47-48.

81 C.f. SELIGMAN, Martin E. P. “Cultive a Resiliência”. In: Harvard Business Review, 17 de novembro de 2014. Disponível em: <https://hbrbr.com.br/cultive-a-resiliencia/>. (Acesso dia: 01/07/2020). Convém apontar o grau de penetração dessa teoria no Brasil. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) brasileira, conjunto programático escolar para a Educação Básica, definido por lei em 1996, tem, como uma das suas competências principais, o desenvolvimento de um “projeto de vida” (“purpose”). O conceito é derivado e estruturado pelos princípios da psicologia positiva e de determinadas vertentes do construtivismo piagetiano.

82 “Vale dizer que a primeira experiência de neoliberalização ocorreu no Chile depois do golpe de Pinochet no ‘pequeno 11 de setembro’ (quase exatamente trinta anos antes do dia em que Bremmer anunciou o regime a ser instalado no Iraque). O golpe contra o governo democraticamente eleito de Salvador Allende foi patrocinado por elites de negócios chilenas ameaçadas pela tendência de Allende para o socialismo. Foi apoiado por corporações dos Estados Unidos, pela CIA e pelo secretário de Estado Henry Kissinger. Reprimiu com violência todos os movimentos sociais e organizações de esquerda e desmontou todas as formas de organização popular (como os centros comunitários dos bairros mais pobres). O mercado de trabalho foi “liberado” de restrições regulatórias ou institucionais (o poder sindical, por exemplo).” HARVEY, O Neoliberalismo, op.cit. p.17.

83 À subjetivação da demanda deste “gozo de máxima eficiência”, Dardot e Laval dão o nome de “dispositivo de-

Trier parece ter escolhido a forma da pornografia *hard core* como aquela que, na esfera cultural, demonstra ser a narrativa sintomática da “virada neoliberal” e da consagração do esteriótipo da “subjetividade empreendedora”. Corpo atlético, desejo incansável e insaciável, parceiros substituíveis e intercambiáveis independente de suas características individuais: o personagem erotômico e a “subjetividade empreendedora” parecem ter muito em comum. Lançados no jogo do “capital-cassino”, em que a valorização ou desvalorização *aparenta* um caráter contingente, o que resta a ela é viver um eterno presente de prazer efêmero, daí “*performance*” e “desempenho” serem as palavras de ordem na gramática social do neoliberalismo e seu imperativo sexual. Gostaríamos de salientar o grau de aparência dessa suposta contingência, pois, como vimos em *Ninfomaníaca*, o dono do tabuleiro, ou seja, o diretor, comanda o resultado do jogo. Os métodos avaliativos do mundo corporativo não ocorrem, “como bem podemos imaginar, sem uma grande arbitrariedade da parte de uma hierarquia impelida a manipular categorias psicológicas que deveriam garantir a ‘objetividade’ da medição de competências e desempenhos”.⁸⁴ Sendo assim, a virada na imaginação popular sobre as personagens erotômicas, como a “ninho feliz” das narrativas pornográficas, implica que a nova gramática das relações sociais sedimentam um caráter positivo à ninfomania que, como vimos, sempre foi um “signo flutuante”. A insaciável Sandra Chase se transformou no exemplo do(a) empreendedor(a) de sucesso.

No entanto, é importante notar a discrepância entre a posição ocupada por Joe e aquela ocupada pelos outros personagens. Ainda que ela não cesse em adotar *ideologicamente* os princípios de gestão, competitividade e desempenho que regem o *ethos* do empreendedorismo neoliberal (cuja penetração se fará presente também na esfera da vida privada, como veremos adiante), nota-se que Joe não é necessariamente uma “empreendedora”, no sentido literal do termo, pois são suas necessidades materiais que a impulsionam a entrar no mundo corporativo. É possível notar esse contraste no diálogo abaixo, no qual Joe tenta explicar seu “amor” por Jérôme, isto é, sua súbita “mudança dramática”:

Joe. Queria ser tratada por suas mãos de acordo com um princípio sofisticado que desconheço.

Seligman. Suas mãos fortes.

Joe. Sim, mas não era somente sobre suas mãos. Era como se tudo nele fosse diferente, o que claramente não era e eu sabia disso na minha cabeça. Repreendi-me por vê-lo sob essa nova luz.

Seligman. O amor é cego.

Joe. Não, não, não, é pior. O amor distorce as coisas. Ou pior: o amor é algo que nunca pedi. O erótico era algo que eu pedia, ou melhor, ordenava dos homens.

sempenho/gozo” que, segundo os autores, é a governamentalidade dominante do neoliberalismo. C.f. DARDOT; LAVAL, *A Nova Razão do Mundo*, op.cit. pp.309-363.

⁸⁴ Ibidem, p.318.

Mas esse amor idiota... Senti-me humilhada por ele [...] estou envergonhada do que me tornei, mas estava além do meu controle.

Filmado na dinâmica campo/contra-campo, o enquadramento de Joe parece estranhamente escurecido pelo corpo de Seligman, que ocupa metade do quadro (figura 62). A sequência é interrompida pelos *close-ups* das mãos recortadas de Jérôme, que faz diversas atividades em cortes-curtos. O diálogo parece mostrar uma distância entre a projeção subjetiva de Joe, relacionada à imagem de Jérôme, e as ações reais da personagem na diegese, dado que, como vimos, Jérôme mantivera um relacionamento com Liz em segredo. Na perspectiva de Joe, parece haver um “princípio sofisticado” que orbita a imagem de Jérôme e governa suas ações. Para Seligman, esse mesmo “princípio” chama-se “amor”, uma espécie de impulso irracional, “cego” e inconsequente. Semelhante ao que descrevemos na seção anterior, ambos os protagonistas parecem eliminar qualquer possibilidade de ação humana consciente, naturalizando o comportamento das personagens com termos mistificadores. Contudo, como podemos observar no decorrer do capítulo, o que ambos também parecem naturalizar é a violência e o assédio moral no ambiente corporativo. Nesses termos, é possível ler o personagem Jérôme como a personificação dos métodos de gestão corporativos que mencionamos acima, o verdadeiro “empreendedor” da narrativa (retornaremos à análise da personagem na Parte III deste trabalho). Tomando distância da perspectiva de Joe, apoiando-nos na análise material da narrativa, podemos perceber que há um contraste entre o grau de *adesão subjetiva* da personagem com relação à racionalização neoliberal do desejo e aos requisitos do desempenho máximo - projetados como um “princípio sofisticado” irracional e incontrolável - e a ausência de condições materiais para, de fato, tornar-se uma “empreendedora”. Convém notar o grau de subjetivação dos princípios de gestão, dado que Joe gostaria de tornar-se conscientemente uma das “coisas de Jérôme”. Essa perspectiva distorcida parece estar inscrita na escuridão que cobre metade do quadro, em uma dinâmica entre cegueira e visibilidade que já apontamos na Parte I deste trabalho (ver figura 62).

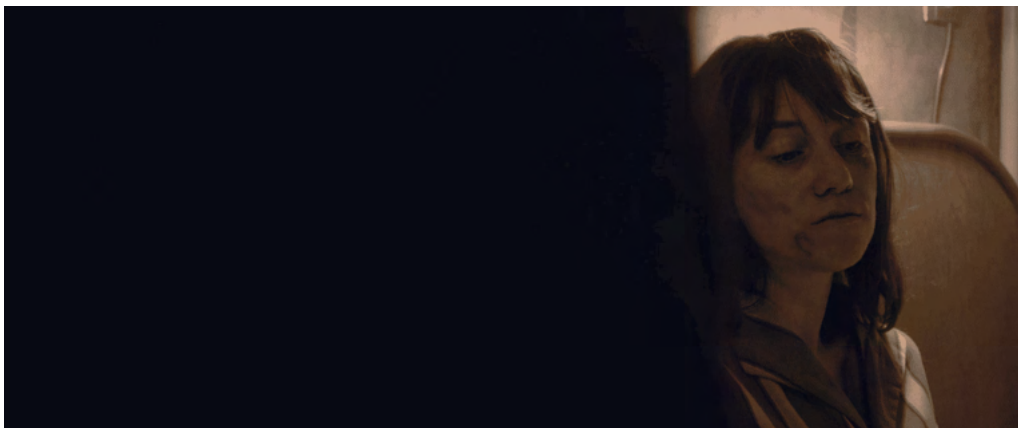


Figura 62. Joe, à esquerda do quadro, e o corpo de Seligman escurecendo o lado direito.

Diferente de Sandra Chase ou Jérôme, Joe não possui, como seu próprio nome implica, uma herança milionária ou condições financeiras capazes de liberá-la das preocupações materiais. Nessa senda, a narrativa de von Trier parece mostrar o grau de expansão da “subjetividade empreendedora”, cuja subjetivação atinge até mesmo os indivíduos que não possuem a base material para realizar as pressões objetivas do desempenho máximo. Embora contratada como secretária, a indeterminação das tarefas de Joe parece ser o ponto essencial para que todo o tipo de exploração possa acontecer, de servir café e limpar o escritório à segurar o casaco e ser “obrigada” a ter relações com o chefe. O contraste entre as projeções subjetivas da personagem e suas tarefas efetivamente mostradas pela narrativa revela também a magnitude de privilégios que a elite financeira - representada aqui por Jérôme - possui. Os caprichos do chefe, o constante assédio moral e sexual e sua evidente brutalidade são entendidos, aos olhos dos protagonistas, como o mais sofisticado e racional princípio de gestão corporativo moderno, ou, por outra, como o descontrole irracional da “natureza humana”, aqui representado pelo “amor”.

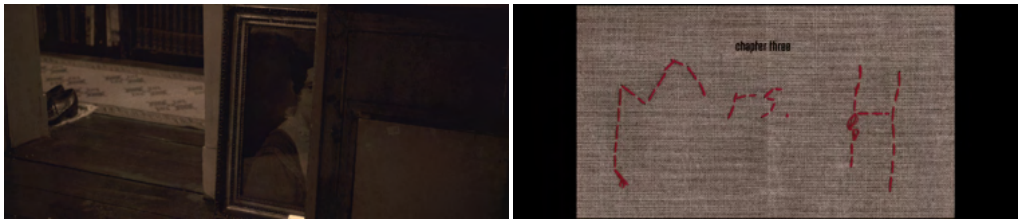
Após sua decepção com Jérôme, Joe intensifica sua “caçada por homens” de maneira agressiva:

Você conhece aquelas portas de supermercado que abrem e fecham através de algum tipo de sensor? Agora, compare estas portas com a minha boceta e adicione um sensor extremamente sensível. A minha porta sensível me deu a oportunidade de desenvolver um estudo morfológico dos joelhos às genitais. Embarquei em uma viagem através daquilo que, no dialeto das histórias infantis, você poderia chamar de “o país dos pênis negros, grandes e maus”, “o país dos pênis pequenos e amarelos”, e assim por diante. Sobretudo, pejei meu caminho através de um indizível número de pênis circuncidados.

Enquanto narra em voz-over, um sem-número de fotografias de pênis dançam nos enquadramentos, acompanhando o ritmo da valsa *Suíte Para Orquestra de Jazz N°2*. Seguindo a narração de Joe, as imagens trocam indiscriminadamente, mostrando corpos fragmentados e objetificados, de modo que só podemos ver uma compilação de genitálias gigantescas. Coisificados dessa forma, os indivíduos são facilmente substituíveis, como na “utopia” pornográfica. A retificação também atinge a própria Joe, metamorfoseada em “porta eletrônica de supermercado” cujo sensor abre e fecha *independente de sua vontade*. Acresce ainda que a comparação entre sua vagina com as portas de um supermercado corrobora o grau de reificação que a “subjetividade empreendedora” impõe a si mesmo e aos seus parceiros. A menção ao supermercado, combinada com justaposição das genitálias em *close-up*, traz à tona o fetichismo inerente da “utopia” que compõe a pornografia *hard core* e sua semelhança com a forma mercadoria. Se, por definição, o fetichismo da mercadoria oculta as relações sociais de sua produção, quando essa forma é extrapolada e subjetivada pelos indivíduos, transformados em “empresas de si mesmos” e em “capital humano”, ela também pode estruturar as relações intersubjetivas, incluindo a sexualida-

de e o desejo. Com efeito, “a mercadoria convenientemente preenche as lacunas de uma sociedade alienada e em pedaços”, pois, no capitalismo contemporâneo, o “consumismo tornou-se um meio para substituir as relações entre pessoas e evitar respostas emocionais que, de outra forma, podem ser dolorosas e difíceis de lidar”.⁸⁵ Não por acaso, a “reação agressiva” de Joe se dá logo após sua decepção com Jérôme. Incapaz de lidar com a complexidade emocional da perda ou da rejeição (tal como acontecerá no quarto capítulo, o qual abordaremos na seção seguinte), Joe inicia um frenesi consumista de parceiros cujos corpos, de maneira fetichista, são despersonalizados pelo enquadramento que os recorta e os transforma em genitálias agigantadas.

A individuação do conceito de “capital humano” não afeta somente as relações na esfera do trabalho, mas também aquelas da vida privada. Tomemos algumas cenas do terceiro capítulo como exemplo. Ele se inicia após Joe encontrar um quadro semi-exposto atrás de algumas molduras no cômodo de Seligman (figura 63). Em *zoom-in*, a câmera focaliza a pintura e parte do nome na moldura, na qual é possível ler somente “Sra.H”. Após o corte, surge o intertítulo do terceiro capítulo: um tecido grosseiramente bordado com as iniciais *Mrs.H* (figura 64).



Figuras 63 e 64. Quadro semi-exposto e intertítulo do capítulo 3.

Aparentando a moldura da pintura, todas as cenas de “*flashback*” do terceiro capítulo são registradas com as laterais do quadro escurecidas. Além de simular “um quadro dentro de um quadro”, ressaltando o caráter de construção da narrativa, podemos salientar que, tal qual a pintura da “Sra.H”, representação da vida privada centrada na sua individualidade e cujo olhar se volta diretamente ao observador, este capítulo também será um retrato da vida privada de Joe, de modo que todos os enquadramentos serão dentro do seu apartamento. Mais precisamente, o que buscaremos nesta parte da análise será observar de que forma a narrativa representa a extensão da “subjetividade empreendedora” para o espaço íntimo.

Construindo um “considerável círculo de homens”, Joe aparenta ter problemas ao lembrar de cada um especificamente. Enquanto narra em voz-over, as cenas dos “*flashbacks*” nos mostram a personagem tentando administrar todas as mensagens gravadas em sua secretária-eletrônica, constituindo um significativo número de amantes diferentes. Embora longe do escritório, as tarefas de secretariado, como atender ligações, anotar recados e

85 WILLIS, Susan. *A Primer For Daily Life*. London/New York: Routledge, 1991. p.38.

marcar encontros, permanecem e se estendem para vida privada e sexual. Contudo, como era impossível “tentar lembrar do relacionamento individual” e “prever o que cada um gostaria de ouvir”, nas palavras da personagem, ela cria um “método”: após ouvir cada mensagem, Joe lança um dado; o lado do objeto determinará qual tipo de resposta será usada:

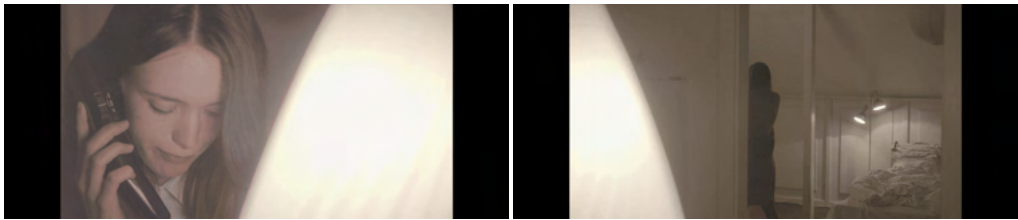
o “um” significava uma resposta abertamente apaixonada; o “dois”, não tão apaixonada, mas ainda assim positiva; e assim por diante, até o “cinco”, que era rejeição completa e “seis”, nenhuma resposta. O segredo com este método é que eu não precisava me preocupar com o relacionamento individual, ao contrário tudo se tornava completamente imprevisto.

A sequência mostra Joe lançando o dado e respondendo aos amantes pelo telefone. Os registros, como exposto acima, são concentrados no apartamento de Joe. Os enquadramentos em *close-up* ou em plano médio acentuam, mais uma vez, o caráter claustrofóbico, salientado pelas laterais escurecidas do quadro (figuras 65, 66, 67, 68, 69 e 70). É como se Joe estivesse enjaulada no ambiente da vida privada, presa no próprio “círculo de homens” que criou. Este estilo de enquadramento se estende até mesmo para o ambiente mais íntimo, como quando vemos Joe deitada em sua cama, intensificando-se de tal forma que a observamos como que por um fresta (figura 70). Vale salientar, mais uma vez, os aparelhos datados que compõem a encenação, como a secretária-eletrônica, o toca-discos e o modelo do telefone, indicando que a narrativa parece ser ambientada entre as décadas de 1970 e 80.



Figuras 65, 66, 67, 68, 69 e 70. Enquadramentos claustrofóbicos no apartamento de Joe..

Cumpra notar como o espírito de gestão e administração, que ressaltamos anteriormente, é o mesmo utilizado para racionalizar e controlar as relações sexuais. Com seu “método”, Joe não precisa se atentar para a individualidade de cada parceiro, pois, tal como na pornografia *hard core*, todos são intercambiáveis, independente de suas características. Os amantes são como peças ou números, lançados no jogo de apostas representado pelo ato de arremessar o dado e pela própria mesa, objeto que reaparece no ambiente privado, mas exercendo a mesma função das cenas anteriores. Joe age nos moldes da “subjetividade corporativa”, que descrevemos acima, combinando cálculo de risco e controle (figura do investidor da bolsa) com uma atividade sexual voraz e incansável (figura do esportista). A estranha junção de método administrativo com a contingência de um jogo de dados marca, com certa ironia, esta combinação. A encenação também salienta essa dupla composição, destacando o foco de iluminação da cena, às vezes em primeiro plano, com a escuridão das laterais do quadro (figuras 71 e 72). Nesta tensão formal, o foco de iluminação pode ser lido como a representação do calculismo do “método”, ao passo que a escuridão, como a imprevisibilidade do jogo de dados. O que vemos é uma espécie de encontro entre o mundo utópico da pornografia explícita com os métodos administrativos de gestão.



Figuras 71 e 72. Foco de luz em primeiro plano combinado com as laterais escurecidas do quadro.

Toda a estrutura de composição formal da obra, isto é, enquadramento, iluminação, diálogos, encenação, etc., combinada com a interpretação que tentamos desenvolver até aqui, demonstra, a nosso ver, que *Ninfomaniaca* é uma narrativa que tenta evidenciar as sobredeterminações sócio-históricas nas relações privadas, até mesmo naquelas que, diriam alguns, estão afastadas de tais influências por fazerem parte da “natureza humana”, como a sexualidade. Através da leitura do filme, é possível apreender que a sexualidade, o desejo e o prazer são eles mesmas *formas*, as quais, em uma relação contraditória como nos mostra Lukács no trecho que abre esta parte do nosso trabalho como epígrafe,⁸⁶ determinam as ações dos homens e das mulheres, o modo como se relacionam consigo mesmos e com o mundo; e, ao mesmo tempo, são determinadas pelas forças motrizes da História, isto é, seu modo de produção dominante. O esforço analítico-teórico que gostaríamos de engendrar aqui consiste, portanto, “em reconhecer a independência das forças motrizes reais da história em relação à consciência (psicológica) que os homens têm delas”.⁸⁷ Nesses termos, a

86 LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martin Fontes, 2003. pp.135-6. Grifos do autor.

87 *Ibidem*, p.135.

obra de von Trier é, a nosso ver, uma estruturação épica que organiza diversos materiais, desde a pornografia até os paradigmas do drama convencional, de modo a demonstrar, através de uma leitura analítica, de que maneira estão formalizadas certas “forças motrizes da História” e seu estofo ideológico, como o pensamento hegemônico ligado às doutrinas do neoliberalismo. Esta formalização opera não somente nas relações intersubjetivas das personagens, mas também, como apontamos na seção 1.1, na tensão formal no modo como a moldura épica enquadra os elementos da composição narrativa. Ao mesmo tempo (e para o proveito do espectador), a obra também opera como um espelho que historiciza os próprios gêneros cinematográficos de sua composição, demonstrando sua insuficiência em representar as relações históricas reais - como no caso do drama convencional - ou seu limite de imaginação radical - como no caso da pornografia *hard core*. Sendo assim, gostaríamos de pontuar a importância e a atualidade que uma construção épica possui no desvendamento da naturalização estética e social de gêneros e comportamentos. Não por acaso, uma referência importante para von Trier, antes mesmo da incompleta “Trilogia EUA”, como apontado por alguns autores,⁸⁸ é a obra de Bertolt Brecht. Para este:

Quando consideramos o homem como “um conjunto de todas as condições sociais”, a forma épica é a única capaz de abarcar todos os processos capazes de fornecer à arte dramática a matéria de uma representação total do universo. O homem, o homem de carne e osso, só pode ser apreendido através dos processos nos quais e pelos quais ele vive.⁸⁹

Neste sentido, discordamos de Nenad Jovanovic quando afirma que as obras da “Trilogia Depressão” de von Trier refletem o “escapismo político” e pessimista, típico da “paralisação política ocidental” que determinadas tendências pós-modernas operam ao incluir uma “estética brechtiana” em sua composição.⁹⁰ Voltaremos à questão do pessimismo e da melancolia na última parte deste trabalho.

Antes de prosseguir com a análise de cenas, convém nos determos nas especificidades da construção espacial da obra. Os espectadores de von Trier sabem que, em mais de uma obra, um determinado espaço pode ser entendido, metonimicamente, como o fragmento de um todo, onde o autor tenta ampliar e potencializar certas características sociais que, através desta perspectiva, transformam-se em uma vitrine dos processos históricos e suas contradições.⁹¹ Ainda que nenhuma localização geográfica seja fornecida pela obra,

88 A este respeito, conferir KRUGER, Penetrando o Éden, op.cit. e KOUTSOURAKIS, Politics as Form in Lars von Trier, op.cit. Especificamente sobre Dogville, ver SOUZA, Dogville, Filme e Crítica, op.cit.

89 BRECHT, Bertolt. Teatro Dialético. Luiz Carlos Maciel (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p.75. C.f. também idem. Estudos Sobre Teatro. Trad. Fiama Pais Brandão. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

90 JOVANOVIĆ, Nenad. Brechtian Cinemas: Montage and theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier. New York: Suny Press, 2017. pp.170 e 199-204.

91 Podemos citar, por exemplo, o filme Dogville, cujo caráter de laboratório é representado pelo próprio ângulo superior que o ponto de vista da câmera ocupa com relação ao cenário, fazendo com que aquele pequeno vilarejo nas Montanhas Rochosas transforme-se no espaço de representação das relações sociais dos EUA, personificando suas contradições nas personagens. É possível citar, também, sua série O Reino (Riget I, 1994, e Riget II, 1997) cuja trama

determinados elementos da narrativa, como as combinação de sotaques, certas expressões (como “*fiveer*”, usada por Jérôme para se referir à 5 libras, gíria típica do Reino Unido), a sequência em que Joe, na imaginação se Seligman, aponta duas cidades da Escócia em um mapa (Glasgow e Aberdeen), o modo como todas as transações financeiras são feitas em libras, os intertítulos em alemão, ou, por fim, as referências imagéticas de dólares (como veremos na Parte III) e outras citações da cultura e da cinematografia estadunidense (como vimos na Parte I), nos levam a crer que a narrativa de *Ninfomaniaca* constrói uma dinâmica entre a indeterminação espacial e a citação de determinados elementos que remetem ao processo social dos *países centrais do capitalismo*. Nessa senda, a construção espacial de *Ninfomaniaca* possui, a nosso ver, uma dupla função na narrativa. Em primeiro lugar, se estamos corretos em afirmar que a obra narra o processo de subjetivação do neoliberalismo, a referência aos países que representam o centro global do capitalismo nos incita a olhar para a história de consolidação hegemônica de tais doutrinas. Em segundo lugar, é possível afirmar que estamos tratando de países cujo peso político, econômico e cultural exerce grande influência em todo o mundo, disseminando seus valores como os valores culturais dominantes do nosso tempo. Nesses termos, a construção do espaço da narrativa em países que são peças centrais na economia mundial ultrapassa a simples localização geográfica e utiliza a imagem cultural que tais países constroem de si mesmos como foco de representação das ideias dominantes e suas contradições. Ao alcançarem disseminação internacional, tais ideias são também aquelas que imperam na política global. Dizendo de outra forma, ao representar as tensões entre subjetividade e capitalismo contemporâneo nos países do centro, a narrativa também representa, ao mesmo tempo, a exportação dessas tensões para o mundo.

Tomemos como exemplo breve a consolidação das doutrinas neoliberais no Reino Unido. Para os interessados na história da classe trabalhadora, é difícil imaginar como a Inglaterra, país que foi referência de luta sindical, da organização política operária e da construção de uma tradição cultural de solidariedade de classe,⁹² pôde se tornar o

se passa no famoso Rigshospitalet (em português, Hospital do Reino) na Dinamarca. Como o próprio título insinua, estruturado em uma narrativa não-convencional, é possível tomar as relações entre os médicos do Reino como um comentário às relações sociais do reino da Dinamarca e, em certa medida, as da Europa. Não podemos deixar de citar os filmes da “Trilogia Europa”, cujas abundantes referências à mapas e cidades, misturando locais falsos e verdadeiros, e as constantes reorganizações espaciais dos enquadramentos, combinando espaços em transições oníricas, fazem da Alemanha uma síntese das antinomias sociais e traumas históricos do continente europeu. Para uma análise das contradições entre a racionalidade e irracionalidade, bem como do uso dos elementos do gênero “horror” em O Reino, conferir KRUGER, Penetrando o Eden, op.cit, pp. 98-100. Sobre a “Trilogia Europa” como uma narrativa acerca dos traumas históricos mal-resolvidos da Europa, cf. KOUTSOURAKIS, Politics as Form in Lars von Trier, op.cit. pp.45-93.

92 “Assim, desenvolveu-se [na Inglaterra] uma estrutura de bem-estar social bem mais elaborada e abrangente do que se sonhou algum dia nos Estados Unidos. Os principais setores da economia (carvão, aço, montadoras de automóveis) foram nacionalizados, e grande parte do setor habitacional era gerido pelo setor público. Além disso, o Partido Trabalhista adquirira significativas parcelas de poder no âmbito da governança municipal, e o London County Council [Conselho Municipal da Cidade de Londres], dirigido por Herbert Morrison, esteve na vanguarda desde os anos 1930. As solidariedades sociais construídas pelo movimento sindical e a governança municipal tinham clara prioridade. Mesmo quando assumiu o poder durante períodos prolongados depois da Segunda Guerra Mundial, o Partido Conservador se absteve de toda tentativa de desmantelar o Estado de bem-estar social que lhe fora legado.”

exemplo da financeirização da vida cotidiana, do desmonte dos serviços públicos e do império da lógica da competitividade. As doutrinas neoliberais, principalmente no que tange a sua defesa abstrata da liberdade individual, encontrou certa ressonância no movimento jovem dos anos 60, principalmente no movimento estudantil formado após os acontecimentos de maio de 68, cuja combinação de afronta ao *status quo* com o rechaço à estrutura aristocrática britânica e seu apego neoclássico, agitou uma nova efervescência cultural na “*swinging London*”, permeada pela cultura *pop*, as imagens da *pop-art* e a agressividade do *rock’n’roll*.⁹³

Contudo, não foi até a crise da estagflação de 1975, desencadeando o aumento vertiginoso do desemprego, a disseminação de greves em áreas-chave do funcionalismo público e a conseqüente insatisfação popular com o governo Trabalhista de James Callaghan (sucessor de Harold Wilson, principal figura política da “virada cultural britânica”), que Margaret Thatcher conquistou o cargo de primeira-ministra do Reino Unido, em 1979. A dissolução da solidariedade social em prol do individualismo e da propriedade privada ganhou, com Thatcher, um novo fôlego voraz: “a economia é o método”, afirmou a primeira-ministra, “mas o objetivo é transformar a alma”.⁹⁴ No entanto, não foi com candura que a “dama de ferro” agiu para “transformar a alma” da classe trabalhadora britânica. Para abrir caminho às privatizações em massa e à nova dinâmica do empreendedorismo, Thatcher travou uma dura batalha contra os sindicatos ingleses que, apesar da opulência e do histórico de lutas, vinha fragilizado e desacreditado pela mídia conservadora - que os difamava como “entraves à modernização” e como “gastos públicos desnecessários” - e pela insatisfação popular cujo apoio caía conforme o desemprego crescia.⁹⁵

HARVEY, O Neoliberalismo, op.cit. p.65.

