UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

NINFOMANÍACA, DE LARS VON TRIER: NARRAR EM TEMPOS PERVERSOS

Tese apresentada como requisito para obtenção de título de Doutorado em Letras.

Autora: Carla Dórea Bartz
Orientador: Prof. Marcos César de Paula Soares

São Paulo
Dezembro/2021
Versão corrigida

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B294n

Bartz, Carla Dórea
Ninfomaníaca, de Lars von Trier: narrar em tempos perversos / Carla Dórea Bartz; orientador Marcos César de Paula Soares - São Paulo, 2021.
360 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Cinema. 2. Crítica Materialista. 3. Estudos Culturais. 4. Análise Fílmica. 5. Lars von Trier. I. Soares, Marcos César de Paula , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Carla Dórea Bartz

Data da defesa: 22/10/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcos César de Paula Soares

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13/12/2021

Marcos CP

_____

(Assinatura do (a) orientador

Para meus sobrinhos Bernardo Bartz, João Pedro Bartz e Raquel Bartz, que representam o futuro.

Agradecimentos

Meu profundo agradecimento ao Prof. Dr. Marcos Soares pela oportunidade, pela confiança e pelas orientações primorosas ao longo deste processo.

Meus agradecimentos à Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco e à Dra. Patrícia Kruger pela leitura atenta e pelos apontamentos inspiradores durante o exame de qualificação.

Meus agradecimentos amorosos aos membros do *Grupo Cinemattos*, em especial, meus amigos Eduardo Mattos, Renan Lima, Marcos Pinheiro Eça e Fátima Ghazzaoui. Juntos assistimos e comentamos toda a obra de Ingmar Bergman e de Carl Theodor Dreyer, fundamentais nesta pesquisa.

Meu agradecimento a todos os pesquisadores, colegas e professores do Grupo de Estudos de Crítica Materialista *Brecht e o Cinema*. Nossos encontros mensais foram essenciais nesta jornada.

Meu agradecimento ao Sr. José Munhoz, da Sociedade Brasileira de Engenharia de Televisão, pelo apoio incondicional.

Meus agradecimentos aos meus familiares e irmãos pelo apoio e, em especial, à minha mãe, Helena Conceição Costa Bartz, que acompanhou de perto a escrita deste texto.

Em Memória

Ao meu amado pai, Hilbert Bartz.

(1934-2020)

Resumo

Esta pesquisa oferece uma análise do filme *Ninfomaníaca* (2013), dirigido pelo cineasta dinamarquês Lars von Trier. Trata-se um de exercício de análise fílmica à luz das teorias da crítica cultural materialista e visa ser um exemplo de sua aplicação no entendimento de obras de arte como representações indissociáveis das conjunturas material, social e histórica às quais foram imaginadas e produzidas. Divido em seis capítulos, o estudo parte da sequência de abertura para discutir os principais elementos formais, como foco narrativo e montagem, descreve a figura do *autor implícito*, como este coordena a construção de sentido na obra e como são aplicadas técnicas de distanciamento e estranhamento de Bertold Brecht. Apresenta uma análise da conjuntura da produção e do consumo do filme e sua inserção na pós-modernidade. Faz o reconhecimento da divisão tripartite dos pontos de vista a partir da análise minuciosa de sequências e avalia a trajetória dos principais personagens, Joe e Seligman, como representantes da pequena burguesia europeia. Reflete sobre as contradições sociais dos conteúdos, - como trabalho, família, maternidade e sexualidade -, a partir dos conflitos dentro da estrutura hierarquizada de classes do sistema capitalista. Por fim, busca integrar o filme e seus conteúdos a uma tradição literária e cinematográfica que inclui August Strindberg, Sergei Eisenstein, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, Carl Theodor Dreyer, Marcel Proust, Thomas Mann e Luiz Buñuel.

Palavras-chaves: crítica materialista; Lars von Trier; Ninfomaníaca; pós-modernidade; análise fílmica; foco narrativo; montagem; autor implícito; pornografia; Bertold Brecht; Ingmar Bergman.