93 “O individualismo e a liberdade de expressão assumiram proeminência, e um movimento estudantil de inclinação esquerdista, influenciado de muitas maneiras pelas complexidades das relações com o arraigado sistema de classes britânico e com seu legado colonial, tornou-se um elemento ativo na política do país, com grandes semelhanças com o que ocorreria em outras partes do mundo no movimento de 1968. Sua atitude insolente com respeito aos privilégios de classe (fossem dos aristocratas, dos políticos ou dos burocratas sindicais) veio a ser a base do radicalismo ulterior da virada pós-moderna. O ceticismo com relação à política iria abrir o caminho à suspeita diante de toda e qualquer metanarrativa.” Ibidem, p.67.

94 De acordo com Dardot e Laval, a frase é de uma entrevista concedida pela então primeira-ministra ao jornal Sunday Times, em 1988. DARDOT; LAVAL, A Nova Razão do Mundo, op.cit. p.356.

95 “Thatcher provocou uma greve de mineiros em 1984 ao anunciar uma onda de reorganizações na estrutura do trabalho e o fechamento de minas (o carvão importado era mais barato). A greve durou quase um ano, e apesar de muita simpatia e apoios públicos, os mineiros perderam. A espinha dorsal de um elemento nuclear do movimento trabalhista britânico fora quebrada. Thatcher reduziu ainda mais o poder sindical ao abrir o Reino Unido à competição e ao investimento externos. A competição demoliu boa parte da indústria tradicional britânica nos anos 1980 — a indústria do aço (Sheffield) e os estaleiros (Glasgow) praticamente desapareceram em poucos anos, levando consigo boa parte do poder dos sindicatos. Thatcher destruiu de fato a indústria automobilística autóctone inglesa, com seus fortes sindicatos e tradições militantes; em seu lugar ofereceu o país para ser uma plataforma externa dos fabricantes de automóveis japoneses em busca de acesso à Europa. Estes instalaram novas fábricas e recrutaram trabalhadores não-sindicalizados que pudessem submeter-se às relações de trabalho em estilo japonês. O efeito geral, em apenas dez anos, foi transformar o Reino Unido num país de salários relativamente baixos e com uma força de trabalho relativamente obediente (considerando os demais países da Europa). Quando Thatcher deixou o governo, a atividade de greve caíra para um décimo de seu nível anterior. Ela erradicara a inflação, controlara o poder sindical, dominara a força de trabalho e, no processo, construiu para suas políticas o consentimento da classe média.” HAR-

O novo “salto para a modernização” que tomava a Inglaterra sob o governo tatcherista significou, na perspectiva da elite econômica, uma “destruição criativa”,⁹⁶ isto é, o fim das relações sociais erigidas dentro do sistema de produção fordista, vistas como um entrave ao novo modelo econômico, o acirramento da competitividade através da abertura a um mercado global por meio das privatizações e uma modificação no campo da cultura, enfatizando a iniciativa individual dentro dos moldes do corporativismo. Já para a classe trabalhadora, a modernização significou desindustrialização em massa, expansão dos regimes de subcontratação, desmantelamento dos serviços públicos de bem-estar comum (como saúde e seguridade social) destruição dos sindicatos e de seus laços de solidariedade social e o fortalecimento do individualismo como dominante cultural. Não é disparatado afirmar, portanto, que a Grã-Bretanha operou uma “revolução a partir de cima”,⁹⁷ sendo o reflexo para o mundo todo de um novo e “moderno” estilo de vida.

Este breve intercurso pela histórica britânica demonstra que a primazia do neoliberalismo não se deu de maneira suave, mas produziu e produz ainda diversas contradições, principalmente quando olhamos atentamente a sua dominante cultural empreendedora. Antes de encerrarmos esta seção, gostaríamos de retornar às cenas finais do terceiro capítulo de *Ninfomaniaca*, que, a partir de agora, começa a enfatizar as tensões e os sofrimentos na tentativa de adesão ideológica à “subjetividade gestora”.

“Quando você lida com um grande número de amantes”, comenta Joe, “tipicamente haverá uma diferença nas suas qualidades e H (Hugo Speer) era um desgraçado grudento”. Na esperança de expulsar H de seu apartamento antes das 7 da noite, horário em que havia combinado um jantar com A (Cyron Melville), seu amante favorito, Joe dispara: “eu te amo demais [...] eu entendo agora que você nunca vai deixar sua família por minha causa [...] não é satisfatório para mim não ter você por inteiro, por isso não podemos nos ver mais”. Embora relutante, Joe guia H para fora de seu apartamento, fechando a porta às pressas e continuando os preparativos para o próximo encontro. Entretanto, não é sem surpresa que, minutos depois, H retorna ao seu apartamento, de malas prontas: “minha querida, sou todo seu!”. Para completar o infortúnio, logo atrás dele Joe nota a presença da Sra.H (Uma Thurman) e seus filhos (Frankie, George e Harry Dawson) que haviam seguido H: “Será que as crianças podem entrar? Dizem que a experiente da despedida pode ajudar mais tarde, quando lidarem com o trauma”.

VEY, O Neoliberalismo, op.cit., p.69.

96 “O capital não consiste apenas em produção e circulação de valor. Ele é também destruição e desvalorização de capital. Certa proporção do capital é destruída no curso normal de sua circulação, à medida que se tornam disponíveis maquinaria e capital fixo novos e mais baratos. Em geral, grandes crises se caracterizam por uma destruição criativa, o que significa desvalorização em massa de mercadorias, equipamentos e instalações produtivas, dinheiro e trabalho. Sempre há desvalorização quando novas instalações substituem antigas antes do fim de sua vida útil, ou itens mais caros são substituídos por outros mais baratos em virtude das mudanças tecnológicas. A rápida desindustrialização dos antigos distritos industriais nas décadas de 1970 e 1980, tanto na América do Norte quanto na Europa, é um exemplo óbvio.” Idem. 17 Contradições e o Fim do Capitalismo. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2016. p.235.

97 FREEMAN apud. HARVEY, O Neoliberalismo, op.cit. p.56.

O que assistiremos, a partir de agora até o fim do “*flashback*”, é, praticamente, um longo monólogo da Sra.H, numa atitude passiva-agressiva, variando entre ironia, sarcasmo, agressão, memórias afetivas e comentários satíricos. Aqui, a narrativa nos mostra que a destruição de determinados laços de solidariedade social pode deixar marcas profundas e gerar tensões. Afinal, apesar de vermos Joe tratar cada amante como um número no jogo de dados, não podemos esquecer que o sexo é uma forma historicamente determinada e, muitas vezes, complexa, podendo envolver relacionamentos afetivos duradouros, o envolvimento de uma ou mais pessoas (como filhos) e a construção de uma vida material conjunta (como casa, carro, etc.). Parece haver nas relações intersubjetivas aqui uma contraposição entre a expressão da máxima liberdade individual, representada por Joe, e o hiato da destruição de laços de solidariedade social que esta liberdade pode acarretar, representado pela traída e desenganada Sra.H. “É tudo tão novo e confuso”, diz em certa altura a ex-esposa de H:

Sra.H. Ah, claro. Ele precisa das chaves do carro.

H. Não, eu não preciso do carro.

Sra.H. Ah, sim, você precisa. Ele gosta do carro. Aqui. [ela tenta entregar as chaves a H que rejeita].

Sra.H. Por favor, só pegue.

H. Eu não quero.

Sra.H. Só pegue.

H. Eu não quero a porra do carro! [Ainda relutante, H aceita as chaves].

Sra.H. As crianças vão se acostumar muito bem ao transporte público, não é? Claro que o padrão de vida não será mais o mesmo, mas... Não digo isso para incomodar ninguém. Mas, devemos ser realistas.

O diálogo entre H e sua ex-esposa demonstra que o que está em jogo neste relacionamento vai muito além do sexo, envolvendo também o padrão da vida material da família. As chaves e o carro representam aqui a própria complexidade desses laços cujo esmaecimento muda não só as relações familiares, mas também, neste caso, a dinâmica de acesso à cidade. Não por coincidência, um dos filhos de H costura um carro no travesseiro e entrega de presente ao pai. O enquadramento das personagens nesta sequência, combinado com as laterais escurecidas do quadro, parece intensificar o caráter claustrofóbico do apartamento, como a demonstrar que a diversidade das relações desta família estão enjauladas dentro do “método” racional e individualista de Joe (figura 73, 74 e 75).



Figuras 73, 74 e 75. Enquadramentos claustrofóbicos da família de H.

O presente do filho de H e o tecido costurado no inter-título do capítulo (ver figura 64) sintetizam a complexidade desses laços sociais: são como linhas costuradas em um tecido que se inter cruzam e se sobrepõem, criando uma teia variegada de conexões e elos, a qual envolve afetos, sexualidade, casamento, família, bens materiais, valores éticos, etc. Em uma determinada altura, Sra.H condensa esta imagem em sua fala: “destruir uma malha de sentimentos costurada durante 20 anos não é piada”. Para ampliar a desventura desse encontro, A chega na hora combinada e se espanta em ver tanta gente no apartamento: “garotos, venham cá”, chama a Sra.H, “isso talvez seja interessante”. Novamente, temos a rima visual das personagens ao redor da mesa, tomando um chá à moda inglesa, em uma cena cujo desconforto é quase palpável, beirando o cômico (figura 76). Dessa vez, Joe será entrevistada pela Sra.H: “aproximadamente quantas vidas vocês acham que ela consegue destruir em um dia? Cinco, cinquenta ou algumas centenas? Devo admitir que o último soa improvável, mas onde há vontade, acha-se um jeito”.

Nessa senda, levando em consideração a dupla função da referência geográfica e as tensões formais dos enquadramentos que tentamos destacar, juntamente com a rima visual que, mais uma vez, une elementos do ambiente corporativo com os da vida privada, é possível afirmar que as personagens aqui encenam a incorporação das tensões do tecido social. Os próprios nomes das personagens - Joe, H, Sra.H, A, filhos, etc. - nos levam a crer que não se trata da representação de individualidades, à moda do drama tradicional, mas sim de uma tensão entre a esfera individual e a esfera coletiva, vida pública e vida privada. De forma semelhante, o registro que simula “um quadro dentro de um quadro” traz ao primeiro plano o caráter de construção da narrativa, truncando a invisibilidade do aparato fílmico. Assim sendo, não se trata da representação do fim de uma família particular, *mas do esmaecimento dos laços de solidariedade social operado através da individuação da racionalidade corporativa*. As personagens transformam-se no veículo incorporado das contradições históricas da virada neoliberal.



Figura 76. Nova rima visual: Joe, A e H ao redor da mesa.

A hipertrofia da ação individual aos moldes do mercado, a mercantilização da vida cotidiana, “a destruição de formas de solidariedade social e mesmo, como sugeriu Thatcher, da própria ideia de sociedade deixa na ordem social um imenso hiato”.⁹⁸ O que assistimos nas sequências final do terceiro capítulo são as consequências materiais e o sofrimento psíquico do lado perdedor da competição: na gramática corporativa, Sra.H não logrou otimizar seu “capital social” para fazê-lo seguir os rumos da modernização, isto é, à imagem e semelhança de Joe, mais nova, sem filhos, independente e “liberada”. Incapaz de culpar a ninguém senão a si mesma pela inabilidade de atingir a alta *performance* exigida, assiste a “malha de 20 anos de sentimentos” se desfazer perante seus olhos, transformando-se em uma espécie de gestora do próprio desastre. Parece que o “método” de Joe, cujo objetivo era liberá-la da preocupação das qualidades individuais dos relacionamentos, teve uma reviravolta – a busca imperativa do prazer aqui, diferente do que acontece no gênero *hard core*, não terminou no gozo.

Contudo, convém discriminar os tipos de sociabilidades representadas neste capítulo e sua relação com o processo social que destacamos acima. Se, por um lado, Joe representa, na nossa leitura, o novo espírito empreendedor, voraz, independente e flexível, H e a família, por outro lado, figuram um tipo de estrutura social baseada na família tradicional aos moldes burgueses, centrada na sacralidade do casamento, na monogamia e no patriarcado. A disputa parece ser, portanto, entre dois estilos de relações sociais *moldadas pelo capitalismo*: a primeira, formada pelo individualismo competitivo e pela demonstração constante do alto desempenho construída através expansão do neoliberalismo; a segunda, centrada na estrutura legada pela social-democracia dos anos 1950 e 60, baseada na aparência de estabilidade financeira e no acesso aos bens de consumo que fez crescer a classe-média, como demonstra a imagem do carro costurada no travesseiro e objeto de disputa entre o casal.⁹⁹ Nessa senda, é possível supor que a dominante cultura

98 HARVEY, O Neoliberalismo, op.cit. p.91.

99 Convém salientar o caráter de aparência desse “capitalismo humanizado”, visto que já é possível visualizar as

empreendedora também se voltou tanto contra os laços de solidariedade de classe construídos no interior das organizações trabalhistas, quanto determinadas formas de vida construídas com base no capitalismo dos anos 50/60, estruturadas na família nuclear-patriarcal. A obra parece mostrar que, para a “subjetividade empreendedora”, esse tipo de sociabilidade, com família, filhos e certa aparência de estabilidade, não é mais necessária para sustentar a ideologia, pelo contrário: o “gestor de si” protesta veementemente contra esse tipo de “estabilidade”. Nesta postura, também observamos a incorporação perversa de determinados discursos anticapitalistas dos anos 60 - retornaremos a este tema na Parte III do nosso trabalho.

A análise que aqui apresentamos nos leva a crer, portanto, que, diferente da afirmação de Coleman (ver seção 1.2), o filme de von Trier não representa a patologia individual de uma mulher viciada em sexo, mas, intrincada nestra primeira camada dramática, há uma narrativa sobre o subjetivação das dinâmicas do empreendedorismo neoliberal, cuja hegemonia histórica se deu através da experiência da dissolução de formas de vida do período fordista. Tal dinâmica implanta na psique, sob os signos do desempenho, da competitividade e do “capital humano”, os valores culturais da “subjetividade empreendedora”. Além disso, a narrativa também representa, por meio das relações intersubjetivas, as contradições históricas deste mesmo processo de subjetivação. Seguindo essa linha de raciocínio, nosso objetivo na próxima seção será analisar de que forma é representada a tensão e o sofrimento desta subjetividade por meio da figuração dos protagonistas e a estrutura geral da narrativa.

2.2 DUAS ESPIRAIS

A abertura do quarto capítulo é levemente diferente dos outros. Com o quadro em preto e branco, estilo de registro que estará presente em todo o capítulo, vemos Joe de costas, caminhando em uma calçada e cercada pela natureza de ambos os lados. A câmera a acompanha em *traveling shot*, até que o plano de fundo do quadro é coberto por um prédio enorme, como que bloqueando nossa visão, procedimento que já descrevemos no prólogo da obra. O intertítulo é sobreposto a tela, em letras vermelhas: “capítulo quatro: delírio” (figura 77). Em voz over, escutamos Seligman narrar a abertura do conto “A Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe:

sementes da neoliberalização massiva já nesse processo. Para uma análise das contradições da social-democracia britânica, ver FRAGA, Wesley Castellano. Feridas Abertas no Centro do “Capitalismo Humanizado”: Cathy Come Home (1966) na contramão da ideologia social-democrata. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2022.



Figura 77. Abertura do capítulo quatro.

Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo de tristeza singular, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher.¹⁰⁰

Na cena seguinte, descobriremos que o prédio do qual Joe se aproximava era o hospital onde o seu Pai estivera internado. Aparentemente, devido a algum tipo de doença que nunca é mencionada na narrativa, o Pai de Joe está morrendo e decidira, portanto, passar os últimos dias internado no hospital, sob o efeito de sedativos. No entanto, mesmo com o auxílio dos medicamentos, veremos o Pai de Joe sofrer constantemente com delírios e alucinações. O capítulo mostrará, basicamente, o processo de degeneração do Pai até o momento da morte, diante dos olhos da filha. O que interessa para nossa análise, todavia, é a construção do foco narrativo e o processo social que, acreditamos, formaliza.

Ao ver o processo de deterioração e morte do Pai, cujas alucinações ficam cada vez mais constantes e assustadoras, Joe demonstra estar consumida por uma tristeza profunda. Em um primeiro momento, na esperança de acalmá-lo, ela caminha até o parque adjacente ao hospital e colhe uma folha de freixo, a mesma árvore presente nos passeios que a garota e o Pai costumavam fazer pela floresta. Assim como na abertura deste capítulo (e lembrado o procedimento de filmagem durante os passeios da sua infância), essa sequência é uma das poucas durante toda a narrativa que prioriza os planos abertos e a profundidade

100 POE, Edgar Allan. "A Queda da Casa de Usher". In: *Histórias Extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p.163. No original: "During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher." C.f. idem. "The Fall of The House of Usher". In: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes and Noble, 2006. p.299.

de campo (figura 78). Semelhante ao plano de abertura, Joe está emoldurada pelo hospital e pela floresta em ambas as laterais do quadro e ao fundo.



Figura 78. Profundidade de campo: Joe emoldurada pelo hospital e pela floresta.

Embora a folha de freixo consiga acalmá-lo por um instante, em pouco tempo o Pai de Joe volta a ter alucinações e convulsões, culminando na perda do controle do próprio intestino. Impossibilitados de contê-lo e de oferecer novas doses de morfina, os médicos decidem amarrar suas pernas e braços ao leito hospitalar. Incapaz de presenciar a cena, Joe é levada para fora do quarto, aos prantos. A garota desce até o subsolo do prédio onde encontra o faxineiro do hospital. As sequências são filmadas de modo a dar ênfase à profundidade de campo, mas, dessa vez, a personagem também é mostrada através da janela da porta da lavanderia (figuras 79 e 80). A porta eletrônica se abre lentamente, lembrando a referência feita no capítulo 2, e, num corte repentino, vemos Joe tendo relações com o faxineiro em uma das camas do hospital. Interessante notar que, ao redor da cama, há diversas gaiolas e grades (figura 81).

Joe retornará ao subsolo do hospital ainda mais uma vez, antes do Pai falecer, mas, neste segunda ocasião, há uma justaposição curiosa: o momento do orgasmo, filmado em *close-up*, é invadido, em *jump cut*, pelo seu rosto contorcido de angústia e sofrimento em primeiro plano. Nesse sentido, cumpre apontar uma outra rima visual constante na narrativa: tanto as cenas de orgasmo, quanto as cenas de choro e sofrimento de Joe são filmadas em um registro semelhante, isto é, num ângulo *plongée* e em *close-up*. Em outras palavras, o mesmo estilo formal usado nas cenas de prazer máximo parece invadir as cenas de angústia e sofrimento e vice-versa. Abaixo, a título de ilustração, traçamos um quadro comparando as cenas de orgasmo e prazer com as cenas de agonia, dor e sofrimento (figuras 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88 e 89).



Figuras 79, 80 e 81. Joe caminhando no subsolo, filmada através da janela e tendo relações em uma das camas do hospital.



Figuras 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88 e 89. Rimas visuais: enquadramentos semelhantes para cenas de orgasmo e sofrimento.

Apesar dos planos abertos e da profundidade de campo presente em algumas das seqüências vistas acima, nossa visão continua bloqueada por muros e edifícios gigantes. Joe surge minúscula no enquadramento, apequenada pela opulência do hospital (ver figuras 77 e 78), pelas paredes do subsolo (ver figura 79) ou pela janela (figura 81), lembrando-nos o mesmo enquadramento das cenas de abertura da obra. Joe está emparedada, como se tentasse atravessar um túnel, caminhando a esmo. Incapaz de lidar com o luto, ela busca sua própria dose de morfina no orgasmo, fazendo do gozo, mais uma vez, um imperativo categórico. É como se a narrativa de *Insatiable* fosse exposta pelo avesso: o que lá era mostrado sob um paradigma positivo, aqui o desejo incontido de Joe se traduz em uma busca improdutiva e incapaz de conter o sofrimento, fazendo da personagem a “ninho infeliz”. Se na pornografia *hard core* a teleologia do prazer encontra seu ponto máximo no *money shot*, aqui a ausência de tal enquadramento perturba a aparência de extase da narrativa, ou seja, o *money shot* também é revertido: o momento do orgasmo é interrompido repentinamente pelo choro e pela dor da personagem. Impossibilitada de lidar com qualquer sentimento negativo, Joe busca cobrir essa ausência retirando do próprio corpo um “mais-prazer”. A personagem se vê presa pelo imperativo do gozo, algo que a narrativa insinua pelas correntes em suas roupas, pelo modo como a garota é constantemente emparedada e pelas gaiolas ao fundo do quadro (ver figura 81).

O processo de hipertrofia da ação individual e de autovalorização constante pode acarretar diversos reveses patológicos subjetivos. Em primeiro lugar, quando os atributos mais subjetivos passam a ser vistos como “capital humano” capazes de “otimização”, essa subjetividade hiperinflada pode provocar, “no momento de seu absoluto esvaziamento, frustração, angústia associada ao fracasso e autoculpabilização; a patologia típica nesse contexto é a depressão”.¹⁰¹ Se o indivíduo é o único responsável por todas as suas ações, também será o único culpado por não desempenhar como esperado, pela *performance* mal executada de acordo com os padrões do mercado e pela incapacidade de atingir o “prazer máximo” do corpo. Em segundo lugar, se o padrão de valorização individual é medido pela lógica do mercado, o indivíduo também está sujeito à desvalorização constante. A suposta

ação espontânea corresponde sempre à lógica de valorização do capital, do qual cada sujeito é portador. Dessa forma, a “razão humana”, que caracteriza esse agir, é concebida como a razão dos mercados, sendo o capitalismo o resultado natural desse agir espontâneo. No entanto, essa exacerbação da liberdade humana ocorre em paralelo com a elaboração de modos de controle cada vez mais sofisticados. Sob o neoliberalismo, a coerção é internalizada, de modo que os sujeitos se autorreferenciam *sob a égide da lógica da mercadoria*.¹⁰²

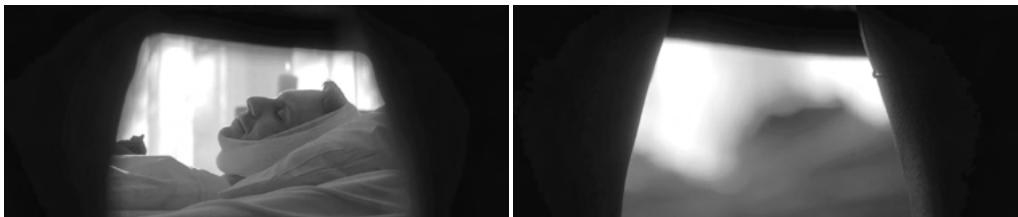
A possibilidade de desvalorização recai sobre a “subjetividade corporativa” como uma ameaça constante, daí a necessidade incansável de autovigilância e da internalização

101 SAFATLE et al. Neoliberalismo Como Gestão do Sofrimento Psíquico. op.cit. p.48.

102 Ibidem, p.49. Grifo nosso.

de métodos de controle. Rachados entre o desempenho exacerbado e o medo da desvalorização, os indivíduos são assombrados pelo fantasma de uma crise futura. Se a autovalorização é uma demanda interminável, é justamente do corpo que o indivíduo deve extrair a energia extra para gozar e desfrutar de si e dos outros. Assim como na pornografia *hard core*, o gozo é a demonstração visual do bom desempenho. Quando a lógica da mercadoria é personificada, o corpo é cruelmente reificado, de modo que a busca pelo gozo domina os homens e as mulheres e não o contrário. Se o Pai de Joe aparece na narrativa como o seu último laço afetivo, é também, aos olhos da personagem, a lembrança da sua própria humanidade, do seu corpo como lugar possível do sofrimento. De fato, o sofrimento aqui pode ser lido como a resposta inconsciente do corpo que se vê incapaz de lidar com as demandas da lógica do mercado. Aos olhos do “sujeito corporativo”, para quem os métodos de gestão empresarial e a dinâmica do mercado assumem a *aparência* de “realismo” - uma verdade natural, autossuficiente e incontrolável que domina todos nós - a perspectiva da crise e do esgotamento dessa dinâmica só pode ser imaginada como um *delírio*. No entanto, o *crash* da bolsa americana em 2008 demonstrou que essa possibilidade ainda é capaz de aterrorizar até mesmo o investidor mais ávido. Com efeito, o sofrimento figura como o momento de verdade do neoliberalismo.

Voltando ao filme, quando o Pai de Joe finalmente morre, ela afirma não ter mais nenhum sentimento (“*I had no feelings left*”). Curiosamente, logo em seguida, Joe aponta que a visão do corpo do Pai fê-la lubrificar espontaneamente. O corpo é filmado através das pernas abertas de Joe, que cobrem as laterais do quadro. Aos poucos, o corpo do Pai sai de foco, em *fade-out*, e vemos as pernas de Joe nas laterais do enquadramento e uma gota escorrendo sobre sua coxa direita (figuras 90 e 91). Neste capítulo, a imagem da cama assume uma dupla função. Se, por um lado, ela é o local no qual Joe busca o orgasmo e a fuga da dor, por outro, é também o foco do sofrimento, o local onde o Pai é amarrado, alucina e morre. Mais uma vez, a justaposição entre a visão angustiada (o corpo do Pai) e a preparação para o ato sexual (lubrificação) cria uma ambivalência na narrativa.



Figuras 90 e 91. O corpo do Pai de Joe, filmado por entre as pernas da personagem, e a lubrificação espontânea.

Nessa senda, antes de seguirmos com a análise, vale a pena retomarmos a descrição que fizemos da construção formal do foco narrativo. Apontamos anteriormente que ele se constitui a partir de um procedimento “duplo”, isto é, formado pelas projeções e pelo arcabouço cultural de ambos os protagonistas, Joe e Seligman (ver Seção 1.1), demonstrado neste capítulo pela forma como as figuras inquietantes e horrendas do “*flashback*” de

Seliman “invadem” a memória de Joe, tanto pela estilização em preto e branco, quanto pelas roupas da personagem (ver figuras 28, 29, 30 e 31). Combinado com a breve análise que fizemos da canção “*Führe Mich*” que abre e encerra o volume I da narrativa, assinalamos que a obra organiza a perspectiva de ambas as personagens, incorporando as referências culturais do seu relato, em uma forma que prioriza o conflito, de modo a criar uma espécie de “unidade contraditória”. Tal construção formal, que denominamos de moldura épica, cria uma dinâmica narrativa em subjetiva indireta livre, que, enquanto se aproxima da perspectiva dos protagonistas, nos mostrando o mundo através dos seus olhos e por meio do seu arcabouço cultural, anuncia, ao mesmo tempo e por meio dos mesmos materiais, a presença de uma instância narrativa organizadora, a qual, priorizando a contradição, comenta a ação por eles narrada. Daí utilizarmos a denominação “moldura épica”, pois notamos a presença de uma instância épica implicada através da análise material da narrativa. Todavia, cumpre frisar que essa mesma instância faz com que os protagonistas assumam a *aparência* de “narradores épicos”, interrompendo, recortando, comentando, acelerando, intervindo e julgando a ação passada no “*flashback*”. Talvez tenha sido essa aparência que levou alguns resenhistas a concluir que a narrativa trata da “eterna luta” entre corpo e mente, masculino e feminino, etc. (ver Considerações Iniciais e Seção 1.1). Afinal, tal conclusão é enunciada pelos próprios protagonistas, pois, para eles, os acontecimentos da vida de Joe aparecem como um desenvolvimento natural. Contudo, gostaríamos de demonstrar nesta seção que a análise da dinâmica do foco narrativo nos permite chegar a outras conclusões.

Primeiramente, algumas imagens do conto de Poe, referência de abertura do quarto capítulo, podem ser prolíficas para nossa leitura. O narrador de “A Queda da Casa de Usher” não deixa de notar o ambiente insólito e melancólico que a visão da casa lhe produz. Duas imagens chamam sua atenção: o reflexo invertido da casa no lago ao lado e uma rachadura que, subindo em zigue-zague, vai em direção ao topo do edifício.¹⁰³ Grosso modo, ao construir uma semelhança entre a casa dos Usher e o seu personagem principal, o hipocondríaco Roderick Usher, o conto de Poe narra a tentativa desesperada da aristocracia mascarar o seu próprio fim, soterrando o anúncio de sua queda com uma estética compensatória. É interessante notar como o narrador constantemente trata os sinais que anunciam o ocaso dos Usher (como a rachadura e a imagem invertida) como simples alucinação, tentando naturalizá-los por meio de um discurso racionalista e instrumental. Os interessados na literatura de Edgar Allan Poe sabem que o autor narra, com frequên-

103 “[...] dirigi meu cavalo para a borda escarpada de uma lagoa, ou, antes, de um charco sombrio e lúgubre que formava um sereno espelho perto da residência, e olhei para baixo — mas com uma emoção ainda mais profunda do que antes —, para as imagens invertidas das junças cinzentas, e dos troncos espectrais, e das janelas paradas com olhos mortíços [...] Nenhuma porção de alvenaria ruína; e parecia haver uma extravagante incompatibilidade entre a ainda perfeita adaptação das partes e a condição precária de cada pedra. Nisso havia algo que me recordava a integridade aparente de uma velha obra de madeira que apodreceu no transcurso de longos anos em algum subterrâneo esquecido, sem receber o contato da atmosfera exterior. Além dessa indicação de velhice extrema, porém, a estrutura dava poucos indícios de instabilidade. Talvez o olho de um observador atento tivesse descoberto a única fenda visível, a qual, estendendo-se do teto, descia em zigue-zague pela parede da fachada até se perder nas águas sombrias do charco.” POE, “A Queda da Casa de Usher”, op.cit. pp.163-5.

cia, as contradições da racionalidade positivista que, constantemente, tentava justificar com argumentos pseudocientíficos situações de injustiça social e desumanização, como a escravidão. No encerramento do conto, a Casa de Usher é partida ao meio, cindindo pela mesma rachadura que o narrador notara anteriormente, e sucumbindo em volta de si mesma.

Esta imagem da rachadura que se parte ao meio e revela o sofrimento latente do indivíduo é um traço interessante que, acreditamos, pode nos ajudar na caracterização dos protagonistas e do foco narrativo de *Ninfomaniaca*. Tomemos como exemplo a cena em que Joe e Seligman observam o mesmo evento (o reflexo do raio de sol no beco) por duas janelas diferentes (figura 92). Como síntese da construção do foco narrativo da obra, tal cena nos mostra ambas as personagens mirando o mesmo objeto por dois ângulos diversos, tentando formar uma unidade. No entanto, cumpre destacar que, num procedimento similar ao qual apontamos no prólogo, as personagens-narradoras são filmadas de costas, denotando a presença de outra instância narrativa que, por assim dizer, as enquadra e as observa.



Figura 92. Enquadramento-síntese da construção do foco narrativo.

Outro exemplo interessante é o modo como o Pai de Joe pode representar, para a personagem, tanto uma ligação residual com a falibilidade e a fraqueza - seja por sua associação com a natureza, sua incapacidade de dialogar com a esposa ou por sua condição torturante antes da morte - quanto trazer à tona essa mesma imagem de cisão, rachadura e falência. A certa altura da narrativa, Joe lembra que mesmo durante o inverno, no momento em que as árvores já não tinham mais folhas, ela e o Pai “corajosamente” mantinham seus passeios, na esperança de reconhecê-las ainda que sem seus traços característicos. “Veja o quão distorcidas [*crooked*] elas são”, diz o Pai apontando para uma das árvores, “os galhos precisam carregar todas as suas folhas até a luz do sol. É uma longa batalha pela sobrevivência”. Essa forma tortuosa e nua, o Pai de Joe denomina de “alma das árvores”: “elas realmente se parecem com almas humanas”, ele continua, “almas retorcidas

[*twisted*], almas comuns, almas loucas. Tudo depende do tipo de vida que os seres humanos viveram”. Quando o Pai de Joe encontra a sua “árvore da alma” (figura 93), decide apresentá-la a filha:

Pai. Essa é minha árvore.

Joe. Não é um freixo.

Pai. Não, é um carvalho.

Joe. Ela tem dois troncos.

Pai. Sim, não é incrível? Ela aponta para ambos os lados, para o lago e para a floresta.

Joe. Mas, pai, como uma árvore acaba com dois troncos?

Pai. A razão mais comum é que o topo quebrou quando era muito jovem.

Joe. Isso significa que você também foi quebrado/machucado um dia, não é pai?
[*That means you have been broken once, have you dad?*]

Pai. Parece que pode ser bastante revelador achar a sua “árvore da alma”.



Figura 93. A “árvore da alma” do Pai de Joe.

Em inglês, as palavras no diálogo podem apontar para mais de um sentido. O termo “*crooked*” pode referir-se tanto a um objeto curvo e sinuoso, como também à algo enganador e ambivalente; assim como “*twisted*”, que tanto caracteriza a qualidade daquilo que foi torcido, quanto traz à mente a imagem de uma espiral, característica à qual retornaremos adiante. Por fim, o verbo “*broken*”, conjugado no particípio passado, pode referir-se a uma fratura física, a uma mágoa ou constrição emocional e ainda à característica daquele que está empobrecido, falido.

Com efeito, as imagens de rachaduras, divisões, ambivalências, torções, linhas curvas e espirais estão presentes tanto na diegese como na construção do foco narrativo. Apontamos anteriormente que a individuação dos métodos utilitaristas da racionalidade corporativa não é unilateral, mas antes oscilante, pois tenta combinar, de um lado, as características do acionista frio e calculista, que conhece de antemão todas as dinâmicas e flutuações do mercado e faz suas “apostas” baseadas no cálculo preciso dessa “razão natural” (a subjetividade “utópica” fomentada desde do liberalismo clássico); e, do outro, as características do esportista incansável, voraz e competitivo, sempre disposto a “otimizar” seus atributos individuais e a maximizar seu desempenho para conquistar a vitória - a nova subjetividade “utópica” do neoliberalismo. Sendo assim, as exigências das dinâmicas sociais sob a égide do capital contemporâneo estabelecem que o indivíduo mantenha uma “unidade contraditória”, equilibrando racionalidade utilitária, com irracionalidade consumista; controle e distância, com competitividade e voracidade; engajamento “profissional”, com desapego emocional; segurança e uma atitude confiante, com flexibilidade e o convívio constante com o risco; fruição controlada, seguindo os padrões de “gestão de si”, com o gozo constante e efêmero, seguindo a dinâmica da permutabilidade constante. Enfim, se levarmos este raciocínio ao extremo chegaremos à duas imagens “utópicas” e opostas que aqui se cruzam de maneira dissonante: de um lado, o erotofóbico distante e racionalista, que se reserva de todos os prazeres eróticos e guarda para si somente a fruição da sublimação e dos prazeres “elevados”. Do outro, temos também a imagem do erotômano ávido e competitivo, sequioso de devorar tudo e todos num fluxo contínuo de trocas constantes, vivendo sob a égide do imperativo categórico do gozo. Acreditamos que a contraposição das duas perspectivas opostas que compõem o foco narrativo da obra, Seligman e Joe, unidas em uma “unidade ambivalente” por meio do dispositivo narrativo da subjetiva indireta livre, é uma *construção interna da obra para figurar a “subjetividade empreendedora” e suas contradições*. Tal como supomos que a relação entre a Sra.H, sua família e Joe figura as transformações sociais da virada neoliberal, entendemos a construção do foco narrativo de *Ninfomaniaca* como a figuração da formação da estrutura de sentimento de uma subjetividade inserida em um processo social organizado pelo capital contemporâneo e sua dominante cultural empreendedora. Assim sendo, somos impelidos a analisar os gestos, os discursos, as projeções e os materiais fornecidos pelas personagens menos como a representação de duas individualidades em choque que a personificação da relação dialética entre os desejos subjetivos e as sobredeterminações sociais, entre a adesão subjetiva à ideologia do máximo desempenho e a ausência de base material para realizá-la. É por meio de uma leitura que contrasta as percepções e discursos dos protagonistas com as dissonâncias que surgem, através da montagem e outros procedimentos narrativos, dos próprios elementos por eles enunciados, que as desconformidades da “subjetividade gestora” tornam-se evidentes.

Nesses termos, talvez possamos imaginar a formação da “subjetividade corporativa” não como uma criação *ex nihilo* que se impõe aos homens e mulheres como uma demanda

natural (algo que o termo “neossujeitividade”, cunhado por Dardot e Laval,¹⁰⁴ pode dar a entender), mas como o resultado da destruição dos laços de solidariedade social operada pela nova produção “pós-fordista” e pela revitalização e intensificação de certos preceitos ideológicos do liberalismo clássico. Assim resume Safatle *et al.* as premissas fundamentais da doutrina de Ludwig von Mises (também conhecida como “praxeologia”):

Todo o indivíduo, por estar vivo, não está plenamente satisfeito, e sempre age para buscar maior conforto; a busca desse conforto é a busca pela felicidade; quanto mais se satisfaz, mais o indivíduo se torna feliz. Toda a ação exprimiria a vontade do indivíduo e a forma como ele busca diminuir seu desconforto. A busca pela felicidade funde-se com a ideia mercadológica de demanda, de modo que os afetos humanos passam a ser reduzidos a motivações para investir, comprar e vender.¹⁰⁵

Acreditamos, portanto, que a obra sedimenta no foco narrativo essa tentativa de equilíbrio subjetivo entre a ideia da autonomia individual abstrata e a sujeição do desejo às demandas do mercado. Há aqui uma “racionalização do desejo”, para a qual o “dispositivo desempenho/gozo” parece funcionar como a estética e a linguagem de formação deste indivíduo.¹⁰⁶ No entanto, o que a narrativa também nos mostra é que esta linguagem não está livre de contradições: semelhante à “árvore da alma” do Pai de Joe, o indivíduo se vê fraturado e engaiolado pelas demandas do desempenho máximo. Quando Thatcher afirmou que “o propósito é mudar a alma” - ou, nos termos da literatura gerencial, “gerir a alma” - isso também significava “administrar” o próprio sofrimento e “investir” na própria felicidade. Se no processo de instauração hegemônica do neoliberalismo os indivíduos foram “liberados” da “tirania” de certas instituições coletivas, como sindicatos, que, supostamente, impediam o desenvolvimento do espírito do empreendedor individual, isso, não obstante, não trouxe o prometido desenvolvimento social geral, nem tampouco fez deles legítimos “donos de si mesmos”. Pelo contrário, o que a virada neoliberal efetivamente trouxe para a classe trabalhadora foi a expansão dos princípios de propriedade privada para as necessidades de bem-estar social: agora, para além da preocupação com a carga horária trabalhada (que, sob o domínio de uma legislação frouxa, pode chegar a números desumanos), o trabalhador individual deve também arcar com os custos da manutenção da sua própria saúde, sua própria previdência e, por vezes, negociar o próprio salário - tudo mediado pela “razão natural” do mercado. No jogo do “capital-cassino”, como dito anteriormente, ganha primeiro quem começa com o dado viciado, o resto é gestor do próprio desastre. Curiosamente, é na circunstância de angústia, da “desvalorização” e da incapacidade de alcançar as demandas da *performance*, que encontramos o momento de verdade dessa ideologia. Esse descompasso entre a adesão subjetiva ao *ethos* do empreendedor individual e a ampliação da pobreza material, da responsabilização e do definhecimento psíquico e físico sob as demandas do desempenho máximo é, acreditamos,

104 DARDOT; LAVAL. A Nova Razão do Mundo, op.cit. pp.309-363.

105 SAFATLE et al. Neoliberalismo Como Gestão do Sofrimento Psíquico, op.cit. pp.62-3.

106 DARDOT; LAVAL. A Nova Razão do Mundo, op.cit. pp.309-363.

um dos pontos principais que a narrativa de *Ninfomaniaca* constrói através da figuração do desejo e do prazer.

Avançemos, agora, para o quinto capítulo da obra, no qual supomos estar presente outra imagem importante para a caracterização do foco narrativo. “Vejo que você estava escutando música, não é?”, questiona Joe enquanto observa um toca-fitas num canto do quarto. “Sim”, responde Seligman, “algo que tenho escutado muito ultimamente, embora, infelizmente, não esteja completo”. Trata-se da peça “*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*”, de Johann Sebastian Bach. A personagem comenta que Bach aperfeiçoou o fenômeno da polifonia musical, isto é, a técnica por meio da qual várias vozes cantam em melodias diferentes, mas, ainda assim, formando uma harmonia, denominada também de “*Cantus Firmus*”. Seligman, além disso, relaciona a polifonia de Bach a uma “mística e, por vezes, incompreensível” numerologia ligada à sequência Fibonacci. Unindo a sequência ao nome de Bach e a outras obras de arte, ele afirma que “se tratava de encontrar uma metodologia divina na arte e na arquitetura”. Enquanto narra em voz-over, vemos a sobreposição da sequência Fibonacci sobre ambas as personagens, bem como a representação gráfica da proporção áurea sobre a arquitetura (figuras 94, 95, 96 e 97).



Figuras 94, 95, 96 e 97. Sequência Fibonacci sobreposta às personagens e representações da proporção áurea durante o discurso de Seligman.

“Bem, se eu desejasse comparar isto com a minha história”, recomeça Joe:

diria que é remanescente de uma qualidade da ninfomania, a qual é frequentemente ignorada, mas, não obstante, essencial, a saber: a relação entre os diversos encontros sexuais.

Seligman. Interessante. Então eles criam uma completude? [...]

Joe. Geralmente, uma ninfomaniaca é vista como alguém que não consegue ter o suficiente e, portanto, faz sexo com diferentes pessoas. Bem, isto é verdade, claro,

mas, para ser honesta, entendo precisamente como a soma de todas as experiências sexuais. Nesse sentido, tenho apenas um amante.

Após o corte, vemos o intertítulo do capítulo. Curiosamente, contrariando a imagem de completude dos discursos de Joe e Seligman, o intertítulo nos mostra uma partitura incompleta, rasurada em diversos pontos, trazendo à baila o sentido de construção da narrativa, como no prólogo. No centro do quadro e sobreposto à partitura rasurada, lemos: “Capítulo cinco: A Pequena Escola de Órgão” (figura 98).

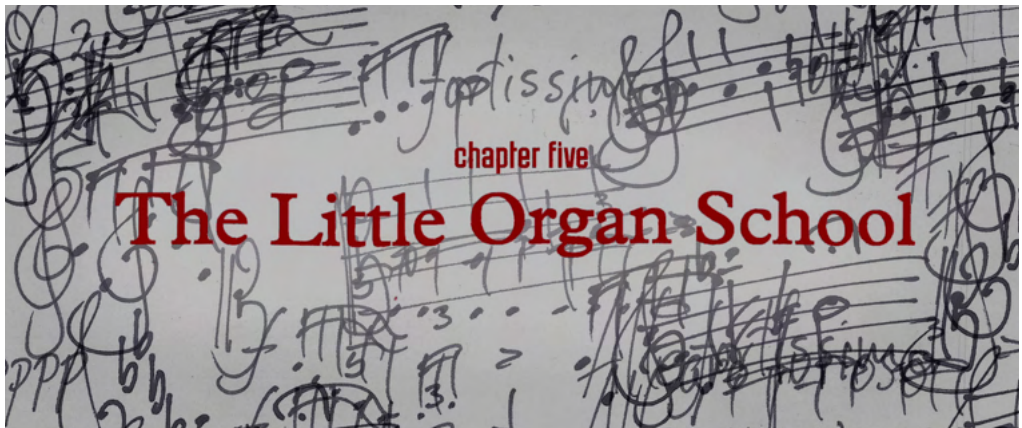


Figura 98. Intertítulo do quinto capítulo.

“Já que a música tem apenas três vozes”, continua Joe, “vou me limitar e comentar sobre apenas três amantes”. O primeiro é o ritualístico e previsível F, a “voz grave”. “Conforme me relacionava com sete ou oito homens todas as noites na época, o agendamento era traiçoeiro: todos necessitavam ter uma hora precisa”, narra Joe em voz-over, combinando, como no terceiro capítulo, as “habilidades de secretariado” do discurso corporativo com suas relações sexuais. “F era monótono”, sentencia Joe, “mas também a fundação que é tão importante”. O segundo é o imprevisível e impetuoso G. “Ele era como algum tipo de Jaguar ou Leopardo. Movia-se mesmo como um, o que me excitava enormemente”, comenta Joe em voz-over enquanto observamos imagens inseridas de tigres, jaguares e outros animais, juntamente com as cenas de Joe e G na cama. Aos poucos, o quadro do *Cantus Firmus* vai se formando na tessitura fílmica, fazendo com que a combinação das cenas de cada amante componha um pedaço da tela, junto com a voz correspondente, na camada sonora, tocada em um órgão (figuras 99, 100 e 101).



Figuras 99, 100 e 101. A somatória das cenas nas quais Joe tem relações com F e G, formando duas partes do quadro do *Cantus Firmus*.

Entretanto, antes de comentar sobre a “terceira voz”, Joe aponta:

Embora obtivesse sucesso em gerenciar uma logística complicada envolvendo o agendamento de até dez relações sexuais satisfatórias diariamente, enquanto mantinha um emprego em tempo integral, eu ainda estava propensa a certa tristeza. Então, quando minha ocupada vida permitia algumas pausas, aproveitava para caminhar. Essas repetidas caminhadas se tornaram uma metáfora para a minha vida: monótona e sem sentido.

Na medida em que narra em *voz-over*, vemos Joe retornar à floresta da sua infância, repetindo o mesmo caminho e encontrando as mesmas pessoas diversas vezes. Em um determinado momento, a montagem começa a reprisar as cenas já vistas, mas em *fast-forward*, isto é, com os movimentos acelerados, de modo a transformar a personagem numa espécie de autômato, repetindo os mesmos gestos padronizados. Joe sempre caminha de um lado a outro do quadro, em planos abertos, como se estivesse andando em círculos (figuras 102, 103, 104, 105 e 106).



Figuras 102, 103, 104, 105 e 106. As repetidas caminhadas de Joe pela floresta.

“Sim, precisamente como os movimentos de um animal enjaulado”, continua Joe, “basicamente estamos todos esperando a permissão para morrer”. Novamente, enquanto narra em voz-over, observamos, em plano médio, um leão enjaulado, caminhando de um lado a outro e batendo a cabeça contra as grades. Vale notar o modo como as grades tomam todo o enquadramento, bem como as laterais escurecidas do quadro que, assim como no capítulo 3, nos lembram uma prisão (figura 107). Subitamente, durante uma de suas caminhadas, Joe encontra uma trilha de fotos rasgadas pelo caminho. Ao unir os pedaços percebe tratar-se de ninguém menos que Jérôme (figura 108 e 109), cuja aparição repentina faz Seligman duvidar da veracidade do seu relato:

Seligman. Não, não, não! Há diversas coincidências irrealistas com relação à sua história sobre Jérôme. Primeiro, por sorte, ele te contrata como secretária. Em seguida, você vai caminhar na floresta e ela está cheia de fotografias dele; e, como se isso não bastasse, ele está presente. Depois, como um deus, te puxa através das nuvens.

Joe. E daí? Foi assim mesmo que aconteceu [...] Jérôme estava lá porque havia discutido com sua esposa, a qual, furiosa, rasgou todas as fotografias de suas viagens.

Seligman. Não sei se posso acreditar nisso.

Joe. Como você acha que vai melhor apreciar a minha história: acreditando em mim ou não?

Seligman. Você tem razão. Talvez você tenha um objetivo com tudo isso.



Figuras 107, 108 e 109. O leão enjaulado, a fotografia rasgada e Jérôme surgindo na floresta.

A ideia de completude através da somatória dos encontros sexuais presentes no discurso dos protagonistas parece constantemente ironizada pela montagem. Embora a composição de cenas com F e G apareça em consonância com a peça de Bach, na tentativa de formar um quadro representando o *Cantus Firmus*, ao mesmo tempo, ela é fragmentada e seus recortes se movimentam de maneira assíncrona, cada qual em um tempo diferente, questionando a ideia de harmonia geral. Além disso, o organista responsável pelas três vozes da peça surge recortado pelo enquadramento, vemos apenas partes em *close-up* de seus pés e mãos, procedimento que não somente contraria o sentido de completude, como também nos lembra uma das características paradigmáticas da pornografia *hard core*. Tal qual na projeção do título da narrativa (ver figura 1), há uma escuridão no centro do quadro, indicando uma estrutura lacunar cujo complemento, talvez, não se dê pela inclusão de um terceiro elemento, mas através da análise material da narrativa. A moldura épica da obra parece pôr à prova os elementos discursivos das personagens através de uma montagem cujo principal procedimento é a desarmonia.

Ao combinarmos as descrições de F e G com a análise que viemos construindo até então, não é difícil ver cada personagem como a figuração dos dois pólos do “sujeito corporativo”, sendo o primeiro a representação do racionalismo lacônico, calculista e previsível, e o segundo, a imagem da imprevisibilidade, da animalidade e da voracidade. Ambas as personagens também figuram como a fantasia de Joe, nos indicando que este quadro que representaria completude parece passar pela projeção subjetiva da personagem. O desejo adquire os contornos estimulados pela lógica do neoliberalismo cujo fundamento, similar à praxeologia de von Mises, é o suposto equilíbrio entre gerenciamento calculado do prazer e o investimento de risco na procura do “mais-prazer”.

Somado a isso, as digressões de Seligman sobre a sequência Fibonacci e a proporção áurea trazem para a narrativa a ideia de circularidade e repetição, isto é, uma sequência numérica que naturalmente se retroalimenta, formando a imagem de uma *espiral crescente*

cuja presença estaria em todas as coisas, na arquitetura, na ciência, na música e até mesmo na natureza (ver figuras 94, 95, 96 e 97). Por outro lado, os repetidos passeios de Joe pela floresta também trazem à baila a ideia de sequenciamento e circularidade, mas dessa vez sob o signo da monotonia e da melancolia. Cercada, novamente, pela natureza de ambos os lados do enquadramento, Joe caminha em círculos, repetindo automaticamente os mesmos movimentos. Tanto a composição de cenas de F e G em tempos diferentes, quanto os movimentos de Joe em *fast-forward* formam uma assimetria temporal na narrativa, contrapondo, de um lado, repetição e automatismo e, do outro, aleatoriedade e incerteza. A mutabilidade constante impulsionada pelo consumismo do capitalismo tardio, segundo Jameson, cria uma relação antinômica na perspectiva temporal da pós-modernidade. Se, de um lado, vemos uma mudança contínua em todos os âmbitos da vida cotidiana, resultado da absorção da forma mercadoria pelos padrões de conduta subjetiva, produzindo uma espécie de “obsolescência programada” dos traços da sociabilidade, da linguagem, dos relacionamentos, etc; vemos também, ao mesmo tempo, uma padronização repetitória e efêmera do tudo, mais visível na arquitetura dos grandes centros urbanos, mas também presente nas relações intersubjetivas, uma constante modulação de gestos e sinais pré-fabricados:

É um paradoxo que ainda pode ser conceitualizado [...] a mudança intensa é possibilitada pela própria padronização, na qual modos pré-fabricados, tudo desde a *media* até a mais direta padronização da vida privada, da natureza mercantilizada à uniformidade de equipamentos, permitem que reconstruções milagrosas sucedam umas às outras ao acaso¹⁰⁷

O autor caracteriza essa contradição como um paradoxo da dimensão temporal do capitalismo tardio, uma espécie de padronização na mudança que, em última instância, é sentida também como uma paralisia temporal: “quando tudo é submetido à mudança perpétua da moda ou da imagem midiática, nada mais pode mudar”.¹⁰⁸ Algo que, ainda segundo Jameson, seria um ressurgimento da ideologia do “fim da História”, agora também como fator cultural do pós-modernismo, isto é, a lógica cultural do capitalismo tardio. A temporalidade pós-moderna é uma “revolução permanente” enquadrada nos padrões das grandes corporações, traduzindo-se como a sucessão de estilos, logomarcas, gêneros musicais, traços de escrita, etc. - todos pré-fabricados e, ao mesmo tempo, flexíveis o suficiente para incorporar e deshistoricizar obras que, na sua essência, surgiram como um gesto de negação à racionalidade instrumentalizadora do Capital (como no caso das obras do alto modernismo).¹⁰⁹ Essa mudança constante “é melhor representada pela rápida substituição das vitrines de lojas”,¹¹⁰ isto é, a persistência da igualdade na diferença sistemática.

107 JAMESON, Fredric. “The Antinomies of Postmodernity”. In: *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994. p.15-16.

108 *Ibidem*, p.18.

109 Sobre a incorporação dos procedimentos formais dos autores do alto modernismo sob uma forma despersonalizada, conferir *idem*. Pós-Modernismo, ou, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, *op.cit.*. pp.27-80

110 *Idem*, “The Antinomies of Postmodernity”, *op.cit.* p.16. Também citação seguinte.

Nesses termos, Jameson também aponta que é “crucial distinguirmos entre os ritmos de mudanças inerentes ao sistema e programados por ele, e a mudança que pode substituir o sistema inteiro por outro”. O autor também aponta que a permanência da mesma na diferença programada tem um quê de “paradoxo de Zenão”. Curiosamente, Seligman também recorre ao mesmo paradoxo quando, a certa altura da narrativa, decide figurar a imagem do prazer de Joe (figura 110):

Isso nada mais é que o “Paradoxo de Zenão”: você é Aquiles e a tartaruga é o orgasmo [...] Aquiles e a tartaruga apostam uma corrida, e Aquiles está confiante, então permite que a tartaruga inicie com 100 metros de vantagem. Ora, o problema matemático é que antes que Aquiles consiga ultrapassar a tartaruga, ele precisa alcançar o ponto onde a ela iniciou a corrida, cem metros a frente. Mas, quando Aquiles chega lá, a tartaruga já avançou. Então, ele tem que chegar ao novo ponto, mas a tartaruga avança novamente, e assim por diante. Logo, Aquiles nunca consegue alcançar a tartaruga, muito menos ultrapassá-la. Da mesma forma, como você perseguiu [*giving chase*] a satisfação, você não conseguia alcançá-la. É este o paradoxo.



Figura 110. O “paradoxo de Zenão” sobreposto à ambas as personagens.

Enquanto explica o seu paralelo, surgem no quadro alguns desenhos rústicos, simbolizando a corrida entre Aquiles e a tartaruga. Tal qual no primeiro capítulo, as imagens sobrepostas nos lembram desenhos feitos em uma quadro negro escolar, salientando um certo caráter pedagógico da personagem. No entanto, levando em consideração o tipo de análise que apontamos até aqui, convém questionar se a obra também põe à prova esta aparência, fornecendo elementos para que o espectador se distancie desse discurso e reconstrua um outro ponto de vista.

É interessante notar que, para Joe, a circularidade, a repetição e a monotonia parecem ser um dado imutável da natureza, representado tanto pela forma como a persona-

gem está cercada pela floresta, bem como pelo leão enjaulado. Essa imutabilidade parece estender-se a todos os homens e mulheres, em uma assustadora naturalização do sofrimento, ressaltada pela repentina aparição da 2ª pessoa do plural em sua fala (“basicamente estamos todos esperando a permissão para morrer”). Apesar disso, a personagem insiste em manter a racionalização e a administração de todos os seus encontros sexuais, pois acredita que ao “gerenciar uma logística complicada envolvendo o agendamento de até dez relações sexuais satisfatórias diariamente”, conseguirá extrair o máximo desempenho de si mesma e dos outros. Destaca-se na sua fala o vocabulário extraído diretamente do discurso corporativo e usado aqui para narrar seus encontros sexuais: “gerenciar”, “administrar”, “logística”, “agendamento”, etc. Cumpre notar também que tal satisfação torna-se uma exigência a mais, para além do trabalho em tempo integral que a personagem ainda mantém. Acreditamos que a inclusão da gramática do mundo corporativo no discurso de Joe não é fortuita, pois fortalece nossa hipótese de que a obra narra a individuação e a adesão subjetiva das demandas do neoliberalismo. O prazer não aparece, para a personagem, como produto das relações sociais, mas é afastado dessas relações apenas para ressurgir como uma “demanda natural” que a aprisiona, transformando o seu corpo em um simples veículo dessa demanda. A compulsão à repetição parece ser o resultado patológico subjetivo da incapacidade da forma mercadoria de cumprir sua promessa de realização plena dos desejos. Ao subsumir a si mesma e aos outros às demandas da lógica do mercado, Joe faz com que essa mesma demanda se torne também um imperativo cuja demonstração é o gozo contínuo. Nesse sentido, é interessante notar também a expressão “*giving chase*” usada por Seligman, pois ecoa, novamente, a personagem principal de *Insatiable*: assim como Sandra, Joe também quer sempre “mais, mais, mais...”, contudo, ao contrário da primeira, as consequências dessa perseguição interminável não serão prazerosas.

Analogamente, a mesma repetição sistemática da homogeneidade também está presente no discurso de Seligman. Ao comparar a “caça ao prazer” de Joe com o “Paradoxo de Zenão”, o narrador naturaliza a impossibilidade de atingir o prazer: a demanda é sempre inalcançável, restando ao sujeito perseguir um novo orgasmo. Tal perspectiva retira do sujeito sua capacidade de ação, restando a aceitação dessa permanência. A naturalização da imutabilidade da história, como escreveu Lukács, é típico do pensamento hegemônico:

Os objetos da história aparecem [para o pensamento hegemônico-burguês] como objetos de leis naturais e imutáveis, eternas. A história se fixa num *formalismo* incapaz de conceber as formações sócio-históricas em sua essência verdadeira como *relações entre homens*; elas são, antes, afastadas por uma dinâmica intransponível dessas mais autênticas fontes de compreensão histórica.¹¹¹

A figura da tartaruga ecoa o paralelo com os peixes no primeiro capítulo, bem como o desenho de Aquiles nos lembra as caminhadas intermináveis de Joe pela floresta. A sequência Fibonacci e a proporção áurea surgem como um constância natural e invariável,

111 LUKÁCS, História e Consciência de Classe, op.cit. p.137. Grifos do autor.

elas são onipresentes e determinam tudo, da ciência à natureza. Durante a explicação de Seligman, a fórmula surge aos poucos no quadro, uma após a outra, interpondo-se entre ambas as personagens e ressaltando a ideia de circularidade (ver figura 94). Assim como a proporção áurea que, em sua representação gráfica, traz à narrativa a imagem de uma espiral, sobreposta à natureza e à arquitetura (ver figuras 95, 96 e 97). Nesses termos, acreditamos que, *na perspectiva de ambos os protagonistas*, a avaliação geral da história de Joe tem a *aparência* de uma *espiral crescente*. Ou seja, a busca pelo prazer assume um caráter efêmero e inconstante, composta de diversos encontros aleatórios e sem o objetivo de acumular experiências. Esses encontros, no entanto, ainda precisam estar estruturados sobre um método de gerenciamento utilitário, para que o máximo de estímulo possa ser extraído. Acreditamos que no horizonte de ambas as personagens, que personificam, ao nosso ver, as contradições da “subjatividade corporativa”, as demandas do desempenho máximo assumem a aparência de uma espiral centrífuga, sempre em interminável expansão, canibalizando a tudo e a todos e retificando as experiências em nome do “mais-prazer”. Não por acaso, a postura da incorporação generalizada dos protagonistas, por meio da dinâmica da subjetiva indireta livre, contamina o relato e combina, à moda do pastiche, diversos gêneros artísticos, projetando-os na tessitura do filme como uma justaposição de sinais estéticos facilmente reconhecíveis, da literatura romântica à música barroca, dos filmes de ação hollywoodianos ao cinema soviético, etc. Vale notar, neste ponto, que é um mérito da obra apropriar-se, precisamente, das características formais da pornografia *hard core*, narrativa especializada tanto em despersonalizar formas e canibalizar outros estilos, quanto em enquadrar um conteúdo aparentemente radical em um dispositivo repetitivo e circular.

No entanto, a análise das mesmas imagens, na dinâmica da subjetiva indireta livre, permite implicarmos um outro significado. Como abordamos na Seção 1.1, a sobreposição da sequência Fibonacci e da proporção áurea não esconde o plano de fundo do quadro: há uma insólita escuridão no teorema de Pitágoras (ver figura 95) que implica um vazio e ecoa a lacuna na formação do quadro do *Cantus Firmus*; as colunas sobre as quais a proporção áurea se posiciona está visivelmente em ruínas, demonstrando uma imagem de decadência e destruição (ver figura 97); ademais, a mesma espiral que aparece em justaposição com a imagem da natureza pode ser lida tanto como um movimento de abertura, quanto de fecho (ver figura 96). Nessa senda, a contraposição dos protagonistas com o modo como a narrativa o organiza, nos dá a oportunidade de ler a imagem da espiral crescente no sentido inverso, transformando-a em uma *espiral decrescente*. Se para as personagens a demanda da *performance* exemplar aparece como uma espiral centrífuga, natural e interminável, é possível inferir, através da análise material da narrativa, que as exigências do desempenho máximo cobram caro da saúde física e mental do indivíduo: a cada volta o círculo se fecha continuamente, assumindo a aparência de um congelamento temporal. Não por acaso, quem completa o quadro do *Cantus Firmus* é ninguém menos que Jérôme (figura 111), personagem que reaparece pela terceira vez, acentuando a antinomia tempo-

ral da pós-modernidade, na qual “mudança absoluta é igual a estase”.¹¹² Como das outras vezes, o quadro se move em temporalidades distintas, contrariando o sentido de harmonia implicado pelos narradores.



Figura 111. O quadro completo do “*Cantus Firmus*”.

No encerramento do capítulo, enquanto tem relações com Jérôme, Joe pede: “preencha todos os meus buracos”. O quadro do *Cantus Firmus* é repentinamente interrompido, junto com a peça de Bach, marcado pelo estalo seco do toca-fitas. Atônita, ainda na cama com Jérôme, Joe soluça: “não consigo sentir nada”. O volume I se encerra em *fade-out*, enquanto ainda escutamos Joe chorando copiosamente. O amante que finalmente completa o quadro do *Cantus Firmus*, preenchendo o buraco final, é o mesmo que personifica o retorno à competitividade corporativa, às demandas do desempenho máximo e à ideia do gozo como um imperativo categórico. No entanto, dessa vez a aparência de imutabilidade começa a ganhar contornos negativos, pois o estresse causado no corpo de Joe pela *performance* do “mais-prazer” cobra o seu custo: a personagem perde completamente a sensibilidade vaginal. Com efeito, o gozo se torna um *imperativo impossível* para a personagem.

Podemos concluir, portanto, que é possível inferir, em uma análise geral do movimento da narrativa, a imagem de *duas espirais*. A primeira, da perspectiva dos protagonistas, é uma espiral crescente e em constante expansão, ela é capaz de consumir a tudo e a todos indiscriminadamente e está sempre em busca de novos estímulos prazerosos. A segunda, inferida por meio da análise material da obra, é uma espiral decrescente que, a cada volta, engole a si mesma, encolhendo aos poucos. Uma imagem que sintetiza tal movimento é a cena em que os corpos de ambos surgem um depois do outro, em *fade-in* e de um ângulo superior, desenhando uma espiral decrescente e desaparecendo contra o plano de fundo (figuras 112 e 113). É como se cada espiral representasse um horizonte diferente na narrativa: a primeira diz respeito à perspectiva dos personagens principais, os quais

112 JAMESON, “The Antinomies of Postmodernity”, op.cit. p.19.

levam certos princípios ideológicos do neoliberalismo ao limite; a segunda, à instância narrativa organizadora, que contrapõe a perspectiva dos primeiros através de uma construção formal que prioriza suas incompatibilidades e contradições. É por meio da análise desse conflito formal que o espectador pode distanciar-se do discurso dos protagonistas e reconstruir, a nosso ver, o *ponto de vista da obra*.



Figuras 112 e 113. Duas espirais: os corpos de Joe e Seligman desaparecendo em um movimento circular.

Por fim, gostaríamos de arriscar outra interpretação para a polissemia da projeção do título (ver figura 1). Notemos como os parêntesis que substituem a letra “o” dividem a palavra em duas partes, uma de cada lado do quadro. É possível inferir que esta divisão ecoa a segmentação do próprio foco narrativo e, conseqüentemente, da “subjetividade empreendedora”, tentando equilibrar todas as demandas e imperativos em uma “unidade contraditória”.

Na última parte do nosso trabalho, abordaremos o volume II da obra que narra o declínio de Joe. Nosso intuito será averiguar de que maneira a narrativa representa o “sujeito empreendedor” em um momento de crise. Além disso, gostaríamos de dar destaque à personagem Jérôme, que, embora se desenvolva paralelamente a Joe, encerra a narrativa em uma posição distinta.

PARTE III

FECHANDO PARÊNTESES – PRAZER E SOFRIMENTO

Vou sugerir, então, que o uso político apropriado de prazer deve sempre ser *alegórico* [...] a tematização de um prazer particular como um problema político (lutar, por exemplo, no terreno da estética das cidades; ou por certas formas de liberação sexual; ou pelo acesso a certos tipos de atividades culturais; ou por uma transformação estética das relações sociais ou das políticas do corpo) deve sempre envolver um foco duplo, por meio do qual o problema local é significativo e desejável por si mesmo, mas também, *e ao mesmo tempo*, ser entendido como uma imagem da Utopia em geral e uma sistemática transformação revolucionária da sociedade como um todo. Ausentes essas dimensões simultâneas, a demanda política é reduzida a outro “problema” local nas micropolíticas deste ou daquele grupo limitado, a um hobby particular ou a uma especialização, e um *slogan* que, uma vez satisfeito, não avança politicamente.

Fredric Jameson

3.1 DO GOZO À FERIDA ABERTA

O segundo volume da narrativa inicia de modo similar ao primeiro. Projetada contra um quadro escuro, a palavra “*nymphomania*” surge no centro em letras brancas e maiúsculas. Substituindo a letra “o” há dois parêntesis no eixo central do enquadramento, dividindo o título em duas partes (figura 114). Abaixo lemos “*teil 2*”, que podemos traduzir como “parte 2”. Nas primeiras sequências da diegese, vemos Joe e Jérôme juntos na cama. A primeira masturbar-se sofregamente, mas em vão: a personagem não é mais capaz de sentir a própria vagina, muito menos atingir o orgasmo. Desesperada, Joe vai à cozinha munida de um trapo umedecido e, aos pratos, flagela a própria virilha até ser impedida por Jérôme. O imperativo categórico do gozo tornou-se uma demanda impossível. Os gritos de agonia e tormento são o primeiro som que escutamos da personagem, indicando de antemão que esta parte da narrativa será sobre seu declínio. O prazer se transformará em sofrimento.



Figura 114. Projeção do título na abertura do Volume II.

Reparando na cópia de *Hodegetria*, desenhada à maneira de Rublev e pendurada no quarto de Seligman (figura 115), Joe aponta: “ela está olhando diretamente para mim”. Seligman explica que este ícone representa a ideia de religião da Igreja Oriental. Comentando sobre o chamado “Cisma do Oriente”, em 1504, a personagem expõe que, por diferenças de opinião, a Igreja do Cristianismo se dividiu em duas vertentes, a Igreja Oriental, ou Igreja Ortodoxa, e a Igreja Ocidental, ou Igreja Católica Romana:

Seligman. Generalizando, podemos dizer que a Igreja Ocidental é a Igreja do sofrimento e a Igreja Oriental é a Igreja da felicidade [...] há diferentes tipos de ícones. Esta é uma *Hodegetria*. Ela olha para você, mas aponta para o bebê Jesus; e ele olha para você, mas aponta para ela. Percebe o quão achatado é? Não há perspectiva. Isto porque é uma imagem de eternidade. E eternidade não é em 3-D.

Joe. Mas você disse que a Igreja Oriental é uma Igreja de alegria?

Seligman. Sim, as santidades da Igreja Oriental eram todas sobre a alegria da fé. Ao passo que a Igreja Ocidental chafurdou-se no sofrimento e na morte. Se você imaginar uma viagem mental de Roma em direção ao oriente, você sente o quanto consegue se mover para longe da culpa e da dor, indo em direção à alegria e à luz.



Figura 115. A *Hodegetria* no quarto de Seligman.

“Chamaremos este capítulo”, retoma Joe, “de ‘A Igreja Oriental e Ocidental’. Mas não será uma história sobre uma viagem de Roma ao oriente, em direção à luz, mas precisamente o oposto. Por isso, para que não fique muito triste, incluí um título extra no nome do capítulo”. Após o corte, surge no quadro, projetado contra um plano escurecido, o intertítulo do sexto capítulo. À esquerda, vemos uma pintura representando a arquitetura clássica da Igreja Ortodoxa; à direita, em letras brancas, lemos o intertítulo do capítulo apontado por Joe e, entre parêntesis, o seu “animado” subtítulo: “capítulo 6: A Igreja Oriental e Ocidental (O Pato Silencioso)” (figura 116).

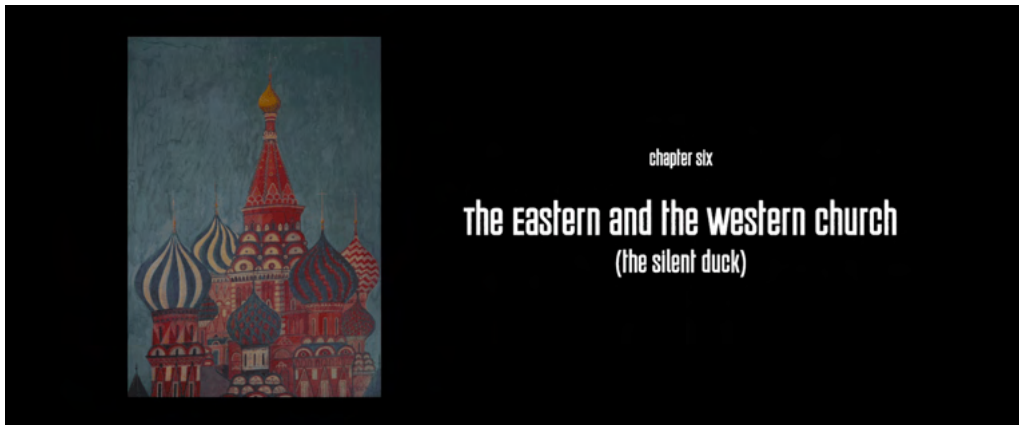
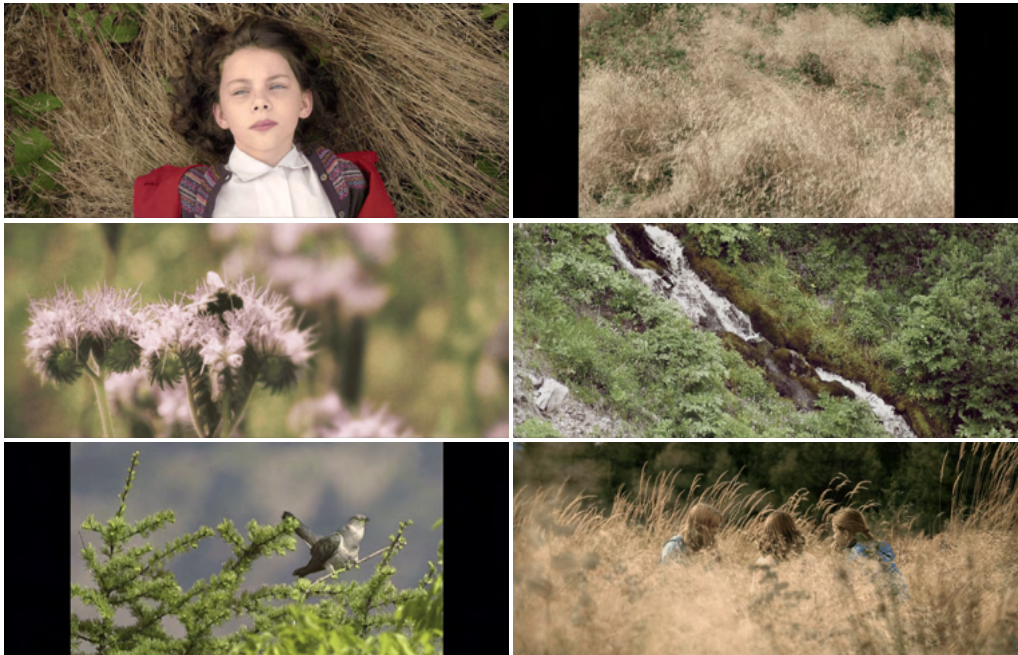


Figura 116. Intertítulo do capítulo 6.

Como apontamos, a instância narrativa faz com que os protagonistas ajam como se fossem narradores épicos, selecionando o título da própria história, comentando as referências e acrescentando elementos em um gesto de autoironia. Contudo, ainda é possível inferir outra camada de significado através desses materiais, como, por exemplo, as

imagens de rachaduras, divisões e desarmonias que persistem nas referências religiosas de Joe e Seligman, bem como na projeção do intertítulo, dividindo o quadro em duas partes.

“Tenho que regredir um pouco”, continua Joe, “tinha 12 anos e estava em uma excursão escolar nas colinas”. Joe interrompe a narração e a camada sonora é invadida por sons de animais, como pássaros, de água corrente e do uivo do vento. Em seguida, em outra descontinuidade temporal entre som e imagem, vemos uma tomada em *plongée* do rosto da jovem Joe, deitada contra a grama que cobre todo o resto do enquadramento. Em cortes-curtos, vemos uma justaposição de tomadas da natureza, da grama alta, *close-up* de alguns insetos e pássaros, água corrente e um grupo de estudantes cercadas pelas folhas elevadas (figuras 117, 118, 119, 120, 121 e 122). Repentinamente, Joe começa a convulsionar e a flutuar por sobre a relva. Uma luz cobre o quadro e, em seguida, surgem duas figuras pairando, uma de cada lado do enquadramento, filmadas em plano aberto e sem profundidade de campo (figura 123).



Figuras 117, 118, 119, 120, 121 e 122. Joe deitada na grama, em *plongée*, e a justaposição de imagens da natureza.



Figura 123. Joe flutuando e o aparecimento repentino de duas figuras nas laterais do quadro.

Joe finaliza comentando que aquele teria sido seu primeiro orgasmo, embora os médicos o descrevessem como uma convulsão. As imagens de natureza retornam e, novamente, elas circundam as personagens como uma prisão. Em alguns momentos, é possível notar as laterais do quadro escurecidas, procedimento que já havíamos destacado (ver figuras 118 e 121). Nota-se, ainda, que a ausência de profundidade de campo na cena em que Joe tem o seu primeiro orgasmo (ou convulsão) ecoa a interpretação de Seligman sobre a ideia de eternidade na iconografia religiosa (ver figura 123). As duas figuras que flutuam ao lado de Joe também remetem à mesma iconografia, pois, segundo Seligman, seriam a Grande Prostituta da Babilônia, à esquerda, e Teodora Messalina, à direita. Ainda na esteira da interpretação religiosa, Seligman comenta que a narração de Joe é uma “piada blasfêmica” baseada na transfiguração de Jesus na montanha e “temperada com uma luz bíblica emanando de nada menos que um orgasmo espontâneo”. Tal como a ambientação no trem no primeiro capítulo, havíamos destacado anteriormente que, combinada com as digressões de Seligman sobre natureza e pescaria, a perspectiva da imutabilidade histórica e da impossibilidade da interferência humana no curso dos acontecimentos parece naturalizada pelos protagonistas, a qual adquire neste capítulo uma conotação religiosa de eternidade e determinismo. Os gestos humanos são reduzidos à estágios e fases que, em última instância, resumem-se em buscar o máximo de prazer e afastar, sempre que possível, o sofrimento, em um paralelo curiosamente similar à praxeologia de von Mises.

Jameson nos lembra que seria preciso registrar o fim daquilo que os anos 1960 representaram entre os anos 1972 e 1974, com a crise do petróleo, o golpe de estado no Chile e a virada neoliberal no eixo das grandes potências capitalistas.¹¹³ No entanto, parte das experiências estéticas do período foram vorazmente incorporadas pelas inovações do mercado, sobretudo na propaganda, sem, obviamente, o seu dado radical. O autor aponta ainda que a ansiedade histórica como resultado patológico causado pela degradação da cultura,

113 JAMESON, Fredric. “Pleasure: a Political Issue”. In: *The Ideologies of Theory*. London/New York: Verso, 2008. p.376.

ainda visto como um espaço exterior ao Capital, em um fetichismo consumista (amplamente teorizado pela Escola de Frankfurt e, principalmente, por Adorno e Horkheimer), adquiriu no pós-estruturalismo de vertente francesa (tendo como ponto central a obra de Deleuze e Guattari) um caráter anárquico e celebratório, a consciência do indivíduo esquizofrênico da sua espontaneidade irracional contra todas as “narrativas totalizantes” - “o verdadeiro herói do desejo”.¹¹⁴ O ponto principal da teoria pós-estruturalista, o corte na relação entre significante e significado, é o que permite categorizar as experiências subjetivas no capitalismo tardio a partir de um caráter positivo, como um alegre jogo aleatório de significantes.¹¹⁵ Na esfera da cultura, essa nova expansão capaz de colonizar os últimos entraves para o domínio capitalista (a Natureza e o inconsciente), reflete-se nas produções que priorizam a escrita esquizofrênica (que Jameson também denomina como *écriture*), as descontinuidades temporais, a canibalização de estilos e Escolas do passado e a rejeição da profundidade histórica - o chamado pós-modernismo:

De fato, o que aconteceu com a cultura pode muito bem ser uma das pistas mais importantes para se detectar o pós-moderno: uma dilatação imensa de sua esfera (a esfera da mercadoria), uma aculturação do Real imensa e historicamente original, um salto quântico no que Benjamin ainda denominava “estetização” da realidade [...] assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu subproduto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo.¹¹⁶

A dilatação da esfera da mercadoria é correlata a uma ampliação do consumismo a todos os níveis da vida cotidiana, dos produtos às relações intersubjetivas. Nesses termos, a expressão “corporação” adquire um aspecto polissêmico, pois é uma característica central da dominante cultural do capitalismo tardio a *incorporação* indiscriminada de gêneros, estilos e formas por meio da mercantilização. Como destacamos na Parte I deste trabalho, a radicalidade política e formal que marcou os países centrais do capitalismo nos anos 1960 foi, em parte “‘incorporada’ pelas corporações”¹¹⁷ e reproduzida em produtos que anulam sua qualidade radical e simulam a imagem cultural de igualdade e democracia pelo consumo. As narrativas da pronografia *hard core* podem ser lidas como um sintoma dessa incorporação perversa, como tentamos demonstrar anteriormente. À essa incorporação,

114 Ibidem, p.375.

115 Vale comentar que tal teoria tem como substrato histórico o encerramento do padrão-ouro no sistema monetário e o fim do sistema Bretton-Woods, acontecimentos que possibilitaram uma nova expansão inimaginável para o Capital, dando início ao capitalismo multinacional, ou globalização. Sobre a relação entre a crise do petróleo, o fim do sistema Bretton-Woods e a virada neoliberal, c.f. HARVEY, O Neoliberalismo, op.cit. p.22.

116 JAMESON, Pós-Modernismo, ou, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, op.cit. pp.13-4. As descrições que fizemos sobre a dominante cultural da globalização provêm, em grande medida, das ideias deste artigo.

117 WILLIS, A Primer For Daily Life, op.cit. p.69.

também corresponde a criação de uma espécie de “cultura corporativa” que, como discutiremos, é capaz de incluir discursos e práticas que assumem a característica de posições *antiestablishment*.

Combinando as descrições dessa dominante cultural com o que desenvolvemos na Seção 1.2, é plausível reconhecer o aparato desenvolvido pela narrativa pornográfica dos anos 1970 como um sintoma da celebração do “novo herói do desejo”, tanto no cinema quanto nas relações sociais. Dessa forma, se estamos corretos em afirmar que *Ninfomaníaca* narra o processo social da “virada neoliberal”, estofo ideológico da globalização, e que o foco narrativo do filme personifica e naturaliza sua dominante cultural, projetando-a esteticamente na tessitura da obra, gostaríamos de, avançando no sexto capítulo, questionar como a narrativa organiza tais materiais segundo a perspectiva da crise e da normalização do sofrimento individual.

Seguindo a perda da sensibilidade vaginal, Joe decide ir morar com Jerôme e, após um “descuido com as pílulas anticoncepcionais”, vemos o nascimento de seu único filho, Marcel. A despeito da referência religiosa na abertura do capítulo, a sequência do parto não possui nenhuma característica santificada, ao contrário, Joe afirma que sua principal sensação durante o processo era “nojo”. A imagem do recém-nascido, vista através da câmera subjetiva da personagem, é distorcida pelo reflexo dos aparelhos hospitalares presos no teto e o rosto da criança simula um riso grotesco (figura 124) - “um mal presságio satânico”, afirma Seligman, deturpando, mais uma vez, os significados religiosos. As dissonâncias entre o “bebê sorridente” e a “alegria da fé” da Igreja Oriental, de um lado, e o satanismo, o nojo e a reformulação do senso-comum sobre o amor maternal, do outro, salientam a ideia de que o equilíbrio entre prazer e sofrimento parece distorcido pelos protagonistas e que as demandas do “mais-prazer” começam a se tornar insuportáveis.

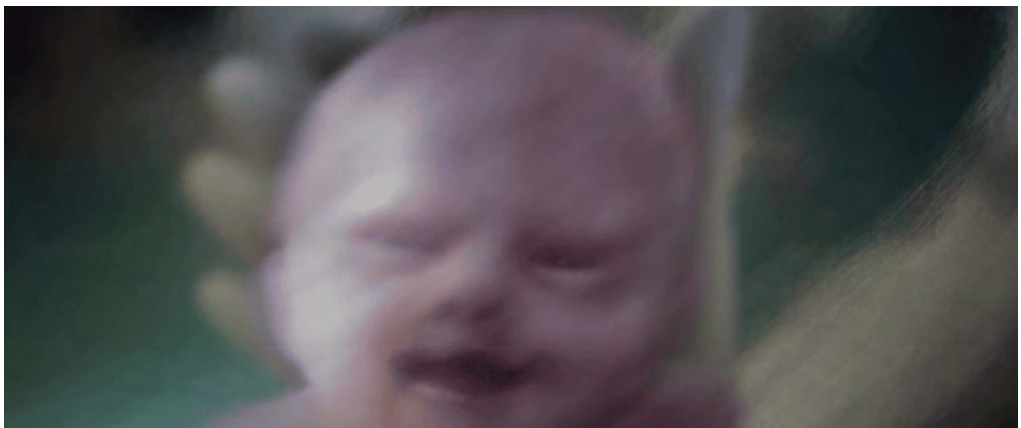


Figura 124. O “bebê sorridente” distorcido pelo reflexo e pela câmera subjetiva de Joe.

“Se Jerôme esperava por uma pausa para o que ele considerava um trabalho extenuante”, continua Joe, “poderia esquecer: Aquiles estava novamente perseguindo a tartaruga”. Enquanto narra, vemos em *jump-cut* uma seqüência de cenas nas quais Jerôme tenta, em vão, satisfazer Joe. “Preencha todos os meus buracos”, pede a personagem pela segunda vez, “não posso, Joe”, responde-lhe o outro, “sinto muito”. As exigências da *performance* sexual tornaram-se inalcançáveis não somente para Joe, mas também para o seu parceiro. Impossibilitado de satisfazê-la, Jerôme admite que não será capaz de atingir as demandas sexuais de Joe e pede que ela tenha relações com outros homens. “Agora, para chegar ao coração do sofrimento da Igreja Ocidental, tenho que saltar três anos na história”, informa a personagem, “e falar sobre o meu encontro com o que gostaria de chamar de ‘os homens perigosos’”. Um desses homens e o qual gostaríamos de focar é K.

Decidida a explorar “um mundo longe do seu”, acreditando que lá, “ou talvez do outro lado”, conseguirá retomar sua vida de volta, Joe vai ao encontro do misterioso K (Jamie Bell). O primeiro encontro entre as personagens se dá em uma sala de espera, onde Joe se depara com duas outras mulheres, uma delas, percebe a personagem, possui diversos hematomas e cicatrizes nas pernas. Em um primeiro momento, K rejeita Joe, afirmando que não há interesse em atendê-la, mas ela insiste: “sei o que você faz e gostaria de ser uma das mulheres às quais você atende”. “Podemos conduzir um pequeno teste?”, pergunta K ao perceber que ela não está disposta a ir embora. Ele posiciona Joe no centro da sala, sentada: “quero que fique completamente relaxada enquanto te acerto no rosto. Nada especial, somente um tapa”. Na primeira tentativa, Joe hesita e desvia o rosto, mas, na segunda, recebe diretamente o tapa de K, duas vezes:

K. Deixe-me dizer as regras, então. A primeira regra é que não transo com você e não há nenhuma discussão sobre isso

Joe. E o que você ganha com isso?

K. Isso é problema meu [*that's my business*] e não vou mencionar de novo. A segunda regra é que não temos uma palavra segura. Isso quer dizer que, se você entrar lá comigo, não haverá nada que possa dizer que irá me fazer interromper qualquer plano ou procedimento. Traga-me um chicote de couro para equitação usado e que não seja de um *sex shop*, isso aqui não é uma festa a fantasia. Terceira regra: se eu decidir que você deve entrar, você precisa estar sentada aqui. Em outras palavras, você nunca saberá quando, somente que será entre às 2hrs e às 6hrs da manhã.

Joe. Não posso ficar aqui até tão tarde, minha babá não é confiável, não posso deixar meu filho. [K se retira rapidamente] Você nem sabe meu nome!

K. Não estou interessado no seu nome. Aqui seu nome é... Fido [K bate a porta com um estrondo].

Ao que tudo indica, portanto, K possui um pequeno “empreendimento” no qual agenda encontros noturnos com mulheres para sessões de torturas sadomasoquistas, utili-

zando toda a sorte de equipamentos. Convém enfatizar a linguagem utilizada no encontro, repleta de termos do mundo corporativo, como *business*, assemelhando-se a uma contratação para uma vaga de emprego. Os procedimentos e as regras impostas por K são incontornáveis e sistemáticos, deixando Joe completamente à sua mercê. Ademais, cumpre salientar a animalização e o rebaixamento da personagem, tanto pelo uso do chicote para cavalos, quanto pela denominação “Fido”, nome comumente usado na língua inglesa para se referir a cachorros, algo como “Totó”, em uma possível aproximação com o vernáculo.

Intrigado, Seligman questiona:

Seligman. Quais eram, exatamente, os rumores sobre ele?

Joe. Que ele era violento.

Seligman. E como isso pode ser excitante?

Joe. Acho que a maneira mais fácil de entender é se eu me referir à minha natureza rebelde. Esse empreendimento [*business*] de K era algo contra o qual eu me posicionava. Então, o fato de contatá-lo neste momento significa uma última e desesperada tentativa de reabilitar minha sexualidade. O sistema era o fator predominante com K.

Seligman. Um sistema da violência?

Durante os encontros, K comanda todos os movimentos de Joe, direcionando seu corpo e ordenando seus gestos, em uma linguagem repleta de imperativos: “sente-se”, “aproxime-se”, “deite-se por sobre a cadeira”, “prenda os cabelos”, etc. Curiosamente, seus gestos e seu tom de voz não denotam um comportamento virulento, pelo contrário, K é calmo, educado e extremamente racional, possuía “métodos surpreendentemente refinados”, nas palavras de Joe. Apesar disso, a consequência de cada encontro é sempre a violência. Na primeira sessão, K amarra Joe (figura 125) e a chicoteia 12 vezes, usando o chicote de equitação que ela mesma trouxe. Na segunda, ele a golpeia com uma luva repleta de moedas fornecidas pela própria Joe. A personagem também fabrica, a partir da instrução de K, o próprio chicote de nove pontas (conhecido popularmente como “*cat-o'-nine tails*”) com o qual será golpeada diversas vezes. “Ainda assim”, reflete Joe, “era extremamente bizarro deitar ali, especialmente querer estar ali [...] conforme eu torcia [*twisted*] e virava enquanto ele me chicoteava, eu conseguia ver o quão inteligente eram os seus nós. Quando lutava contra, eles apertavam; quando eu relaxava, eles faziam o mesmo”. Ressaltamos, ainda, o enquadramento no corredor atrás da sala de K, cuja profundidade de campo faz com que as personagens sejam emparedadas, assemelhando-se a um túnel e ecoando as tomadas do quarto capítulo (figura 126).



Figuras 125 e 126. Joe amarrada e a profundidade de campo no corredor.

O último encontro com K acontece na véspera de Natal, quando Joe é surpreendida pelo retorno repentino de Jérôme que estivera viajando. Irritado por achar que Joe estava abandonando sua família, ele dá o seu ultimato: “se você sair esta noite, nunca mais me verá na sua vida, nem tampouco Marcel”. Todavia, contrariando qualquer simbologia de reunião familiar associada ao Natal e ao Cristianismo, bem como às referências no início do capítulo, Joe decide encontrar-se com K pela última vez. Surpreso, este julga propício entregar à personagem um “presente” de Natal: o *cat-o-nine tail* completo, com a palavra “Fido” talhada no cabo. Joe se levanta da mesa e resolve amarrar a si própria no sofá, exatamente como K fizera nas reuniões anteriores. Ele se aproxima e começa a chicoteá-la:

K. Levando em consideração o feriado e o seu comportamento esta noite, vou aplicar-lhe a punição máxima romana de 40 chibatadas. Está pronta, Fido?

Joe. Estou. [Enquanto K a golpeia, Joe narra em voz-over] Eu consegui entender a técnica do nó de K e logo fui capaz de libertar-me um pouco e de estimular minha pélvis contra a capa do livro [sobre o qual estava amarrada].

Afrouxando os nós aos poucos, Joe finalmente atinge o orgasmo, o último da narrativa, enquanto K golpeia suas nádegas até sangrarem. Em *close-up*, vemos o rosto de Joe no momento do orgasmo, em uma contorção sinistra e ambivalente, denotando tanto prazer quanto sofrimento e lembrando o rosto distorcido de seu filho recém-nascido (figura 127). Após retornar à sua casa, Joe descobre que Jérôme havia partido com Marcel: “Jérôme entendeu que ele não queria priorizar uma criança em sua vida e enviou o menino para um orfanato. O único contato que tenho com o garoto é com o depósito de 1000 libras que faço em sua conta, anonimamente”.



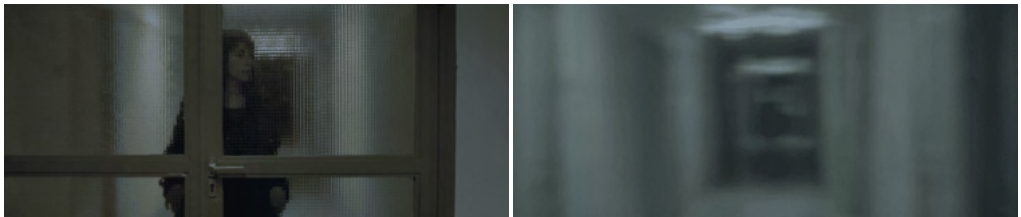
Figura 127. *Close-up* do rosto de Joe durante o último orgasmo da narrativa.

Dado o movimento interpretativo que tentamos construir em nosso trabalho, há uma significativa associação entre a violência metódica de K e a adesão subjetiva de Joe aos métodos administrativos de gestão que marcam a racionalidade neoliberal. Tal como na esfera social, na qual o resultado da virada neoliberal foi a expansão da responsabilidade individual da classe trabalhadora e dos princípios da propriedade privada, na narrativa Joe se torna responsável pelos próprios instrumentos de tortura. Ela deve trazer o próprio chicote e fornecer as próprias moedas com os quais será golpeada, assim como deve fabricar com as próprias mãos o *cat-o'-nine tails*, instrumento de sua punição máxima e que lhe é entregue, ironicamente, como um presente (figura 128). Além disso, deve obedecer à regras precisas e exigentes, não possui nenhuma informação específica sobre quando a tortura irá terminar e deve estar disponível a qualquer hora da madrugada, ao gosto da voluptuosidade de K. Convém destacar não só como a “seleção” de Joe se assemelha a uma entrevista, mas também a maneira que a encenação na sala de K aparenta um escritório, tendo, novamente, a utilização da rima visual, aparato que já destacamos anteriormente (ver figura 128).



Figura 128. Rima visual: a “entrevista” de K para as sessões de tortura.

Nesses termos, acreditamos que não é disparatado afirmar que a narrativa sedimenta o processo social da subjetivação da nova organização mundial do trabalho. Se o novo arranjo trabalhista se empenhou violentamente em “flexibilizar” os contratos sob o discurso do desenvolvimento da vontade individual, ele também representou uma nova liberdade para a elite econômica e para os donos dos meios de produção em exigir cada vez mais da classe trabalhadora, mascarando a extração de mais-valia sob o palavrorio ideológico da colaboração individual, do empreendedorismo, da fraternidade e da prestação de serviços. É parte essencial do discurso neoliberal incutir na subjetividade a ideia de “gerenciamento de si”, o que os foucaultianos chamariam de “governamentalidade”.¹¹⁸ É possível inferir pela sequência descrita acima que já não é mais necessário personificar os métodos de administração e controle em uma figura autoritária, Joe absorve a violência sistemática de K em uma espécie de “autoadestramento” da vontade, individualizando os dispositivos de racionalização do desejo. Já no último encontro com o torturador, Joe amarra a si mesma no sofá: ela “conquistou” o direito de escolher com qual chicote quer ser golpeada. Além disso, o parco espaço que obtém para atingir o orgasmo se dá dentro das amarras e dos intrincados nós de K. Em certas cenas, as personagens são filmadas através de uma janela opaca, distorcendo seus corpos e lembrando a “árvore da alma” do Pai de Joe (figuras 129 e 130). Por meio da violência, Joe consegue “mudar a sua alma” e se transformar na gerente do próprio sofrimento.



Figuras 129 e 130. As personagens distorcidas pelo vidro opaco.

Tendo como base este tema, gostaríamos de traçar um paralelo com uma “novela erótica” que von Trier abertamente toma como referência desde, pelo menos, a trilogia “Coração de Ouro”:¹¹⁹ trata-se de *Justine, ou, Os Infortúnios da Virtude* (1791), do autor francês Marquês de Sade.¹²⁰ A narrativa expõe a história de Justine, jovem filha de pequenos comerciantes durante o Antigo Regime francês que, após ser salva do cadafalso pelo rico casal de marqueses Lorsange, decide narrar a ambos os seus “infortúnios” em um gesto de agradecimento. Repleta de violência, estupro e desumanização, Justine é, da perspectiva da análise geral da narrativa, um ponto de vista por meio do qual podemos observar a

118 DARDOT; LAVAL, *A Nova Razão do Mundo*, op.cit. pp.309-363.

119 BADLEY, Lars von Trier, op.cit, p.73. Ver também STEVENSON, Jack. *World Directors: Lars von Trier*. London: BFI Publishing, 2002. p.89.

120 SADE, Marquis de. *The Misfortunes of Virtue and Other Early Tales*. Trad. David Coward. New York: Oxford University Press, 1992. Ver também idem. *Os Infortúnios da Virtude*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

libertinagem e a extensão de privilégios da alta aristocracia francesa. Mantendo-se “virtuosa” até o fim, a narradora descobre, em uma paródia dos “finais felizes” das histórias infantis, que a marquesa de Lorsange é ninguém menos que sua irmã perdida, Juliette. No encerramento da narrativa, Justine decide ir à igreja para agradecer o reencontro familiar, quando é subitamente atingida por um raio e o seu corpo é completamente incinerado.¹²¹ Construindo uma narrativa que mantém sempre certa distância história e irônica dos acontecimentos, ainda que narrada por Justine, a obra de Sade nos dá indícios de que a libertinagem da aristocracia francesa é resultado das determinações sócio-históricas do Absolutismo e que o acirramento da violência parece um grito de desespero em prol da manutenção dos privilégios de uma classe que está em vias de desaparecer, dada a Revolução de 1789. Vale mencionar que antes de cada ação violenta contra Justine, praticada sempre por um representante de classe do Antigo Regime (as personagens não possuem nome próprio, sendo denominadas por suas funções sociais, como “Bispo”, “Duque”, “Juiz”, etc.), há um longo discurso, repleto de sofismas, sobre a necessidade que os “mais fracos” têm de doar-se aos “mais fortes” cujo dever é tomar seu “lugar de direito” - este é o sentido da “virtude” dos pobres e do “infortúnio” dos ricos.

Além da semelhança na estrutura de “narrativa erótica”, acreditamos que *Ninfomaniaca*, guardadas as devidas proporções, também narra um outro processo de desumanização e uma outra experiência de crise. Como parte da chamada trilogia “Depressão” - composta por filmes escritos próximos à experiência da crise financeira internacional de 2008, que levou à falência grupos imensos e tradicionais de investimentos, como o estadunidense *Lehman Brothers* - a obra também encena o processo de deterioração de uma personagem que, como Justine, se mantém fiel à certos “princípios virtuosos”.¹²² No entanto, diferente da obra de Sade, não há um representante do poder de classe (salvo Jérôme, como veremos adiante), mas a retórica da administração do sofrimento é incorporada pela própria narradora, que não só gosta de estar ali, como *quer* estar ali. Se Harvey estiver correto, é parte dos objetivos da virada neoliberal a ampliação das condições de acumulação de capital e a restauração do poder de classe, mascarados por uma ética do empreendedorismo e por uma retórica da responsabilização individual.¹²³ A “gestão de si” e a “otimização” dos atributos do “capital humano” de todos os homens e mulheres formam a base da naturalização da hostilidade e do individualismo da nova organização “flexível” do trabalho. Nesse sentido, é possível ler o suposto estoicismo de Joe como uma “armadilha ideológica”, outro aparato estético que remonta a Brecht e por meio do qual certo conteúdo moral e ideológico é apresentado dentro de uma estrutura narrativa que permite o distanciamento crítico e o desmonte deste mesmo conteúdo através da análise histórica e material da obra.¹²⁴

121 Para um levantamento dos diversos temas na obra de Sade, bem como de sua biografia, c.f. PHILLIPS, John. *Sade: The Libertine Novels*. London: Pluto Press, 2001 e idem. *The Marquis de Sade: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.

122 Nessa senda, seria interessante ver uma análise do filme *Melancholia* que levasse em consideração a relação entre a crise financeira de 2008 e a perspectiva niilista das personagens.

123 HARVEY, O Neoliberalismo, op.cit. p.193.

124 KRUGER, Penetrando o Éden, op.cit. p.42-3.

Sendo assim, as dissonâncias entre alegria e sofrimento, prazer e angústia, fazem parte de um dispositivo que oferece a possibilidade de nos distanciarmos da perspectiva dos protagonistas e, munidos de critérios históricos e materiais, analisarmos tais contradições, como no episódio escarninho do “pato silencioso”, o subtítulo do capítulo. “Depois de toda essa tristeza”, questiona Seligman, “o que aconteceu com o ‘pato silencioso?’”. “Ah, sim”, responde Joe, “esqueci-me completamente dele. Uma noite K estava de um bom-humor incomum. Não sei o que causou aquilo, mas ele não me bateu com força. Então, ele brincou e disse que ia me introduzir no conceito do ‘pato silencioso’”. Com a camada sonora da narrativa completamente emudecida, vemos K introduzir a mão em formato de concha no ânus de Joe. “Minha nossa”, responde Seligman surpreso, “mal posso imaginar o que seria um ‘pato grasnando!’. No fundo, nosso pequeno K parecia ser um homem alegre e com talentos versáteis”.

Outra imagem essencial para caracterizar as personagens principais é a referência ao espelho e ao reflexo multifacetado do diamante, na abertura do sétimo capítulo. Reparando no colar que Joe carrega, Seligman divaga sobre os diversos tipos de cortes em um diamante:

A palavra “brilhante” refere-se ao corte e “diamante” designa a pedra. E se usarmos a palavra “divino” em correlação com a proporção áurea de Fibonacci, o corte brilhante não é nada menos que isso. É um corte assustadoramente refinado: 57 facetas. A teoria é que a luz entra pelo topo, o qual é denominado “*table*” ou, em algumas línguas, “espelho”, e dentro do diamante ela é refletida por todas as facetas, criando um efeito de luz positivamente único.

Na medida em que narra em voz-over, vemos várias tomadas de um diamante em primeiro-plano, posicionado em vários ângulos distintos, de modo que o objeto reflita a luz em muitos feixes multicoloridos (figura 131). “Você também tem um espelho”, responde Joe reparando no objeto do outro lado do cômodo. Curiosamente, quando o objeto surge no enquadramento, vemos refletida a própria câmera (figura 132). Em seguida, vemos o reflexo de Joe e, após o corte, o intertítulo do sétimo capítulo: projetado no canto superior esquerdo, em letras brancas lemos “capítulo sete”, logo abaixo vemos a palavra “espelho”, sendo que a letra “r”, no cento da palavra, está invertida. Sobreposto ao intertítulo, há uma espécie de vidro quebrado (figura 132).¹²⁵

125 Outra referência à qual o intertítulo parece se remeter é ao filme *O Espelho* (Zerkalo, 1975), de Andrei Tarkovsky, a quem von Trier agradece nos créditos finais. Em uma estrutura similar à *Ninfomaniaca*, a narrativa de Tarkovsky também é focada na rememoração, combinando o filtro subjetivo do narrador com intervenções da instância organizadora, que traz imagens de arquivo sobre os acontecimentos históricos da Rússia, antes e após a Segunda Guerra Mundial. Grosso modo, essa combinação faz do narrador d’*O Espelho* a personificação dos traumas históricos recalçados do povo russo durante o período entre-guerras. Esboçando, brevemente, uma análise comparativa, von Trier também parece interessado, desde sua primeira trilogia, na representação dos traumas históricos e das contradições materiais dos países centrais do capitalismo através do filtro e das projeções dos seus narradores. Em uma possível correlação, *Ninfomaniaca* também parece representar as contradições históricas de um período que, estando distante da presença da guerra (ainda que a imagem da guerra esteja presente nos países centrais, seja através da reprodução massiva da recente invasão do Oriente Médio operada pelos EUA, seja através da violência



Figuras 131, 132 e 133. *Close-up* do diamante, o reflexo da câmera e o intertítulo do capítulo 7.

Vemos Joe tentando se masturbar em um pequeno banheiro. Subitamente, uma mancha alarmante de sangue surge em seus dedos e em sua virilha: “alguns anos mais tarde, o abuso corporal começou a fazer efeito. Primeiro, raros sangramentos em meu clítoris. Porém, eles se tornaram mais e mais frequentes”. Neste capítulo, a personagem está novamente inserida no ambiente corporativo, mas, desta vez, seu emprego está em risco pelas próprias exigências do “mais-prazer”. Em reunião com a Chefe (Sarah Soetaert), Joe é informada que, se quiser continuar empregada, deverá “controlar o vício”. O enquadramento ecoa, novamente, a recorrente rima visual da narrativa, com cada personagem em uma ponta da mesa (figura 134):

Joe. Mas eu realmente preciso do meu salário.

Chefe. Eu sei e gostaria de ajudá-la. Ouviu os rumores que falam de você? Dizem que você se encontra com homens todas as noites e dorme com eles. Todos dizem que você não é confiável. Por que dizem isso?

Joe. Suponho que temam que eu não consiga ficar longe dos seus maridos.

Chefe. Certo. E você consegue?

Joe. Não.

Chefe. Falei com um psicólogo. Ele disse que você é viciada, mas esse não é um tipo de vício que pode ser tratado. Existem grupos...

Joe. Sei da existência desses grupos e não tenho nada a dizer a um psicólogo.

Chefe. Não estou sugerindo terapia, estou ordenando. Mesmo que você nos deixe, será igual com o seu próximo emprego.

cotidiana operada pelas forças policiais em bairros periféricos), se apresenta como uma era de bonanças, igualdade democrática de consumo e acesso irrestrito à bens materiais para todas as classes.



Figura 134. Rima visual: Joe em reunião com sua nova Chefe.

Paradoxalmente, a exigência da *performance* sexual que anteriormente fazia de Joe a ganhadora de todas as competições, transformou-se agora no elemento que põe em risco sua carreira no mundo corporativo. Se recordarmos a imagem da “unidade contraditória” com a qual descrevemos a “subjetividade empreendedora”, percebemos agora que o discurso da Chefe volta sua atenção ao lado controlador, calculista e utilitário da imagem. O equilíbrio da racionalidade neoliberal torna-se, ele mesmo, uma demanda impossível e quando o indivíduo já não é mais capaz de adequar-se à lógica do mercado, é descartado ou substituído.

Joe insiste em participar de algumas reuniões terapêuticas com outras mulheres “viciadas em sexo”. Ainda que tenha tentado seguir à risca o “tratamento” proposto, durante um dos encontros, ao ver a jovem Joe refletida no espelho do auditório, decide abandonar o grupo - não sem antes lançar um discurso enfurecido contra sua terapeuta:

Definitivamente não sou igual a você. Toda essa empatia que você alega é uma mentira, pois você não passa da polícia moralista da sociedade cujo dever é apagar a minha obscenidade da face da Terra para que a burguesia não se sinta enojada. Não sou como você: sou uma ninfomaníaca e me amo por ser uma. Amo, sobretudo, minha boceta e a minha luxúria imunda e obscena.

Ao longo do monólogo, Joe é filmada em *contra-plongée*, ângulo que engrandece a personagem e a coloca em uma posição superior em relação às outras em cena, todas sentadas.

A adoção do signo da “ninfomania” como caráter central da sua personalidade pode ter um duplo significado na narrativa. Para a perspectiva dos protagonistas, como apontamos na Parte II, a história de Joe se movimenta como uma espiral crescente, isto é, em uma expansão infundável de intensidades, prazeres e superficialidades, o que parece ser endossado pela referência de Seligman ao tipo de corte dos diamantes, à refração múltipla dos feixes de luz e sua correlação com proporção áurea. Nesse sentido, é curioso notar

como Joe ostenta um discurso que, em certa medida, é antipatriarcal, anti*establishment* e se apropria de determinadas demandas dos levantes feministas dos anos 1960.

Por outro lado, convém lembrar que a outra imagem destacada, a espiral decrescente, refere-se à autodestruição da personagem, principalmente às suas mazelas físicas. É paradoxal Joe afirmar que “ama sua boceta”, sendo que há muito já não é mais capaz de senti-la, muito menos de atingir o orgasmo. Cabe comentar também o nível crítico dos seus ferimentos e sangramentos, causados pelas próprias demandas do desempenho máximo: o principal elemento do prazer, sua marca como ninfomaníaca, transformou-se em uma ferida aberta. Não nos esqueçamos ainda que, de acordo com Groneman, a ninfomania representou, ao longo da história moderna, um signo flutuante e nos anos 1970 começou a ganhar os contornos da “ninho feliz”, a jovem satisfeita, voraz e financeiramente realizada.¹²⁶ Admitir-se uma ninfomaníaca, portanto, nesta conjuntura, não significa, necessariamente, assumir uma posição oposta à organização social, dado que, não somente as questões conjunturais do modo de produção dominante estão ausentes, como também parte dos posicionamentos oposicionistas ao Capital foram absorvidos pelo neoliberalismo. Nesse sentido, tal como na esfera cultural certos procedimentos estéticos e formas do alto modernismo foram incorporados pelo pós-modernismo e neutralizados de sua negatividade, algumas demandas dos anos 1960 também foram ressignificadas durante a ascensão do neoliberalismo, muitas delas reificadas pela propaganda ou afuniladas em códigos e demandas micropolíticas de pequenos grupos. Quando a disjunção esquizofrênica

se torna generalizada como um estilo cultural, deixa de ter uma relação necessária com o conteúdo mórbido que associamos a termos como esquizofrenia e se torna disponível para intensidades mais alegres, para aquela mesma euforia que vimos deslocando as afecções anteriores de ansiedade e alienação.¹²⁷

Assim também a associação, em certa medida romântica, da ninfomaníaca como uma *outsider*, alguém que não respeita às regras, a proscrita de toda a ordem social, já não possui mais o seu caráter oposicionista, e se tornou mais um “signo flutuante”, capaz de se conectar à qualquer significado, mas que possui uma estranha preferência pela forma-mercadoria, como nas narrativas da pornografia *hard core*. Contraditoriamente, como tentamos apontar, a adesão subjetiva de Joe a essa liberdade obscena da ninfomaníaca parece subsumida aos princípios controladores e automatizados da racionalidade administrativa que tentam formar aquilo que denominamos de “subjetividade corporativa”. Se estamos corretos em afirmar que, na esfera cultural, a neutralização dos certos aspectos da radicalidade política dos anos 60 pela narrativa pornográfica marca, na esfera política, a virada neoliberal, talvez não seja incorreto supor que essa *aparência* de liberdade à qual Joe se orgulha parece limitada a um princípio de organização restrito e demandante. Os constantes enquadramentos que focam em correntes e gaiolas e que enaltecem a pequenez das

126 GRONEMAN, Ninfomania, op.cit. pp.165-197.

127 JAMESON, Pós-modernismo, ou, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, op.cit. p.55.

personagens cercadas por muros, edifícios, florestas ou mesmo pelas laterais escurecidas do quadro parecem corroborar essa perspectiva.

Nesses termos, cabe aqui elaborarmos uma análise da sequência, ainda neste capítulo, em que Joe pratica um aborto em si mesma. Novamente grávida após desistir de tomar as pílulas anticoncepcionais, Joe é impedida de conseguir um aborto dentro dos procedimentos cirúrgicos legais por não garantir um resultado positivo na avaliação psicológica obrigatória. Filmada com o mesmo dispositivo da rima visual que apontamos anteriormente, o enquadramento mostra a expansão da “avaliação de *performance*”, até mesmo nos processos médicos (figura 135). O diálogo mostra, de um lado, o caráter burocrático, calculista e controlador representado pela Analista e, de outro, a voracidade irascível e violência dos imperativos e palavrões de Joe:

Analista. Necessito fazer algumas perguntas. Qual a coisa mais importante na sua vida agora? Pode ser qualquer coisa, sua família, seus amigos, seus...

Joe. A coisa mais importante para mim agora e conseguir um aborto.

Analista. Sim. Bem, isso é o que vamos decidir juntas. Preciso de algumas informações. Você amava o pai?

Joe. Isso não é da sua conta [*That's none of your business*].

Analista. Bem, é da minha conta [*it is my business*], pois estou aqui para formar uma impressão das suas circunstâncias. É o meu trabalho.

Joe. Certo, então o que devo dizer sobre o pai para garantir a porra do aborto? Que eu o amava ou que não o amava? Ou que eu não o conheço porque transo com diversos de homens? [...]

Analista. Por favor, escute, isso é o que chamamos de consulta informativa.

Joe. Sobre o que preciso ser informada? Que vocês não conseguem enfiar a criança em mim novamente? Já sei disso.

Analista. Só preciso estar certa que você está completamente segura da sua escolha e minha opinião profissional baseada no seu comportamento é que claramente não está [...] e, como uma profissional, não posso defender a recomendação do aborto baseada nessa conversa.

Joe. Eu já tive um filho! Eu sei o que quero! Vá se foder!



Figura 135. Rima visual: Joe sendo avaliada pela a Analista.

Impossibilitada de obter um aborto legal, Joe decide “seguir o procedimento médico comum” que aprendera durante o curso de medicina. Em *close-up*, vemos a personagem preparar diversas ferramentas rústicas no balcão de sua cozinha, lixando um arame retorcido e misturando pílulas com vodka. Estendendo um pano branco no chão, Joe organiza as ferramentas em sequência (figura 136), retira a calça e se prepara para iniciar o procedimento. Em primeiro plano, vemos a mão da personagem selecionar cada um dos instrumentos e enfiá-los em sua vagina, pois, como narra, “claramente, a parte mais importante era a abertura gradual da cérvix”. Os enquadramentos em *contra-plongée* do seu rosto contorcido de dor e sofrimento são invadidos por “imagens de raio-x” que representam seu útero abrindo gradualmente em direção ao feto. Tendo a virilha encharcada em sangue, Joe, gritando em agonia, insere o arame em formato de anzol em si mesma e, finalmente, logra retirar o feto. Por fim, vemos seu corpo, em *contra-plongée*, que convulsiona de maneira alarmante. Entre suas pernas jaz, banhado em sangue, o feto recém-abortado (figura 137).



Figuras 136 e 137. As ferramentas improvisadas para o abroto e o corpo de Joe após o procedimento.

Como já tentamos destacar, a aderência subjetiva ao *ethos* do empreendedorismo pressupõe, em contrapartida, o definhamento físico e psíquico na busca por atingir as demandas do imperativo categórico do gozo. Se Joe reconhece um dado de sofisticação e refinamento a esta racionalidade, o sucesso desta (que, nos termos da obra, é figurado pelo gozo contínuo, o “mais-prazer” do corpo), não obstante, depende da mutilação do seu cor-

po e da extração do “prazer” até o limite da sensibilidade. Paralelamente, Seligman também logra em encobrir os efeitos nefastos desta racionalidade com requintes matemáticos, religiosos, e “filosóficos”, mas que, por se tratarem de citações desconexas que não ultrapassam o limite da superficialidade, são postas à prova pela evidência da destruição física e psíquica de Joe, como podemos observar nas sequências acima. Tal como nas sessões de torturas de K, o “autoadestramento” da vontade parece aqui figurado nas ferramentas em *close-up* que Joe constrói e aplica em si mesma para extrair o feto (ver figura 136). Curiosamente, a racionalidade e a sofisticação do procedimento, concentrada na narração fria de Joe (repleta de termos científicos como “cérvice”, isto é, o colo do útero) e na organização das ferramentas, contrasta com sua agonia e sua automutilação. Convém destacar também a “refuncionalização” dos paradigmas formais da pornografia *hard core*.¹²⁸ O “princípio de visibilidade máxima”, apontado anteriormente (ver seção 1.2), é, novamente, utilizado na contramão do gênero, salientando todos os atos do procedimento, incluindo o rosto contorcido de Joe, sua virilha ensanguentada e o momento exato em que o feto é retirado. No encerramento desta sequência seu corpo é filmado numa posição que, estranhamente, nos lembra a preparação para um ato sexual (ver figura 137). Ao “refuncionalizar” tais procedimentos, a obra parece questionar a aparência de verdade do gênero e seu registro “realista”. Além disso, se estamos corretos em afirmar que a narrativa pornográfica dos anos 1970 é um sintoma da virada neoliberal, ao filmar a sequência descrita acima utilizando tais paradigmas, a obra parece fazer uma associação entre forma e processo social: se a pornografia *hard core* enquadra o seu conteúdo em uma forma repetitória e restrita, assim também a extração de “mais-prazer”, um dos princípios do empreendedor individual, depende de um processo de auto-organização constante e racional que exige dos indivíduos entrega total.

A volubilidade narrativa dos protagonistas, que a instância narrativa adere e, ao mesmo tempo, se distancia, parece responder ao mesmo processo. A contradição entre controle e flexibilidade que reconhecemos no que denominamos de “subjetividade empreendedora” cuja organização utilitária das atividades cotidianas constitui um pré-requisito para a extração do desempenho máximo do prazer é vista pelas personagens como um processo naturalizado pelo corpo, quase instintual. Corresponde a isto, acreditamos, uma certa desfaçatez no andamento narrativo pelos protagonistas, combinando citações e referências de toda a sorte, num movimento que podemos caracterizar como pornográfico. No entanto, a narrativa nos mostra outra desfaçatez, esta de classe: trata-se da ostensiva obscenidade da organização do trabalho sob a ótica do empreendedorismo individual (lembramos de Jérôme, K e a Chefe de Joe). O curioso, portanto, está em notar a aderência subjetiva dos protagonistas a esta desfaçatez de classe ostentada pelos personagens que ocupam cargos superiores, mas sem a base material para sustentá-las por completo. A essa falta, parece querer compensar um exibicionismo cultural, sempre superficial, que, se evi-

128 Acresce que todas as cenas de sexo explícito da obra foram encenadas por atores pornográficos que tiveram os seus corpos fundidos aos atores principais, em pós-produção. Para as sequências que envolvem sexo oral, por exemplo, foram usados suporte de cena, como próteses e outros objetos. Tais elementos perturbam o grau de “realismo” do gênero *hard core*.

dência uma aparência de abundância de gestos e estilos, todos disponível e intercambiáveis como os personagens da pornografia *hard core*, ao mesmo tempo, quando contraposto à violência degradante mostrada pela diegese, parecem demonstrar que a disponibilidade dessas imagens culturais superficiais são um substituto de segunda mão que mal conseguem proporcionar alívio subjetivo à violência sistêmica cotidiana.

Dessa forma, o recorte de classe do filme, isto é, a classe média europeia, da secretária ao CEO, tem, ao nosso ver, um duplo mérito. Em primeiro lugar, revela que a penetração da racionalidade neoliberal é extremamente efetiva em demolir laços de solidariedade de classe, de modo que a secretária se sinta mais próxima do diretor que do faxineiro, a despeito da sua visível proletarização; ou, por outra, de modo a enxergar seu companheiro de classe tanto como um adversário, outro pequeno empreendedor em ascensão, quanto um objeto de prazer individual. Em segundo lugar, parece que a evidência da brutalidade da nova organização trabalhista já é uma constante também nos países centrais do capitalismo, ainda que a ideologia do empreendedorismo tenha dado a ela um novo verniz de sofisticação. Se, por um lado, a rebeldia de Joe contra a burocracia sistêmica representada pela Analista e em favor de um aborto seguro e legal é justificável, por outro, o resultado de sua ação individual é efetivamente sua automutilação.

Somado a isso, a referência de Seligman ao diamante também aponta para uma outra camada de significado. Multiplicidade mostrou-se a palavra de ordem do capital multinacional, tornando-se também parte da linguagem hegemônica:

Se, antes, as ideias de uma classe dominante (ou hegemônica) formavam a ideologia da sociedade burguesa, os países capitalistas avançados são, em nossos dias, o reino da heterogeneidade estilística e discursiva sem norma. Senhores incógnitos continuam a reajustar as estratégias econômicas que limitam nossas vidas, mas não precisam (ou não conseguem) mais impor sua fala.¹²⁹

É interessante notar, e tentamos destacar sempre que possível, como a sexualidade, o gozo e as relações intersubjetivas *são organizados pela linguagem do corporativismo*. O discurso da multiplicidade de códigos convive, paradoxalmente, com a expansão cada vez mais abrangente da linguagem da literatura gerencial, dos termos (na maior parte das vezes anglófonos) derivados do mundo corporativo e outras expressões dos métodos administrativos de gestão e seus derivativos da psicologia positiva (como o *coaching*). Essa padronização linguística revela que a suposta abertura global aos múltiplos e plurais dialetos do mundo está subsumida à linguagem reificada do mercado mundial, dominada, por enquanto, pelo “inglês corporativo” - esta é a verdadeira gramática da globalização.

Sendo assim, cumpre destacar a justaposição entre a referência ao diamante e o reflexo da própria câmera no espelho. É como se a narrativa chamasse nossa atenção ao seu próprio caráter de construção, salientando, dessa forma, a construção do discurso ideoló-

129 JAMESON, Pós-modernismo, ou, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, op.cit., p.44.

gico dos protagonistas, isto é, a armadilha da obra. Toda a multiplicidade de feixes e cores se expressa em nada menos que um diamante, objeto síntese para ilustrar as contradições de uma ordem mundial que discursivamente advoga a favor da diversidade, mas efetivamente amplia as condições de acumulação de capital. Nesse sentido, embora as discussões de Joe e Seligman sobre o uso ou não de uma determinada palavra sejam importantes em si mesmas e possuam um certo caráter pedagógico (como o diálogo sobre o uso da palavra “negro”, em inglês, ou sobre a legalização do aborto), caso não sejam direcionadas para além da criação de códigos específicos de microgrupos, em direção à discussão de uma mudança geral na organização social, elas parecem apequenadas pelos “senhores incógnitos” que fornecem régua e compasso para as determinações mundiais. A imagem do espelho possui ainda outro significado: frustram-se aqueles que esperam ver em Joe a “heróina feminista liberal”, aquela que, embora proscrita pela ordem social, coneguiria fazer valer os seus desejos e ser reconhecida por ela. Seria mais preciso vê-la como um espelho multifacetado que personifica e reflete as complexidades e as contradições do processo social da globalização. Ainda que a personagem advogue por sua autonomia, ela o faz por meio da adesão subjetiva às demandas do *ethos* do empreendedorismo. Com efeito, a armadilha ideológica de *Ninfomaníaca* é também uma ferramenta eficaz para desmontar certas práticas políticas simplistas naturalizadas em algumas vertentes da esquerda.

Se para os protagonistas as discontinuidades múltiplas possuem a aparência de verdade das relações sociais, distanciados pela organização geral da obra, podemos inferir que o afunilamento da representação do prazer pela linguagem do mundo corporativo apresenta-se como uma armadilha ideológica, a qual somos convidados a desmontar. A narrativa de von Trier exhibe, em uma camada superficial, um drama cuja linguagem formal é precisamente pós-moderna: organizado, em partes, pelos narradores, ele canibaliza referências à moda do pastiche, apresenta o enredo em episódios descontínuos e fragmenta a experiência da personagem principal. No entanto, em uma outra camada, notamos a presença de uma instância narrativa inferida pelos próprios materiais da obra, demonstrando que tais discontinuidades esquizofrênicas não são somente um estilo preferencial da narrativa, mas a lógica cultural da globalização. Se estamos corretos em afirmar que o foco narrativo da obra personifica as contradições do “sujeito empreendedor”, também não seria disparatado deduzir que, dada a penetração do terceiro estágio do capitalismo, a individuação dos métodos de “gestão de si”, a expansão da gramática gerencial para todas as áreas da vida e o estilhamento da esfera da cultura e da mercadoria na vida cotidiana, a narrativa figura nos protagonistas *a norma subjetiva sedimentada pelas determinações concretas do capitalismo tardio, bem como o definhamento físico e psíquico ao qual passam as personagens para atingi-las.*

Na última seção do nosso trabalho, analisaremos o encerramento da narrativa, ainda sob a perspectiva do sofrimento e da crise, mas, dessa vez, comparando a experiência de Joe com a de outros “personagens empreendedores”.

3.2 UMA EMPREENDEDORA FALIDA

Joe afirma a Seligman que o “crepúsculo” de sua história está próximo, anunciado, assim, a abertura do último capítulo da narrativa. “De repente”, prossegue com seu relato, “minha percepção desdobrou-se dramaticamente. Sair do lado respeitável e luminoso da sociedade e ir em direção ao seu lado sombrio e noturno foi como mudar de lado em uma guerra [...] não houve um espaço intermediário”. Ao contrário do que afirma a personagem, se o “lado respeitável e luminoso da sociedade” refere-se ao mundo corporativo e ao que vimos até o momento, podemos inferir que este lado está repleto de competitividade, falta de empatia, objetificação e individualismo. Neste caso, a referência à guerra contínua ganha uma conotação irônica, a despeito do que é narrado. Ademais, nota-se no discurso de Joe o modo como ela mesma se projeta como uma espécie de “heroína rebelde”, o que se conjuga com o *pop-rock*, tocado na camada sonora, e com a referência à obra de Fleming, como veremos adiante. Quando se vê incapacitada de selecionar um outro objeto no quarto para continuar sua história, Seligman aconselha: “a solução talvez seja mudar o seu ponto de vista [...] as coisas se escondem quando se tornam familiares. Mas se as observar por outro ângulo, elas talvez adquiram um novo significado”. Enquanto narra em voz-over, surge uma vulva agigantada em primeiro plano. Aos poucos, a câmera gira o ângulo do enquadramento até que a primeira se transforme, em *fade-in*, em um olho, também filmado em primeiro plano. Reparando em uma mancha no cômodo, Joe comenta que ela se assemelha a uma das pistolas usadas por James Bond, personagem principal dos “romances de espionagem” do escritor britânico Ian Fleming. O intertítulo do capítulo é inserido na cena seguinte, acompanhado de um *pop-rock* frenético e agitado. A palavra “a arma” é formada no quadro simulando letras recortadas de um jornal, com tamanhos, cores e fontes diferentes, em uma espécie de colagem (figura 138).



Figura 138. Intertítulo do capítulo 8.

Se aos olhos da protagonista a referência ao popular agente britânico confere à história de Joe uma certa natureza aventureira, Groneman nos lembra que a popularização dos filmes de Bond é correlata à ascensão da personagem erotômana “utópica” da pornografia *hard core* e, não por acaso, da lógica cultural do neoliberalismo.¹³⁰ Não é de se espantar, portanto, que a personagem se encaixe no que denominamos a “unidade contraditória” da “subjetividade gestora”: em seus filmes, Bond combina o calculismo de um agente secreto da Coroa Britânica, com a voracidade sexual, a licenciosidade e a troca constante de parceiras, características do “novo espírito empreendedor”. Obviamente, nas narrativas ficcionais do agente secreto, o caráter contraditório que observamos no foco narrativo de *Ninfomaníaca* é completamente neutralizado. James Bond tornou-se um exemplo no cinema *mainstream*, ao lado da “ninfa feliz” da pornografia, de uma espécie de “rebelde conservador”, o *bad boy* tradicionalista e a “boa má moça” supostamente proscritos da ordem social, mas cuja “radicalização” se volta para a manutenção do *status quo*. Ainda nessa senda, o discurso de Seligman que incentiva Joe a olhar o mundo através de outra perspectiva pode adquirir um novo significado quando apoiado em uma análise que pretende questionar os materiais da narrativa através da construção formal feita pela instância organizadora.

“Se deixei a sociedade ou se ela me deixou, não consigo dizer”, continua Joe, “fui em direção ao empreendimento [*business*] obscuro da ‘coleta de dívidas’”. Mais uma vez a linguagem corporativa aparece no discurso da narradora, contudo, desta vez, ela é usada para descrever transações relacionadas ao banditismo e ao comércio ilegal, denotando, como apontamos, que esta linguagem é a gramática da globalização. O diálogo de Joe com L (Willem Dafoe), seu mais novo parceiro neste empreendimento, é bastante significativo no que diz respeito ao uso dos termos da literatura gerencial (figura 139):

Joe. Estou procurando um emprego. Sempre trabalhei em escritório, mas nunca fui realmente boa nisso [...] meu estilo de vida é relativamente caro e necessito de certo tempo livre para uma ocupação secundária [...] acredito que possuo algumas competências e que sou relativamente inescrupulosa.

L. Sei de todas as suas competências e elas são excelentes. E você já se provou inescrupulosa simplesmente por vir até mim. Gostaria de sugerir que você começasse o seu próprio pequeno empreendimento [*business*] com a minha ajuda. Compreendo que você possui um grande conhecimento interno [*insight*] sobre uma área ampla em relação aos homens. Isso pode ser, ou deveria ser, capitalizado.

Joe. O que devo fazer?

L. Eu facilito certas transações para a minha humilde empresa [*firm*] como parte de um empreendimento de coleta de dívidas. Em outras palavras, preciso de terceirizados [*subcontractors*] que consigam exercer uma pressão moderada em indi-

130 GRONEMAN, *Ninfomania*, op.cit. p.151.

víduos com os quais meus clientes, de modo justo ou não, possuem um assunto sério a tratar. Compreende?

Joe. Extorsão.

L. Não, não, não. Eu sempre prefiro o termo “coleta de dívidas” [...] furto-me em julgar se as decisões dos meus clientes são legítimas ou não, um ponto de vista o qual fortemente recomendo que siga.



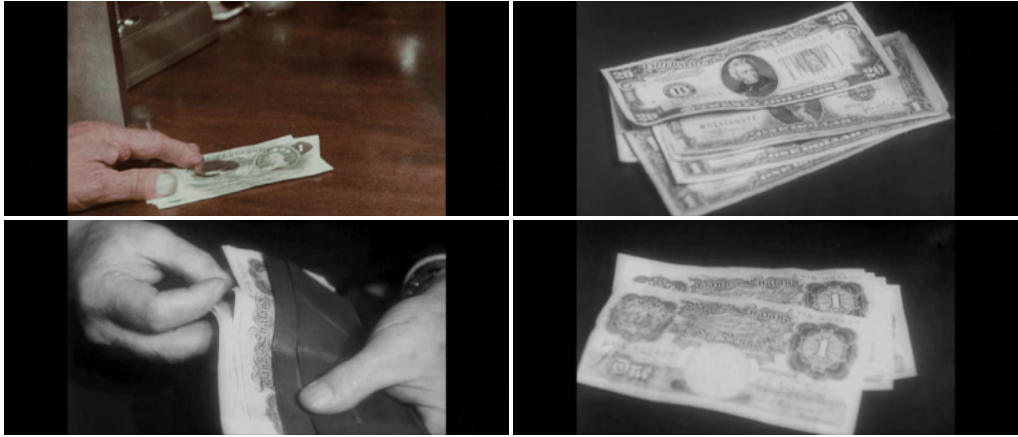
Figura 139. Rima visual: Joe sendo entrevistada por L.

A sequência, filmada na dinâmica campo/ contra-campo, configura-se construindo a mesma rima visual da entrevista que tentamos destacar. Desta vez, o caráter irônico da encenação recai sobre o fato da linguagem corporativa ser usada como substitutivo da atividade ilegal, igualando a competitividade intrínseca do “novo espírito empreendedor” com certo esmaecimento da empatia que é imperativo para as atividades de extorsão. Joe é entrevistada para o cargo de... criminosa, e, curiosamente, já possui todas as “competências” necessárias. Essa entrevista se dá de maneira inversa à entrevista entre Joe e Liz, na qual a primeira foi humilhada por não ter as “habilidades de secretariado” necessárias ao cargo. A ironia se amplia quando percebemos a incompatibilidade da linguagem com a atividade descrita: L conduz um “empreendimento” de agiotagem e extorsão, o que nos lembra a “empresa” sadomasoquista de K. L é contratado por terceiros para extorquir e coagir pessoas; ele, por sua vez, terceiriza o empreendimento, subcontratando prestadores de serviços capazes de executar o trabalho sujo. É curioso notar como a gramática e os termos da “gestão de si” são utilizados, através da encenação, para maquiar a ilegalidade do processo: agiotagem, transforma-se em coleta de dívidas; extorsão, em “pressão moderada”; atividades rapaces, em empreendimento; e o indivíduo encarregado do trabalho sujo, em subempreiteiro. O descabimento entre a linguagem nos diálogos e a matéria da conversa gera estranheza, distanciando o espectador e, com efeito, induzindo-nos à reflexão sobre o grau de naturalização dos métodos administrativos de gestão e sua gramática

nas práticas cotidianas. Acresce a ironia em igualar a racionalidade da nova organização trabalhista global com a exposição de uma criminalidade evidente.¹³¹

“Minha principal competência era, claro, minha considerável experiência com homens e sexo”, continua Joe, “mas mesmo as minhas habilidades [*skills*] específicas vieram a calhar”. Na medida em que narra em voz-over, vemos Joe arrancar um cabo da parede, transformando-o em um *cat-o’-nine tails*, e chicotear nas nádegas um devedor amarrado, acompanhada de mais dois capangas. As lições aprendidas com K, o “autoadestramento” da vontade, agora são usadas para extorquir e extrair lucro de outras pessoas. O novo empreendimento de Joe demonstra, pela primeira vez, ser altamente lucrativo, configurado na tessitura fílmica pela inserção, em preto e branco e colorido, de notas de dólares e libras (figuras 140, 141, 142 e 143). A intercalação das moedas dos Estados Unidos e do Reino Unido parece sugerir dois pontos que viemos tentando demonstrar em nosso trabalho: em primeiro lugar, que identificar a localização geográfica da narrativa importa menos que entender como ela formaliza um processo social iniciado nos países centrais do capitalismo e exportando para o resto do mundo (L, por exemplo, não mimetiza um sotaque britânico, mas encena um sotaque norteamericano); e, em segundo lugar, que o núcleo de interesse da obra parece ser a relação entre a forma-mercadoria, o dinheiro e a reificação da subjetividade, e não, como acreditam alguns resenhistas, a descrição patológica de um indivíduo viciado em sexo. Nesses termos, vale salientar as laterais escurecidas dos quadros, conotando, como vimos, o enclausuramento da subjetividade.

131 Como se sabe, as ideias importadas dos países do centro sempre estão, de alguma maneira, “fora do lugar” na periferia do capitalismo. No entanto, a disseminação mundial da doutrina neoliberal, em grande medida encabeçada pelo Fundo Monetário Internacional (FMI), foi acompanhada de cerceamento econômico, afunilamento do comércio exterior, impostos draconianos e ameaça de insulamento internacional que, exercidos principalmente sobre a América Latina dos anos 1980-90 pressionaram o continente a adotar, por bem ou por mal, a nova ordem mundial. Tal pressão levou diversos países, como Brasil e Argentina, à chamada crise da dívida externa, obrigando o México a declarar falência durante uma das piores crises já vistas no continente nas últimas décadas do século XX. Em contrapartida, Harvey aponta que o cerceamento econômico imposto pelo FMI foi, em grande medida, responsável pela restauração do poder de classe dos países centrais, principalmente dos EUA, pela ampliação das condições de acumulação em escala global e pela disseminação cotidiana das práticas políticas neoliberais, uma das cláusulas explícitas para o financiamento exterior: “por volta de 1994, cerca de dezoito países (como México, Brasil, Argentina, Venezuela e Uruguai) aceitaram acordos que previam o perdão de 60 bilhões de dólares de suas dívidas. Naturalmente, tinham a esperança de que esse alívio da dívida iria provocar uma recuperação econômica que lhes permitiria pagar num momento oportuno o resto da dívida. O problema estava no fato de o FMI ter imposto aos países que aceitaram esse pequeno perdão da dívida (quer dizer, pequeno em relação ao que os bancos poderiam ter concedido) que engolissem a pílula envenenada das reformas institucionais neoliberais. A crise do peso de 1995, a crise brasileira de 1998 e o total colapso da economia argentina eram resultados previsíveis.” HARVEY, O Neoliberalismo, op.cit. p.85. Em outras palavras, o FMI fez da agiotagem e da extorsão a nova política monetária internacional. As determinações concretas desta política global demonstram que o “espírito do empreendedor individual” se adequa sem problemas às atividades rapaces do capital multinacional e do seu estofado ideológico neoliberal. Tal como Thatcher atuou com pulso firme para construir o caminho do novo “sujeito corporativo”, assim também a globalização agiu, de maneira violenta, para injetar as políticas neoliberais dentro das instituições da periferia do capitalismo.



Figuras 140, 141, 142 e 143. A lucratividade do novo empreendimento de Joe.

Na esteira da crítica marxista, Terry Eagleton aponta como a história do desenvolvimento das forças produtivas é também a história da objetificação da vontade dos homens e das mulheres e, ao mesmo tempo, da reificação de seus corpos e de sua percepção sensível. Esse processo se manifesta nas relações entre base e superestrutura nos termos da luta e da contradição e cujas marcas são perceptíveis tanto nas instituições criadas para controlar e dirigir as forças humanas, como nas manifestações patológicas do próprio corpo sensível. No entanto, ao contrário do que poderiam pesar certos marxistas dogmáticos, esse desenvolvimento se faz presente no corpo do trabalhador tanto quanto no corpo do capitalista:

Mas se o capitalista rouba o trabalhador de seus sentidos, ele faz o mesmo consigo mesmo [...] A vantagem do capitalista sobre o trabalhador é que ele opera uma espécie de dupla substituição. Tendo alienado a sua vida sensível ao capital, ele é então capaz de recuperar vicariamente sua sensibilidade alienada pelo poder do próprio capital [...] O capital é um corpo fantasma, um monstruoso *Doppelgänger* que sai para caçar enquanto seu mestre dorme, consumindo mecanicamente os prazeres de que ele austeramente abstém-se. Quanto mais o capitalista renuncia ao seu prazer, devotando seus esforços, em seu lugar, à modelação deste alter-ego zumbi, mais satisfações de segunda mão ele é capaz de colher. Tanto o capitalista quanto o capital são imagens de mortos-vivos, um animado, apesar de anestetizado; o outro inanimado, mas ativo.¹³²

Mas, se por um lado a subjetividade formada no capitalismo adquire contornos de uma racionalidade asséptica, por outro “sua imagem especular invertida é um esteticismo fantástico”. A vantagem material do capitalista condena-o, paradoxalmente, a uma vida de prazeres efêmeros e intensidades substitutivas, pois, embora possua o meio material

132 EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p.149. Também as duas citações seguintes.

para dispor de variadas formas de fruição, seu corpo é alijado das capacidades sensíveis necessárias para fruí-las por completo, transformando-se em um parasita de prazeres de segunda mão: “desejo, irrefreado pelas circunstâncias materiais, torna-se perversamente autoprodutivo, um campo de ‘apetites refinados, antinaturais e imaginários’ que crescem luxuriosamente em suas extremas sutilezas”. Ambas as imagens possuem, para o marxismo, um ponto de contato, de onde irrompem novas contradições: o dinheiro. Segundo Eagleton, o dinheiro é

algo inteiramente idealista, uma dimensão de fantasia quimérica na qual toda identidade é efêmera e qualquer objeto pode ser transmutado de imediato em qualquer outro. Como os desejos imaginários do parasita social, o dinheiro é um fenômeno puramente estético, autoalimentado, autorreferente, autônomo em relação a toda verdade material e capaz de conjurar uma pluralidade infinita de mundos para a existência concreta. O corpo humano, sob o capitalismo, é assim fissurado pelo meio, dividido traumáticamente entre o materialismo bruto e o idealismo caprichoso; ou muito em falta ou muito extravagante; seco até os ossos, ou inchado de erotismo perverso. O ponto dialético que se esperaria é que cada um desses opostos trouxesse o outro à existência. O narcisismo e a necessidade, apetites famintos ou exorbitantes, são [...] as metades partidas de uma liberdade corpórea integral, que elas, no entanto, não têm como somar.¹³³

A descrição de Eagleton não nos é estranha, basta lembrarmos da “unidade contraditória” com a qual tentamos caracterizar, por meio da análise dos procedimentos mobilizados pela instância organizadora, a construção do foco narrativo da obra. Nesse sentido, coerente com a nossa análise da pornografia *hard core*, acreditamos que também é possível descrevê-la como um sintoma da colonização do inconsciente pelo terceiro estágio do capitalismo: assim como o corpo humano reficado pela forma-dinheiro, a narrativa é cindida entre a “utopia” caprichosa de prazeres extravagantes e efêmeros, e uma organização formal repetitória, autorreferente e esvaziada de significado. Talvez, a preferência de von Trier pelas mecânicas do gênero pornográfico como parte integrante de *Ninfomaniaca* se deva ao fato de ter visto nele um ponto de convergência sintomático das contradições da reificação da subjetividade no capitalismo tardio.

O fato de Joe ter se tornado uma “empreendedora de sucesso” não a exime das determinações do capitalismo, afinal, a despeito da justaposição de cenas em que vemos uma troca constante de cédulas, a personagem ainda ocupa um lugar secundário para classe capitalista, pois, não nos esqueçamos, aos olhos dos clientes de L, ela não passa de mais uma prestadora de serviços terceirizada - uma capanga. Essa perspectiva vai ao encontro da divergência entre a adesão subjetiva de Joe ao *ethos* do empreendedorismo e a ausência da base material necessária para fazer parte da elite financeira empreendedora, o que já apontamos anteriormente. Ainda assim, Joe ocupa uma nova posição de risco, dado que

133 Ibidem, pp.149-150.

agora terá de fazer o possível para manter o seu empreendimento “no auge”. Dessa forma, caberia perguntar: para uma personagem que organiza sua subjetividade e suas relações intersubjetivas na lógica do empreendedorismo neoliberal, o que acontece quando ela mesma passa por um processo de “desvalorização”? De que maneira, na narrativa, a “subjetividade empreendedora” lidará com os momentos de crise? Gostaríamos de investigar tais questões a partir de uma análise conjunta com outros dois personagens: P e Jerôme.

Apesar do empreendimento de Joe estar no auge, L sugere que ela escolha uma sucessora, pois “devemos levar nossos crimes à sério”. Ignorando os protestos da primeira, ele continua:

L. Você precisa de alguém para ser o seu braço direito, uma princesa coroada. O processo comum é descobrir quais dos seus colegas estão na prisão ou são viciados e, portanto, incapazes de cumprir com o seus papéis de pais. A partir daí, você descobre onde os seus filhos jogam futebol e se envolve. Torça por eles por alguns anos, não importando o quão ruim forem. Na verdade, quanto piores, melhor. Dessa forma, você vai, gradualmente, tomando o papel dos pais até que, no fim, você terá um ajudante leal que andarás pelo fogo por você, até mesmo substituí-la.

Joe. Soa como se você estivesse sugerindo uma armadilha. Uma armadilha repugnante.

L. Chame do que quiser, mas se você acredita nos efeitos de uma boa criação, esta criança terá mais oportunidades com você como mentora do que sem. E, já que gosto de você, estive procurando por uma candidata adequada. Ela tem 15 anos, é de uma família de criminosos da pior espécie e passou por muita coisa. Nos últimos anos, esteve em um centro de detenção. Seu pai está preso e sua mãe morreu de *overdose*. Ela é uma garota esperta e, embora não jogue futebol, joga basket - e bem mal. Foi escolhida como jogadora porque é solitária. E, guardei o melhor para o final: sua orelha direita é levemente deformada, da qual ela muito se envergonha e, claro, serve para isolá-la ainda mais. Isso faz dela um alvo fácil para o menor sinal de atenção ou empatia sua.

Nota-se pela fala de L o quão inescrupulosos são os critérios para uma vaga em sua “empresa humilde”. A candidata à substituta de Joe necessita ser uma proscrita, tanto social quanto fisicamente. A ausência de qualquer laço de solidariedade social, combinada com a atividade criminosa precoce, fará de P a proponente perfeita para integrar o empreendimento. A orelha deformada da garota nos lembra as retorcidas “árvores da alma” do Pai de Joe e talvez tenha algo a nos dizer sobre a expansão da ideologia do empreendedor individual - retornaremos a esse tópico adiante. Seguindo os conselhos do chefe, Joe começa a frequentar os jogos de P e a torcer pela garota, ganhando, aos poucos, a sua confiança. Em uma das cenas, temos novamente a construção da rima visual, mas, dessa vez, é Joe quem entrevista a nova candidata (figura 144). Vale salientar ainda o uso de símbolos infantis no enquadramento, destacados pelas cores da cena e pelos balões ao fundo.



Figura 144. Rima visual: Joe “entrevista” P.

Com o tempo, Joe vai se tornando uma figura materna aos olhos de P e, após a garota atingir a maioridade, convida-a para morarem juntas. Tal como B no primeiro capítulo da narrativa, Joe se transforma na preceptora de P, ensinando à garota os princípios da “educação pela libertinagem”. Nesse ínterim, Joe se vê completamente incapaz de qualquer atividade sexual, até mesmo masturbação: “minha virilha era uma grande ferida do meu abuso que jamais sararia [...] experimentei inegáveis sintomas de abstinência: febre e espasmos”. Enquanto narra, vemos a personagem acometida por diversos espasmos, sendo incapaz de controlar seu próprio corpo. Ainda que P demonstre interesse em ter relações com Joe, a personagem está completamente impossibilitada de sentir qualquer prazer sexual. Paradoxalmente, seu corpo, a fonte do “mais-prazer”, transformou-se na imagem do descontrole e do sofrimento.

“Nas agruras [*in the throes of*] do amor”, revela Joe sobre P, “eu era fraca e não era páreo para ela”. Com efeito, a personagem se vê cada vez mais surpreendida com os talentos inesperados da jovem adolescente para o crime. Em um primeiro momento, P insiste em participar diretamente no empreendimento de Joe. Em seguida, descobre que a jovem carrega constantemente consigo uma pistola. Durante um encontro com um dos devedores, P saca a arma e o ameaça com brutalidade desmedida. No que diz respeito à conduta inescrupulosa e à “livre-iniciativa”, bem como ao “*insight*” das atividades criminosas e à voracidade sexual, P supera Joe em todos os sentidos. Pela primeira vez na esfera da competitividade generalizada da narrativa, Joe começa a perder e a ser substituída do seu próprio empreendimento - a “nova empreendedora” está tomando o lugar da mentora. “Correndo o risco de soar pretensioso”, comenta Seligman, “herança social é um fato irrefutável. Se alguém sabia sobre as ‘leis das ruas’, com certeza era P”. O comentário do protagonista volta a salientar a naturalização das relações sociais, principalmente as mais violentas, numa espécie de determinismo positivista, algo marcado pela narrativa por meio do enquadramento da personagem através de plantas e folhas (figura 145). Se Joe costumava ser enquadrada, em certos momentos, cercada pela natureza, P está completamente

coberta por ela, denotando, talvez, uma intensificação do processo de naturalização da impossibilidade de ação humana sobre o curso da História que discutimos anteriormente (ver Seção 1.2). “Armas não são perigosas”, responde a garota em protesto, no momento em que Joe requisita sua pistola, “depende da forma como você as usa”.



Figura 145. P, no plano de fundo, coberta pela natureza em primeiro plano.

“Agora, temo que uma daquelas coincidências com as quais você tem tanta dificuldade”, prossegue Joe em voz-over, “ocorreu com uma pessoa muito especial”. Um dos devedores que Joe e P devem visitar é ninguém menos que Jérôme (agora encenado por Michaël Pas), o qual retorna à narrativa pela última vez. Curiosamente, a personagem está ausente em diversas resenhas sobre o filme, mesmo, ao nosso ver, sendo um elemento central na narrativa e na análise da obra. Tal como outros personagens, a construção de Jérôme é igualmente contraditória e ambígua, figurando menos como a representação de uma individualidade que uma compilação de gestos que remetem a um determinado processo social. Em outras palavras, a dinâmica “indivíduo X coletivo” que identificamos em diversos momentos da narrativa, nos leva a crer que não se trata de uma personagem no sentido do “drama tradicional”, mas a personificação em cena das contradições e sobre-determinações do processo social. Em mais de um momento, a narrativa sugere este caráter construído da personagem, como quando Joe acha uma de suas fotos na floresta (ver figura 108), ou, sobretudo, quando a narradora tenta reconstruí-lo na sua fantasia, combinando detalhes de outros passageiros no trem enquanto se masturba. Vemos Jérôme no centro do quadro, vestindo o característico terno de diretor e com o rosto escurecido. Ao redor da personagem, são exibidas diversas peças de quebra-cabeça com detalhes em *close-up* dos passageiros no trem. Ironicamente, o modo como está enquadrado, nos remete a um tipo de fantoche ou boneco cujas peças são substituíveis (figura 146).



Figura 146. A construção de Jérôme como um “quebra-cabeça”.

Vale destacar que a imagem de Jérôme como um “quebra-cabeça” faz parte da *fantasia de Joe* o que, como analisaremos adiante, integra as projeções e ilusões da personagem com relação à *elite financeira e os métodos de gestão da ideologia neoliberal*.

Tal como Joe e P, Jérôme também está inserido na esfera da competitividade corporativa, busca, de maneira semelhante, demonstrar a excelência da *performance* sexual e é tão inescrupuloso quanto ambas as primeiras. Se, como afirma Wittmann, a narrativa de *Ninfomaniaca* é a demonstração da suposta perspectiva de von Trier sobre a superioridade cultural dos homens perante as mulheres¹³⁴, Jérôme é uma personagem que escapa de tal descrição (como todas as outras personagens masculinas criadas pelo autor).¹³⁵ A principal superioridade de Jérôme é, a nosso ver, de caráter material: lembremos que Jérôme é herdeiro de uma empresa de tipografia, o que, embora não seja um grande empreendimento, já o coloca em uma posição superior em relação à Joe. Além disso, Joe nos informa que, devido à quantidade inconstante de dinheiro, Jérôme parece também estar ligado a alguma atividade criminosa: “era impossível para mim descobrir de que maneira Jérôme fazia dinheiro. Às vezes ele tinha muito dinheiro, outras vezes nenhum, o que mais tarde me fez pensar que, talvez, o seu trabalho não era totalmente legal”. O encontro de Joe, P e Jérôme confirma que, de fato, a personagem estivera envolvida com atividades criminosas.

Emocionalmente incapaz de reencontrar Jérôme, Joe delega à P o dever de “oferecer um plano de pagamento razoável”, isto é, extorqui-lo. Dividindo o pagamento em seis parcelas, P fica encarregada de ir coletar o dinheiro: “cada noite eu tinha menos certeza de que ela voltaria para casa”, narra Joe em voz-over. Na madrugada do último pagamento,

134 C.f. WITTMANN, Isabel. “Ninfomaniaca: von Trier Falando de von Trier, Gênero, Natureza e Cultura.” Trabalho apresentado no I Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica, realizado entre os dias 04 e 06 de novembro de 2014, Belém/PA. Disponível em: <https://www.academia.edu/>. (acesso dia: 20/03/2020).

135 Para uma análise sobre as personagens masculinas e femininas nas obras de von Trier, conferir KRUGER, Penetrando o Éden, op.cit.

Joe decide ir até a residência de Jerôme e vê, através da janela, que ele e P estão tendo relações sexuais. Enciumada, Joe decide sair da cidade, não sem antes visitar as colinas onde teve o seu primeiro orgasmo, “para dizer um adeus simbólico”. Ao subir a uma pequena encosta pedregosa, por meio de um “chamado inesperado”, Joe encontra, finalmente, a sua “árvore da alma”. Separados por um abismo, a câmera enquadra ambos em plano aberto e sem profundidade de campo, um de cada lado do enquadramento, restando uma ausência no centro (figura 147).



Figura 147. A “árvore da alma” de Joe.

Após o encontro com sua “árvore da alma”, Joe muda de planos e decide matar Jerôme antes de fugir, usando a mesma arma que requisitou de P. Ao topar com ambos no beco em que Seligman a encontrou inconsciente no início da narrativa, Joe aponta a pistola para a cabeça de Jerôme e dispara, mas a arma falha. Furioso, Jerôme golpeia a personagem, derrubando-a. Ainda no chão, Joe recebe uma sequência de socos contra o rosto. P se inclina por sobre algumas latas de lixo e, diante dos olhos de Joe, tem relações com Jerôme. Sobreposto à sequência, é projetada, em grandes números semitransparentes, a mesma fórmula matemática da sequência Fibonacci que vimos no primeiro capítulo, quando Joe perdeu a virgindade (ver figura 32 e 33). Fazendo jus à ironia de seu nome¹³⁶, P urina sobre o corpo ensanguentado de Joe e se retira com Jerôme. Pela última vez na narrativa, Joe suplica: “preencha todos os meus buracos, por favor”.

A sequência final do “*flashback*” nos mostra o momento de “desvalorização” de Joe. Assim como aconteceu com a Sra.H, Joe foi incapaz de “otimizar” o seu “capital humano”, apropriando-nos dos termos da literatura gerencial, sendo substituída (e destruída) pela “nova empreendedora” P, mais jovem, mais voraz e mais violenta. Como vimos, sob a égide do neoliberalismo, a “subjetividade corporativa” está sempre sujeita à sombra da “desvalorização”, de modo semelhante a uma mudança repentina na bolsa de valores. Trans-

¹³⁶ O som da letra “p” em inglês remete ao verbo “to pee”, isto é, “urinar”.

formada em moeda desvalorizada, incapaz de produzir lucro (ou, no caso da personagem, “mais-prazer”), Joe é rapidamente descartada e substituída. Na competição constante do “capital-cassino”, a narradora é agora a face perdedora que, como num beco sem saída, converteu-se na *gestora do próprio desastre*.

Se estamos corretos em reconhecer em P a personificação do “novo *ethos* do empreendedorismo”, também Jérôme parece figurar aqui, por meio da sua relação com a criminalidade e pela qualidade de herdeiro, como representante de uma parcela da elite econômica. Se assim for, a relação entre Jérôme e P assume a natureza de uma coligação entre o velho capital da elite financeira e o novo espírito do empreendedor individual. Dessa maneira, devemos inverter os valores da obra, pois *Ninfomaniaca* não parece ser a narrativa de formação de Joe, mas da sua decadência. Nos termos do neoliberalismo, Joe figura como uma empreendedora falida. Por outro lado, é a sua desvalorização que consagra P como a nova senhora do empreendimento de extorsões.

No encerramento da narrativa, Seligman comenta sobre as suas “considerações finais”, adotando um julgamento que, curiosamente, foi inserido em diversas resenhas sobre o filme:

No começo você disse que seu único pecado era ter demandado mais do pôr-do-sol, significando, suponho, que você queria mais da vida do que lhe foi entregue. Você foi um ser humano demandando o seu direito e, mais do que isso, você foi uma mulher demandando direitos [...] acha que alguém teria levantado a sobrançelha se dois homens entrassem em um trem procurando por mulheres? Ou se um homem tivesse levado a vida que levou? Sua história com a Sra.H teria sido extremamente banal se você fosse um homem e, sua amante, uma mulher. Quando um homem deixa seus filhos por desejo, nós damos de ombros. Mas, como mulher, você teve de sofrer com o peso da culpa, o qual nunca pode ser aliviado. No fim, toda a culpa e as acusações que você empilhou durante os anos se tornaram muito para você suportar e você reagiu agressivamente, quase como um homem, eu diria. Você lutou, lutou contra o gênero que te oprimiu, mutilou e matou; a você e a outras bilhões de mulheres.

Na medida em que narra em voz-over, uma compilação de cenas de todos os capítulos da narrativa é inserida em cortes-curtos. Como dissemos anteriormente, a instância narrativa faz com que as personagens assumam a aparência de narradores épicos, capazes de expressar certo julgamento sobre as ações do “*flashback*”. Contudo, ainda que o monólogo de Seligman possua mais que um grão de verdade, o discurso da personagem é deslegitimado logo em seguida quando o supostamente dócil e assexual ouvinte tenta estuprar Joe. Em sobressalto, Joe estende a mão até seu casaco e saca a pistola de P, engatilhando-a. O quadro escurece e ouvimos Seligman questionar: “mas você transou com milhares de homens”, contrariando completamente seu monólogo anterior. Ouvimos um disparo e algo caindo. Em seguida, sons de passos e uma porta se fechando. Sobem os créditos do

Volume II da obra, acompanhados, na camada sonora, da canção “*Hey, Joe*” (cuja primeira versão data de 1962), cantada pela atriz Charlotte Gainsbourg.

Caso a narrativa de von Trier seja, de fato, a encenação das contradições daquilo que chamamos de “*subjetividade empreendedora*”, o encerramento da obra levanta algumas questões nas quais vale a pena nos aprofundarmos. Convém recordarmos a imagem das duas espirais que construímos para destacar as dissonâncias entre os discursos dos protagonistas e o ponto de vista da obra. Se a perspectiva de uma espiral crescente e contínua é endossada pelos primeiros até o último momento, salientada pela letra da canção “*Hey, Joe*”¹³⁷, o que a narrativa nos mostra é a autodestruição que as demandas excessivas do imperativo categórico do gozo causam no próprio corpo sensível. Assim também podemos ler o aniquilamento mútuo de ambas as personagens-narradoras no encerramento como a incapacidade de manter o equilíbrio da “*unidade contraditória*” imposta pela subjetivação dos princípios administrativos e empresariais.

O retorno constante de Jérôme parece remontar aquilo que denominamos, na esteira de Jameson, como a antinomia do tempo pós-moderno. A expansão massiva da esfera da mercadoria no capitalismo tardio e na virada neoliberal, traz consigo uma necessidade constante de inovação para dar conta das demandas da urgência consumista e, ao mesmo tempo, cria uma padronização reificante que determina nossa relação com o mundo e com nossa própria subjetividade. Somado a isso, tendo a doutrina neoliberal se tornado o discurso hegemônico da globalização, a vitória da lógica da mercadoria também é uma característica dessa paralisação temporal, na qual as inovações constantes, demonstradas pelo caráter fetichista do desenvolvimento tecnológico atual, estão subsumidas à autorreferencialidade da própria forma-mercadoria, inflada de erotismo perverso, mas esvaziada de significado. Nessa espiral de “*inovações padronizadas*”, na qual cada item consumido acena para a efemeridade do próximo, a imaginação de qualquer mudança real ganha contornos de uma catástrofe generalizada ou de autodestruição: “*esse bloqueio só pode ter que ver com a ausência de qualquer senso de um futuro imediato ou de uma mudança imaginada [...] para nós, o tempo consiste de um eterno presente e, à distância, uma inevitável catástrofe*”.¹³⁸ Nesse sentido, como apontamos anteriormente, discordamos da perspectiva de Jovanovich em cuja análise enxerga a contaminação de um suposto pessimismo político de von Trier nas obras da trilogia “*Depressão*”. Estamos convencidos com a afirmação de que há certo caráter niilista nas narrativas, mas acreditamos que este caráter está *associado ao foco narrativo dos filmes e não ao ponto de vista da obra*. Suspeitamos que há um grande ganho crítico em analisar o pessimismo nestas obras como um dado de classe: o que, para a elite capitalista, é visto como uma catástrofe geral da humanidade, de outro ponto de vista, pode ser entendido como o fim de um *determinado sistema de produção*.

137 Seguem, em tradução livre, alguns trechos da canção: “Oi, Joe, para onde você vai com essa arma na mão? [...] Oi, Joe, para onde você vai correr agora?/ Veja, vou direto ao sul/ Lá, onde poderei ser livre”. No original: “Hey, Joe, where’re you going with that gun in your hand? [...] Hey, Joe, where’re you gonna run to now?/ Well, dig, I’m going way down south/ Way down where I can be free”.

138 JAMESON, “The Antinomies of Postmodernity”, op.cit. p.70-1.

Ainda segundo Jameson, essa paralisação temporal é correlata à perda da profundidade histórica que, na esfera cultural, se traduz na “espacialização” de todos estilos artísticos do passado, como mercadorias em uma galeria, disponíveis agora para intensidades mais alegres. Essa descrição se assemelha ao modo como caracterizamos a canibalização estética dos protagonistas que, em sua movimentação ideológica de espiral crescente, consomem todos os estilos e os exploram como textos desconectados do seu lastro histórico. No entanto, como tentamos demonstrar, a instância organizadora da obra nos remete, através desse mesmos materiais, à permanência de certas imagens contraditórias que, atualizadas agora pela obra, adquirem novos significados (como no caso de Edgar Allan Poe e Marquês de Sade); ou, ainda, às condições históricas de produção de certos gêneros cinematográficos, como no caso da pornografia *hard core*, que, por sua vez, lança luz às condições históricas da neoliberalização.

Jameson também nos lembra que a dilatação da esfera da mercadoria, acompanhada de uma “aculturação do Real”, é

um salto quântico no que Benjamin ainda denominava a “estetização” da realidade (ele achava que isso dava em fascismo, mas nós sabemos que é apenas divertimento: uma prodigiosa alegria diante da nova ordem, uma corrida às compras, nossas “representações” tendendo a gerar um entusiasmo e uma mudança de humor não necessariamente inspirados pelos próprios objetos representados).¹³⁹

Para um autor como Lars von Trier que, desde os seus primeiros curta-metragens, parece interessado em investigar o retorno do fascismo ou suas novas formas de representação, a relação entre a “estetização” do Real e a ascensão do totalitarismo parece, a nosso ver, ser frutífera para analisar *Ninfomaniaca*. Herbert Marcuse descreve que uma consequência do aplainamento da esfera da cultura no Real (o estilhecimento da sua semiautonomia na vida cotidiana devido ao progresso técnico da sociedade moderna e à conquista da Natureza, invadindo também o espaço da subjetividade e da libido) é o truncamento da imaginação geral em figurar um espaço externo ao Capital, isto é, um espaço de transcendência possível legado pela “consciência infeliz” da sublimação e que estaria localizado “além do Princípio do Prazer”.¹⁴⁰ O que o autor reconhece é que na sociedade afluenta certo nível de dessublimação erótica é encorajada desde que não ultrapasse os

139 Idem, Pós-Modernismo, ou, A lógica Cultural do Capitalismo Tardio, op.cit. p.14.

140 Na terminologia freudiana, o Princípio do Prazer é o modo elementar de funcionamento do aparelho mental. Grosso modo, seu princípio fundamental, empregado pelos instintos sexuais, é afastar toda e qualquer sensação desprazerosa e indicar o caminho mais simples e direto ao prazer. Por outro lado, o autor também descreve um instinto de autopreservação criado pelo Ego que opera uma substituição do Princípio do Prazer: o Princípio de Realidade. Este não abandona o primeiro completamente, mas age como uma força contrária que adia as possibilidades satisfatórias ou substitui o objeto sexual (o objeto desejado). Freud define a insistência desses dois processos mentais como uma batalha entre Ego e Id capaz de tomar diferentes direções, sejam elas negativas (como no caso das repressões e do recalçamento) ou positivas (como na sublimação). O Princípio de Realidade é, portanto, fruto da sedimentação das estruturas sociais externas na vida intra-subjetiva. C.f. FREUD, Sigmund. “Além do Princípio do Prazer”. In: Edição Standard das Obras Psicológicas Completas (1925 - 1926). Trad. Paulo César Lima de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.17-75.

limites do Princípio de Realidade, denominada por Marcuse como “dessublimação repressiva” ou “controlada”:

O conceito de dessublimação controlada implicaria a possibilidade de uma liberação simultânea da sexualidade e da agressividades reprimidas [...] se a libertação da libido socialmente reprimida e encorajada fosse a da sexualidade parcial e localizada, seria equivalente a uma compressão real da energia erótica, e essa dessublimação seria compatível com o crescimento tanto de formas não-sublimadas como sublimadas de agressividade.¹⁴¹

Em outra obra, Marcuse descreve que a descarga repentina da sexualidade reprimida, dentro dos limites institucionais da coerção, traria consigo a assustadora marca da violência característica da repressão cotidiana do Princípio de Realidade capitalista:

A libido continua acusando a marca da supressão e manifesta-se nas abomináveis formas tão bem conhecidas na história da civilização; nas orgias sádicas e masoquistas das massas desesperadas, das elites da sociedade, dos bandos famintos de mercenários, dos guardas de presídios e campos de concentração. Tal descarga de sexualidade fornece uma saída periodicamente necessária para a frustração insuportável; robustece, mais do que debilita, as raízes da coação instintiva; conseqüentemente, tem sido usada, repetidas vezes, como um instrumento apropriado para os regimes supressivos.¹⁴²

Se, na ocasião da elaboração do ensaio de Jameson, a estetização do Real ainda podia ser sentida como intensidades alegres ou impulsos consumistas, a crise financeira de 2008, acompanhada do avanço da desindustrialização e da intensificação da concentração de riquezas, desferiram um golpe duro na camada de verniz das doutrinas oficiais da globalização e desgastaram ainda mais um sistema de produção para o qual não parece haver outra alternativa. Não é de se espantar, portanto, que a destruição dos laços de solidariedade social pela neoliberalização, seguida da falência das suas promessas de prosperidade geral, democratização global e multiculturalismo, deixem como legado uma espécie de vazio na vida subjetiva dos indivíduos. Soma-se a isso a desindustrialização que avança a passos largos, a expansão dos contratos temporários, o desaparecimento de diversos cargos e sua substituição por novas tecnologias digitais, o encolhimento da ação estatal e de suas instituições públicas (como saúde, previdência social e educação) e a subjetivação do *ethos* do empreendedorismo que amplifica a responsabilização individual; todos estes elementos operam para empobrecer drasticamente a vida material dos indivíduos. Enclausurados pelo silêncio do individualismo, obrigados a lutar pela própria sorte em um cotidiano cuja

141 MARCUSE, Herbert. “A conquista da consciência infeliz: a dessublimação repressiva”. In: O Homem Unidimensional. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p.87. Grifo do autor.

142 Idem. Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. p.176-7.

tônica é o “salve-se quem puder” e na ausência de uma organização política efetiva e centralizada capaz de dar voz às reivindicações dos trabalhadores e, ao mesmo tempo, opor-se ao interesses do Capital, é compreensível que a classe trabalhadora - e principalmente os seus membros mais desvalidos, condenados a um cotidiano de subemprego, contratação precária e “viração” - sinta a necessidade de buscar o auxílio de outras organizações capazes de suprimir o abandono espiritual e material.¹⁴³ É nesse contexto que determinadas instituições cujas intenções, na maior parte das vezes, não estão a favor da classe trabalhadora, surgem para substituir os laços de solidariedade social e cobrir o abandono governamental. No Brasil, a expansão massiva do neopentecostalismo, governado por uma organização religiosa que, atualmente, comanda uma das maiores redes de comunicação em massa do país, opera uma combinação de assistencialismo, centro de convergência de relações sociais, canal de divulgação das doutrinas neoliberais e braço de atuação de certos partidos políticos ligados à elite financeira.

É precisamente neste solo que novas formas de representação fascista podem surgir. O culto ao mito formador, ao ufanismo destemperado e a uma grande figura restauradora, representante de certos valores saudosistas, surgem, precisamente, como *respostas à falência cada vez mais perceptível da neoliberalização*. Com a esquerda fragmentada e grande parte das suas demandas políticas resumidas à micropolíticas nas quais boa parte da classe trabalhadora não se reconhece, combinado com a situação de pobreza material e espiritual que descrevemos acima, o caminho se encontra aberto para a construção de novas figuras que flertam perigosamente com o fascismo, como o ex-presidente dos EUA Donald Trump e o atual presidente do Brasil Jair Bolsonaro.¹⁴⁴ Sobre este último, vale destacar que foi amplamente divulgado pela mesma rede de comunicação neopentecostal supracitada. Isso nos ajuda a perceber que, embora assuma a máscara da humanização quando lhe convém (inclusive por meio da canibalização de certos discursos políticos da esquerda, transformando-os em artigos de consumo), o Capital não é inimigo dos regimes totalitários. Nesse sentido, convém retornarmos à figura de P na narrativa. Como proscrita física e socialmente, órfã de pai e mãe, privada de qualquer solidariedade social e embrutecida pela delinquência cotidiana, P é, aos olhos de Joe e L, a candidata perfeita para assumir o empreendimento das personagens, ainda aos 16 anos. A complexidade da personagem nos ajudar a desmistificar certa visão triunfalista de parte da esquerda que tende a ver o

143 “Particularmente interessante é como o modo existente de produção e suas articulações políticas definem tanto o espaço quanto o formato de suas próprias formas principais de oposição. As práticas hegemônicas do neoliberalismo nas arenas econômica e política deram origem a formas de oposição descentralizadas e interligadas em rede [...] a resposta especificamente de direita à alienação universal é compreensível, mas também assustadora em suas implicações. Não se pode dizer, depois de tudo, que as respostas da direita a esse tipo de problema não tiveram consequências históricas importantes no passado. Será que não podemos aprender com a história e formular respostas anticapitalistas mais apropriadas que deem uma solução progressista às contradições do nosso tempo?”. HARVEY, 17 *Contradições e o Fim do Capitalismo*, op.cit. p.281.

144 Em 2025, enquanto revisava este texto para a atual publicação em livro, Bolsonaro deixou de ser o atual presidente do Brasil (sendo substituído por Lula, que ocupa seu terceiro mandato) e Trump voltou a ser o presidente dos EUA. Neste contexto, as imagens das espirais, do eterno retorno do mesmo e da paralisia temporal que tentei salientar nesta pesquisa ainda permanecem atuais e angustiosas.

futuro como surgindo muito palpável e robustamente no presente — na concepção, por exemplo, de uma classe trabalhadora sempre intrinsecamente revolucionária ou pré-revolucionária, e que só está sendo contida pelos traidores social-democratas ou stalinistas, e está a ponto de cumprir o seu destino, tanto quanto, no Novo Testamento, o reino de Deus está agora mesmo batendo às portas da história, se apenas tivéssemos olhos para ver.¹⁴⁵

P é uma ampliação violenta da “subjetividade corporativa”, mostrando que os desvalidos e excluídos do Capital, marginalizados e fragilizados pela competitividade voraz, aqueles que não têm nada a perder, não necessariamente alcançarão naturalmente a consciência de sua própria situação. Pelo contrário, talvez sejam exatamente estes indivíduos que estejam sujeitos à face mais brutal que o neoliberalismo tem a oferecer. Nesses termos, sua ligação amorosa/sexual com Jérôme, que também fez a “iniciação” de Joe na esfera da competitividade, pode ser lida como precisamente a coligação entre a elite financeira e o “novo espírito empreendedor” que já na época de produção do filme dava sinais para uma inclinação fascista.

Ainda nessa linha, cabe destacar que as condições de produção deste trabalho têm relação com, precisamente, o avanço sistemático no qual se articulou o golpe político-judiciário brasileiro de 2016 que tirou do cargo a ex-presidente Dilma Rousseff e auxiliou (à contragosto de certos setores da burguesia) a ascensão da figura de Jair Bolsonaro. O discurso político que combinava perigosamente reformas neoliberais draconianas, principalmente relacionadas ao sucateamento dos contratos trabalhistas, com o renascimento dos símbolos fascistas, foi seguido, no plano da vida cotidiana, de uma assustadora elevação da inflação e de um desgaste da sua atuação autoritária com grande parte da elite financeira. Soma-se a isso os resultados catastróficos causados pelas recentes reformas neoliberais implementadas pelo atual governo e cuja evidência tornou-se impossível de cobrir por ocasião da pandemia do vírus Covid-19. O fato do vírus ter sido altamente letal entre a população negra, periférica e de baixa-renda, principalmente entre aqueles que se encontram na faixa do subemprego, coloca em xeque a doutrina da responsabilização individual e as supostas melhorias que a privatização massiva nos proporcionaria, principalmente na área da saúde. Foi nesse contexto, que muitos políticos e comunicadores de direita, baseando-se na pureza das doutrinas do mercado autorregulador, munidos da “boa vontade” em “desafogar a máquina pública” e contra aquilo que denominaram de “Estado assistencialista”, adotaram ostensivamente discursos pseudo ou anticientíficos, protestaram contra a vacinação em massa e apregoaram uma falsa “imunidade de rebanho” cujas consequências, estima-se, seriam seriamente mais funestas do que as que vimos até então. As mortes inevitáveis, proclamaram os extremistas neoliberais, não podem parar o movimento inexorável da economia - um discurso que nos remete ao palavrório inescrupuloso da aristocracia sadeana. É nessa conjuntura que a concepção da “gestão de si” começou a caducar visivelmente.

145 EAGLETON, A Ideologia da Estética, op.cit. p.294.

Nessa senda, talvez uma das grandes dificuldades hoje para a esquerda seja o de nomear um sistema que, para “mudar a alma” das pessoas, reestruturou-se de tal sorte que conseguiu incorporar certos princípios que serviam de combustível para inflamar as manifestações anticapitalistas. Não raro encontramos nos cursos de psicologia positiva ou em empresas que apregoam os novos métodos de gestão um combate à automação e ao endurecimento dos métodos organizacionais do fordismo. Contra estes, levantam a bandeira da organicidade, naturalidade, adaptabilidade, flexibilidade e sensibilidade, criando medidas inclusivas baseadas no mesmo vocabulário de determinadas políticas identitárias e construindo métodos de organização autogestionada. Isso talvez espante a parcela mais dogmática da esquerda, *mas os neoliberais também podem ser inimigos ferrenhos das organizações hierárquicas, do dogmatismo religioso, do moralismo, da devastação ambiental, da homofobia e de uma racionalidade controladora*. O que, de maneira nenhuma, é o equivalente a dizer que sejam contrários à lógica do mercado: no lugar desta racionalidade, propõem a “gestão de si” e o empreendedorismo individual, nos quais a autogestão não significa organização coletiva, mas “*self-management*”. Além disso, a inimizade alardeada pelos neoliberais contra a face mais violenta do capital parece ter como limite o próprio questionamento das bases dessa ordem social e não se afligem por apoiar regimes totalitários quando estes proclamam proteger a “razão natural” dos mercados. Seja como for, a lição que podemos aprender com a neoliberalização massiva é que o capitalismo consegue se travestir tanto em uma forma totalitária e violenta, o fascismo, *quanto em uma forma mais humanizada e sensível*.¹⁴⁶ Não é à toa que esses novos métodos organizacionais que populam o *ethos* do capitalismo tardio tocam diretamente nas questões relacionadas ao prazer, à libido e ao desejo. Ao abrir espaço para uma vazão controlada da sexualidade, o neoliberalismo opera uma dessublimação repressiva capaz de incluir sistematicamente determinadas demandas físicas da constituição humana que, se antes eram exclusividade dos protestos da esquerda contra a desumanização capitalista, hoje se mostram mais imbricadas. Como propõe Jameson no trecho que pusemos em epígrafe para esta parte, a efetividade de uma *práxis* que consiga apontar para uma modificação geral e sistemática do modo de produção, talvez caminhe de mãos dadas com a mobilização ampla da categoria do prazer, como figuração da Utopia e da representação dos limites da fruição ao qual nosso corpo sensível é condenado nesse sistema.¹⁴⁷

Ainda sobre o travestimento do capitalismo em uma imagem sensível e “consciente”, convém retornarmos à figura de Seligman e o modo como ele mesmo se descreve narrativa:

146 “Há tentativas inúteis de disfarçar o próprio capital com o traje humanista do “capitalismo consciente”, como gostam de chamá-lo alguns presidentes de empresa, uma espécie de ética empreendedora que mais parece uma lavagem de consciência, acompanhada de propostas sensíveis para melhorar a eficiência dos trabalhadores, fingindo ser boas para eles. Tudo de sórdido que acontece é absorvido como dano colateral não intencional de um sistema econômico motivado pelas melhores das intenções éticas.” HARVEY, 17 *Contradições e o Fim do Capitalismo*, op.cit. p.284.

147 JAMESON, “Pleasure: a Political Issue”, op.cit. p.384.

Considero-me assexual. Claro que experimentei masturbação na adolescência, mas não surtiu efeito em mim. Não há nada de sexual sobre mim [...] mas acho que isso faz com que eu seja o melhor ouvinte para sua história. Não tenho noções pré-concebidas ou preferências. Na verdade, sou o melhor juiz que sua história poderia ter. E quando chegar a hora de decidir se você é ou não um ser humano ruim, não terei problema algum com isso. Pois não a vejo através das lentes coloridas pela sexualidade ou pela experiência sexual. Sou virgem. Sou inocente.

Em retrospecto, tendo em vista a tentativa de estupro, o discurso de Seligman é completamente deslegitimado pelas cenas finais. Além disso, como apontamos na Parte I, é curioso notar como certas características que flertam com o positivismo e com o determinismo social partem de uma personagem aparentemente dócil e melindrosa. A estetização do Real, presente no discurso do protagonista pela expansão da sequência Fibonacci e da proporção áurea para todas as áreas da vida cotidiana, tem como resultado, em última instância, a abolição da ação humana consciente e a redução da complexidade da psique em traços simplistas, gestos repetitivos e ações catalogadas. Nesses termos, é possível ler Seligman como personificação do processo social que mascara a brutalidade do capitalismo em uma social-democracia de consumo. O ganho crítico em analisarmos a personagem dessa forma reside no fato de reconhecer a capacidade redutora e o potencial de inclinação fascista do capitalismo até mesmo nos momentos em que se traveste de democracia consumista, cuja “sensibilidade” pode facilmente se adequar a “rompantes” totalitários que demonstram menos o desvio da racionalidade do sistema que a própria lógica interna do seu funcionamento, costumeiramente reservada aos despossuídos, mas que pode se ampliar em momentos de crise generalizada.

Antes de encerrarmos esta seção, vale a pena retomarmos ao que diz Roberto Schwarz sobre a atualidade histórica das representações estético-políticas brechtianas:

Digamos então que, hoje como ontem, o caráter absurdo e devastador do capitalismo se impõe como uma evidência, a qual contudo está historicamente presa a outra, à revelação da dinâmica regressiva das sociedades que romperam com o padrão burguês na tentativa de superá-lo. Isso não torna insuperável esse padrão, mas mostra que não é suficiente sair dele para criar outra ordem superior. Diferentemente do que a esquerda supunha, a passagem da crítica à superação mostrou não ser automática, nem óbvia. Na circunstância, o componente didático do distanciamento brechtiano ficava sem ter o que ensinar, ao menos diretamente, e mudava de sentido. Uma encenação à altura do que a contragosto todos aprendemos tem de levar em conta esse horizonte difícil, sob pena de transformar em *kitsch* de segundo grau a gesticulação da sobriedade.¹⁴⁸

Acreditamos que a narrativa de von Trier é construída no interior desse impasse histórico, no qual a intenção desmistificadora das ideologias vigentes esbarra com a con-

148 SCHWARZ, Roberto. Sequências Brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.126.

juntura da vitória do capitalismo, alçado à categoria de ordem mundial. Ainda assim, julgamos que o exercício analítico que a obra propõe é útil no estranhamento das práticas naturalizadas dos métodos corporativos de gestão e administração na vida cotidiana, incluindo também a esfera da sexualidade. Sendo assim, um dos méritos do filme é, ao nosso ver, trazer ao centro da sua estrutura às questões relacionadas ao corpo, como o prazer e o desejo, pois, se a formação da “subjetividade corporativa” opera através da inclusão das necessidades fisiológicas e sensíveis do corpo, talvez este último tenha se tornando um ponto de intersecção para o qual diversas contradições convergem e por meio do qual são mais visíveis. Concebemos que a narrativa configura constantemente um contraste entre identificação e distanciamento: se, por um lado, a identificação com os protagonistas se apresenta como uma armadilha ideológica, por outro, não passa incólume o seu sofrimento e a sua solidão que, mais do que nunca, nos acerta em cheio. Ainda assim, *Ninfomaniaca* aparenta demonstrar que as narrativas interessadas em uma construção épica voltada à desfamiliarização podem ser atuais no desvendamentos das sobredeterminações concretas do processo social na formação da subjetividade e, com isso, a desmitificação do seu caráter imutável e supostamente natural.

Voltemos à declaração final de Joe. Após fazer o “balanço” da sua vida com o auxílio de Seligman, ela conclui:

Mesmo que apenas uma em um milhão, como disse a minha terapeuta duvidosa, consiga eliminar mentalmente, fisicamente e no seu coração sua sexualidade, esse será o meu objetivo [...] enfrentarei todas as adversidades, tal como uma árvore deformada em uma colina. Reunirei toda a minha teimosia, minha força e minha agressividade masculina.

A referência à sua “árvore da alma” é essencial para desarticularmos esse suposto aprendizado. Ao nos atentarmos novamente ao enquadramento (ver figura 147), percebemos a distância posta entre a personagem e sua “alma”, restando uma ausência no interior do quadro. Essa lacuna nos impele a refletir sobre as impossibilidades da demanda do imperativo categórico do gozo, cujo resultado provável, após a árdua escalada da colina do “mais-prazer”, parece ser a autodeformação do corpo em uma espiral decrescente. Joe passa, em um piscar de olhos, da ninfomania ao celibato, ecoando o paradoxo ou paralisção temporal da pós-modernidade que oscila entre imutabilidade e apocalipse; algo que, figurando a centralidade do corpo sensível, pode ser traduzido como a antinomia das demandas do “mais-prazer” e o definhamento do corpo. Transcodificada, a “mudança” repentina de Joe é nada mais que a perpetuação do mesmo processo social, mas com um grau elevado de brutalidade: incapaz de manter o equilíbrio subjetivo entre a voracidade competitiva e a racionalidade disciplinar, a personagem mutila a si mesmo, deformando sua “alma” mais uma vez. Além disso, o vácuo no centro do quadro pode chamar a atenção para o próprio caráter de construção da narrativa e aqui gostaríamos de arriscar, pela última vez, uma outra interpretação para a polissemia da projeção do título (ver figuras 1 e

114). A ausência no centro dos parêntesis, que sinaliza tanto para a escuridão da abertura da narrativa (o *zoom-in* para dentro do buraco na parede) quanto para o encerramento, pode ter relação também com o próprio caráter lacunar da narrativa épica, a qual clama para ser preenchida pelo espectador com uma crítica material e histórica. Nesse sentido, o clamor repetido de Joe (“preencha todos os meus buracos”) adquire uma forte conotação metalinguística e autorreferencial produtiva.

Sendo assim, é possível ler o escurecimento final da narrativa como o colapso do equilíbrio imposto à protagonista. No entanto, o uso da canção “*hey, Joe*” durante os créditos nos indicam, através de uma leitura distanciada, a permanência da adesão subjetiva da personagem aos *ethos* do empreendedorismo, que segue caminhando sem rumo. Embora Joe se identifique fantasiosamente com as personagens representantes da elite financeira, seu ímpeto competitivo, quando analisado de uma perspectiva materialista, não altera o jogo para os “donos do tabuleiro”, pois, para estes, ela não passa de uma prestadora de serviços. Lembremos o encerramento da competição no trem, cujo resultado, nas palavras de Seligman, foi “alivar S de eu fardo (*load*)”¹⁴⁹. Nessa sequência, S abandona a racionalidade controladora, figurada pela família nuclear e pelo controle tabular que sua esposa faz da fertilidade, para aliar-se momentaneamente com a impulsividade e a flexibilidade que Joe, ao seus olhos, representa. Se os representantes da elite econômica fantasiam com a maleabilidade do novo espírito empreendedor, cuja lucratividade está cifrada no gozo, a projeção de Joe sobre Jérôme, que combina traços aleatórios dos passageiros no trem e que a faz gozar (ver figura 146), também é significativa para desvendar tanto a comunhão entre fantasias sexuais e delírios de ascensão de classe que o filme opera, quanto o horizonte de imaginação da personagem com relação à elite financeira. A indeterminação proposital de suas tarefas que sempre a coloca em uma posição subalterna é velada por sua adesão irrestrita aos novos métodos de gestão neoliberais cuja dominante cultural empreendedora adquire, nas palavras de Joe, um caráter “sofisticado”, investida de sensualidade e erotismo. A incapacidade da personagem de imaginar Jérôme como a narrativa realmente nos mostra, isto é, violento, sádico e explorador (basta lembrarmos as sequências do segundo capítulo), se expande para o seu total desconhecimento da origem do seu dinheiro.

A expansão do *ethos* empreendedor a todas as áreas da vida cotidiana permite que a proletarianização de todas as atividades seja mascarada por um método de organização que se apresenta como moderno e sofisticado, mas que, em uma perspectiva histórica, logrou aumentar drasticamente a exploração do trabalho e a concentração de renda não mãos de uma pequena elite global. Se estamos corretos em analisar a construção de Joe como a concentração das contradições da “subjetividade empreendedora”, talvez uma das principais dissonâncias que podemos observar é a *distância entre sua fantasia subjetiva, que orbita entre ascensão de classe e desejo sexual, e sua realidade material, cujo empobrecimento constante caminha de mãos dadas com o definhamento do corpo*. Ao final da narrativa, ainda que espancada, urinada e destruída, a leitura da canção tocada nos créditos finais nos mostra que Joe está disposta a continuar correndo. De fato, o que a narrativa de *Ninfomaniaca* parece colocar

149 A palavra “load”, nesse contexto, pode indicar tanto “carga” ou “fardo”, quanto “esperma”.

entre parêntesis são as possibilidades futuras de uma subjetividade que é alçada ideologicamente à condição de “empreendedora de si”, mas cuja realidade material revela não só um empobrecimento crescente, mas também o grau das obscenidades da exploração da elite financeira e a sua “gestão sofisticada”. Nessa senda, a pergunta que nos resta, impulsionada por esta leitura, é: para onde irão todos aqueles que não partilham do quinhão da elite global e nem das decisões centrais da própria vida material, mas que, ainda assim, entram no mercado competitivo na condição de “empreendedor de si” - todos os “*regular Joes*” - despossuídos e com uma arma na mão? O que resta após a falência da “gestão de si”?

Com a ampliação cada vez mais expressiva das condições da concentração de riquezas, fora da esfera da elite financeira global, todos os possíveis empreendedores são vistos como mais um *average Joe*, condenados, como Justine, a seguir virtuosamente os princípios “imutáveis” da lógica da mercadoria, cada qual com uma arma na mão, caminhando em espiral. Salvo o fim do mundo, não há, nessa perspectiva, a possibilidade de uma mudança sistêmica: estamos enjaulados entre o eterno presente e a autodestruição, deformando nossos corpos e transformando prazer em sofrimento. Aos olhos do foco narrativo, sedimentação formal do bojo ideológico do capitalismo multinacional, não há outra alternativa. Aos interessados em uma *práxis* política radical, figurar e pavimentar o caminho para a transformação da ordem social parece ser a tarefa urgente do presente.

REFERÊNCIAS

LIVROS, ARTIGOS, ENSAIOS, MATÉRIAS, TESES E DISSERTAÇÕES

- ADORNO, Theodor W., e Max HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALEIXO, Antonio Marcos. *Um Épico Possível: refuncionalizações de técnicas, formas e clichês, em Nashville, de Robert Altman*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2013.
- BADLEY, Linda. *Lars von Trier*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- BAINBRIDGE, Caroline. *The Cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. London/New York: Wallflower press, 2007.
- BJÖRKMAN, Stig. *Trier on von Trier*. Trad. Neil Smith. London: Faber and Faber, 2003.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.
- . *On Film and Radio*. Trad. Marc Silberman. London: Bloomsbury, 2000.
- . *Teatro Dialético*. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. London: Cornell University Press, 1990.
- . *Story and Discourse: narrative structure in fiction and film*. London: Cornell University Press, 1978.
- DA SILVA, C.M.A. “A Autocrítica do Intelectual Militante no Cinema Político: ‘Terra em Transe’ (Glauber Rocha, 1967) e ‘Lutas na Itália’ (Grupo Dziga Vertov, 1970).” *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2017. pp.293-311. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15718>. (Acesso dia: 11/05/2022).
- DARDOT, Pierre, e Christian LAVAL. *A Nova Razão do Mundo: ensaios sobre a sociedade neoliberal*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ELBESHLAWY, Ahmed. *Woman in Lars von Trier’s Cinema (1996-2014)*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2016.

FRAGA, Wesley Castellano. *Feridas Abertas no Centro do “Capitalismo Humanizado”*: Cathy Come Home (1966) na contramão da ideologia social-democrata. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2022.

FREUD, Sigmund. “Além do Princípio do Prazer”. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas (1925 - 1926)*. Trad. Paulo César Lima de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp.17-75.

GRONEMAN, Carol. *Ninfomania: história*. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

———. “Nymphomania: the historical construction of female sexuality”, *The University of Chicago Press Journals*, Vol.19, No.2, Winter, 1994. pp.337-367. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3174802> (Acesso dia: 01/09/2019).

HARVEY, David. *17 Contradições e o Fim do Capitalismo*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2016.

———. *O Neoliberalismo: história e implicações*. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

JAMESON, Fredric. “Pleasure: a Political Issue”. In: *The Ideologies of Theory*. New York: Verso, 2008. pp.372-85.

———. *Pós-Modernismo, ou, A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2000.

———. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso, 1991.

———. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1992.

———. “The Antinomies of Postmodernity”. In: *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994. pp.1-72.

JOVANOVIC, Nenad. *Brechtian Cinemas: Montage and theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier*. New York: Suny Press, 2017.

KIPNIS, Laura. *Bound and Gagged: pornography and the politics of fantasy in America*. Durham: Duke University Press, 1999.

KOUTSOURAKIS, Angelos. *Politics As Form in Lars von Trier: a post-Brechtian reading*. New York/ London/ New Delhi/ Sydney: Bloomsbury, 2013.

KRUGER, Patrícia de Almeida. “A Projeção da Loucura Feminina em Anticristo, de Lars von Trier”. *Revista Criação e Crítica*, 2014. pp.55-68.

———. *O Cinema de Lars von Trier: narrativas da América e do horror*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019. Nota de aula.

———. *Penetrando o Éden: Anticristo, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2016.

———. “Rompendo a Ficção: invasões iconográficas em filmes de Lars von Trier”. In: FABRIS, Marcos; *idem* (orgs.). *Imagem e História*. São Paulo: Beca, 2018. pp.29-53.

KURZ, Robert. “A biologização do social”. In: *Os Últimos Combates*. Trad. José Marcos Macedo. Petrópolis: Vozes, 1998. pp.191-99.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

MARCUSE, Herbert. “A conquista da consciência infeliz: a dessublimação repressiva”. In: *O Homem Unidimensional*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. pp.69-92.

———. *Eros e Civilização*: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MORAES, Reinaldo. *Pornopopeia*. São Paulo: Objetiva, 2009.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In: *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave Macmillan, 1986. pp.14-28.

O'DONOGHUE, Darragh. “A Girl Named Joe: nymphets, ‘nymphomaniac’ and Lars von Trier”. *Cinéaste*, 2014.

PACHECO, Ana Paula. *Percursos Recentes da Produção Cultural Brasileira*: corpo e trabalho na literatura e no cinema. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2019. Nota de aula.

PHILLIPS, John. *Sade: the libertine novels*. London: Pluto Press, 2001.

———. *The Marquis de Sade: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.

POE, Edgar Allan. “A Queda da Casa de Usher”. In: *Histórias Extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. pp.163-80

———. “The Fall of The House of Usher”. In: *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes and Noble, 2006. pp.299-314.

RÉAGE, Pauline. *A História de O*. Trad. Maria de Lourdes Nogueira Porto. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

———. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SADE, Marquês de. *Os Infortúnios da Virtude*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

———. *The Misfortunes of Virtue and Other Early Tales*. Trad. David Coward. New York: Oxford University Press, 1992.

SAFATLE, Vladimir; SILVA JUNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian (orgs.) *Neoliberalismo Como Gestão do Sofrimento Psíquico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SELIGMAN, Martin E. P. “Cultive a Resiliência”. *Harvard Business Review*, 17 de novembro de 2014. Disponível em: <https://hbrbr.com.br/cultive-a-resiliencia/>. (Acesso dia: 01/07/2020).

SIMONS, Jan. *Playing The Waves*: Lars von Trier’s game cinema. Amsterdam University Press, 2007.

SONTAG, Susan. “A imaginação pornográfica”. In: *A Vontade Radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp.33-65.

SOUZA, Evelise Guioto de. *Dogville, Filme e Crítica*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2007.

STEVENSON, Jack. *World Directors: Lars von Trier*. London: BFI Publishing, 2002.

WALTON, Izaack, e Charles COTTON. *The Complete Angler*. London: Forgotten books, 2014.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core, Power, Pleasure and “The Frenzy of The Visible”*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

——— (org.) *Porn Studies*. London: Duke University Press, 2004.

———. *Screening Sex*. London: Duke University Press, 2008.

WILLIAMS, Raymond. “Ideias sobre natureza”. In: *Cultura e Materialismo*. Trad. André Glaser, 89–115. São Paulo: Unesp, 2011.

———. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2014.

WILLIS, Susan. *A Primer For Daily Life*. New York: Routledge, 1991.

WITTMANN, Isabel. “Ninfomaniaca: von Trier Falando de von Trier, Gênero, Natureza e Cultura.” Trabalho apresentado no *I Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica*, realizado entre os dias 04 e 06 de novembro de 2014, Belém/PA. Disponível em: <https://www.academia.edu/>. (Acesso dia 20/03/2020).

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

———. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Zattoni, F., Gül, M., Soligo, M. et al. “The impact of COVID-19 pandemic on pornography habits: a global analysis of Google Trends”, [s.d.]. <https://doi.org/10.1038/s41443-020-00380-w>. (Acesso dia: 25/03/2021).

ZELEKHA, Yaron, e Léo-Paul DANA. “Social Capital Versus Cultural Capital Determinants of Entrepreneurship: an empirical study of the African continent.”, Entrepreneurship Development Institute of India de 2019. (Acesso dia: 14/08/2021).

RESENHAS SOBRE NINFOMANÍACA

BOWEN, Chuck. “Review: Nymphomaniac: volume II”, 30 de março de 2014. <https://www.slantmagazine.com/film/nymphomaniac-volume-ii/>. (Acesso em: 10/03/2020).

BRUM, Eliane. “Preencha todos os meus buracos”, 5 de fevereiro de 2014. <http://miltonribeiro.sul21.com.br/2014/02/03/eliane-brum-sobre-ninfomaniaca-briguem-com-ela-por-favor/>. (Acesso em: 14/04/2020).

COLEMAN, Rebecca. "Lars von Trier's Nymphomania Is a Terrible Movie". *Thought Catalog*, abril de 2014. <https://thoughtcatalog.com/rebecca-coleman/2014/04/lars-von-triers-nympho-maniac-is-a-terrible-movie/>. (Acesso em: 05/05/2021).

DARGIS, Manohla. "Is it raging lust, or youthful angst? Either way, she's taking a beating". *The New York Times*, 20 de março de 2014. <https://www.nytimes.com/2014/03/21/movies/pain-abounds-in-lars-von-triers-nymphomaniac.html>. (Acesso em: 08/03/2020).

FOX, Jesse David. "Just how dirty is Nymphomaniac: volume I?" *Vulture*, 7 de março de 2014. <https://www.vulture.com/2014/03/just-how-dirty-is-nymphomaniac-volume-i.html>. (Acesso em: 08/03/2020).

———. "Just how dirty is Nymphomaniac: volume II?" *Vulture*, 4 de abril de 2014. <https://www.vulture.com/2014/03/just-how-dirty-is-nymphomaniac-volume-ii.html>. (Acesso em: 08/03/2020).

KERMODE, Mark. "Nymphomaniac vols I & II - review". *The Guardian*. 23 de fevereiro de 2014, seç. Movie Review. <https://www.theguardian.com/film/2014/feb/23/nymphomaniac-vol-1-11-review-mark-kermode>. (Acesso em: 08/03/2020).

OLSEN, Mark. "Nymphomaniac II is too much, but not enough". *Los Angeles Times*. 3 de abril de 2014, seç. movies. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-nymphomaniac-vol-ii-review-20140404-story.html>. (Acesso em: 10/03/2020).

SCOTT, A.O. "After the indulgence of young lust, the going gets tougher (and rougher)". *The New York Times*. 3 de abril de 2014, seç. Movie review. <https://www.nytimes.com/2014/04/04/movies/nymphomaniac-volume-ii-the-rest-of-von-triers-story.html>. (Acesso em: 10/03/2020).

ZANIN, Luiz. "Alguns pitacos sobre Ninfomaníaca 2, e Alemão, e férias". *Estadão*. 14 de março de 2014, seç. Cinema, cultura & afins. <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/alguns-pitacos-sobre-ninfomaniaca-2-e-alemao-e-ferias/>. (Acesso em: 08/03/2020).

———. "Ninfomaníaca". *Estadão*. 9 de fevereiro de 2014, seç. Cinema, cultura & afins. <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/ninfomaniaca/>. (Acesso em: 08/03/2020).

FILMOGRAFIA DE LARS VON TRIER (EM ORDEM CRONOLÓGICA)

ELEMENT of a Crime. Direção: Lars von Trier. Dinamarca: Per Holst Filmproduktion, 1984 (104 min).

EPIDEMIC. Direção: Lars von Trier. Dinamarca: Elementfilm A/S, 1987 (106 min).

EUROPA. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Polônia: Janus Film, 1991 (112 min).

BREAKING The Waves. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Suécia: Zentropa entertainments, 1996 (159 min).

IDIOTERNE. Direção: Lars von Trier. Dinamarca: Zentropa entertainments, 1998 (117 min).

DANCER In The Dark. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ França/ Alemanha/ Itália/ Suécia: Zentropa entertainments, 2000 (140 min).

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Reino Unido/ Suécia/ França/ Alemanha/ Países Baixos: Lions Gate films, 2003 (178 min).

MANDERLAY. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Reino Unido/ Suécia/ França/ Alemanha/ Países Baixos/ Itália: Zentropa entertainments, 2005 (139 min).

DIREKTØREN For Det Hele. Direção: Lars von Trier. Zentropa entertainments, 2006 (99 min).

ANTICHRIST. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Suécia/ França/ Alemanha/ Itália/ Polónia: Zentropa entertainments, 2009 (108 min).

MELANCHOLIA. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Suécia/ França/ Alemanha: Zentropa entertainments, 2011. (135 min).

NYPHOMANIAC: extended director's cut volume I & II. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Alemanha/ França/ Bélgica: Zentropa entertainments, 2013. 2 DVDs (148 e 178 min).

HOUSE That Jack Built, the. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Suécia/ França/ Alemanha: Zentropa entertainments, 2018 (152 min).

OUTROS FILMES CITADOS

DEEP Throat. Direção: Gerard Damiano. Estados Unidos: Gerard Damiano film productions, 1972 (61 min).

EASY Rider. Direção: Dennis Hopper. Estados Unidos: Pando Company Inc, 1969 (95 min).

INSATIABLE. Direção: Godfrey Daniels. Estados Unidos: Miracle Releasing of Nevada, 1980 (77 min).

JAWS. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures, 1975 (124 min).

SEXUAL Freedom in Denmark. Direção: John Lamb. Estados Unidos: Horizon productions, 1970 (75 min).

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Produções Cinematográficas Ltda, 1967 (115 min).

SITES E OUTROS RECURSOS VIRTUAIS

Canal “Lars von Trier Channel” no *Youtube*:

https://www.youtube.com/channel/UCdC_5rFDHT5o76iOeh7S32Q

Closer TV - Making-offs e entrevistas:

<https://www.youtube.com/channel/UCEL>

Dicio: Dicionário *Online* de Português:

<https://www.dicio.com.br/>

Glossários de termos técnicos sobre cinematografia:

<https://www.filmsite.org/filmterms.html> e <https://filmanalysis.yale.edu/utDzQv2hgMwxEiC9DjMA>

Le Robert: Dictionnaire de la langue française en ligne:

<https://dictionnaire.lerobert.com/>

Magnolia Pictures - notas de produção e “kit de imprensa”:

<http://www.magpictures.com/nymphomaniac>

Oxford Advanced Learner’s Dictionary Online:

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/>

Scripts digitalizados dos dois volumes:

Vol. I: https://www.scripts.com/script/nymphomaniac%3A_vol._i_15042

Vol. II: https://www.scripts.com/script/nymphomaniac%3A_vol._ii_15043

Site oficial do filme:

<http://www.nymphomaniacthemovie.com/#>

**A Coleção de Teses PPGELLI – 2024,
presentemente lançada pela Editora Timo,
dá continuidade à publicação de pesquisas
desenvolvidas em teses e dissertações do
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos e Literários em Inglês da
Universidade de São Paulo.**

**O autor deste volume,
Roberto Freire do Nascimento Júnior,
concluiu a dissertação que originou este livro
junto ao PPGELLI no ano de 2022, sob orientação
do Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.**