Abstract

This research offers an analysis of Nymphomaniac (2013), directed by Danish filmmaker Lars von Trier. It is an exercise in film analysis considering the theories of materialist cultural criticism and an example of its application in the understanding of works of art as inseparable representations of the material, social and historical contexts to which they were imagined and produced. It begins with an overview of the opening sequence to discuss main formal concepts, such as narrative focus and montage. It shows how the implied author coordinates the construction of meaning and how Bertold Brecht´s distancing and estrangement techniques are applied. Also, it contextualizes the film production, consumption, and insertion in the post-modern scenario. It recognizes the point of view tripartite division based on a detailed analysis of sequences. Also, it assesses the trajectory of the main characters, Joe and Seligman, as representatives of the European petty bourgeoisie. It reflects on the social contradictions of contents - such as work, family, maternity, and sexuality - from conflicts within the hierarchical class structure of the capitalist system. Finally, it seeks to integrate the film and its contents in a literary and cinematographic tradition of August Strindberg, Sergei Eisenstein, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky, Carl Theodor Dreyer, Marcel Proust, Thomas Mann, and Luiz Buñuel.

Keywords: materialist criticism; Lars von Trier; Nymphomaniac; postmodernity; film analysis; narrative point of view; montage; implied author; pornography; Bertold Brecht; Ingmar Bergman.

Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.
Clarice Lispector, A Quinta História

Estou me esforçando ao máximo para ser boa. Claro que é muito mais fácil do que no princípio, mas ainda tenho vontade de ser má.
Rose Talbot, 23 anos, diagnosticada como ninfomaníaca, 1915

Moças presas por muito tempo pelos elos ridículos e perigosos de uma absurda virtude e de uma abstrata religião, imitai a ardente Eugenie; destruí, espezinhai, tão cheias de prazer como ela, todo os ridículos códigos ensinados por pais imbecis.
Marquês de Sade, A Filosofia da Alcova

Sumário

Apresentação 12
Capítulo 1 - Introdução 13
1.1 O prólogo como uma declaração de intenções 13
1.2 O primeiro diálogo 24
1.3 A música *Führe Mich* na sequência de abertura 33
1.4 Dados de lançamento e resumo dos capítulos 39
Capítulo 2 – Produção e Consumo 46
2.1 *Ninfomaníaca* como produto da pós-modernidade 46
2.2 *Ninfomaníaca* e o cinema no capitalismo tardio 51
2.3 A uberização da pornografia 65
2.4 Uma experiência de recepção de *Ninfomaníaca* 68
Capítulo 3 – A Voz de Seligman 73
3.1 Polifonia e *angling* 73
3.2 A digressão como método 79
3.3 Os disfarces de Seligman e a superficialidade intelectual 89
3.4 Contemplar ao invés de agir 104
3.5 Dafoe e Seligman 109
3.6 Proporção áurea, polifonia e forma cinematográfica 116
3.6.1 A polifonia de Bach no ponto de vista de Joe 124
3.7 Perspectiva e montagem: Eisenstein, Tarkovsky e Lars von Trier 128
Capítulo 4 – A Voz de Joe 148
4.1 A Ninfa e o Renascimento 148
4.2 Ninfomania: arte e fantasia 158
4.3 Joe é uma contadora de histórias 174
4.4 As origens de Joe: August Strindberg e Ingmar Bergman 184
4.5 O evangelho segundo Joe e o capitalismo como religião 192
4.6 A morte do pai de Joe 218
4.7 Jerôme e o amor como mercadoria 222
4.8 Joe descobre seu poder como mulher em uma viagem de trem 232
4.9 Pastiches, mélanges e rugelach 242
4.9.1 O romance de Proust no contexto modernista 244
4.9.2 A falsa consciência rememorante de Seligman 252

4.10 Pornografia é sintoma da barbárie 259
Capítulo 5 – Trabalho, família e maternidade 266
5.1 A impossibilidade de uma experiência coletiva 266
5.1.1 Little Flock, Dogma 95 e Kierkegaard 271
5.1.2 “I´m a Nymphomaniac” 274
5.2 Trabalho, hierarquia e reificação 280
5.2.1 *M & J Morris, Ltd.* 282
5.2.1 A chefe 291
5.2.3 *Debt Collection* 293
5.3 Família autoritária e maternidade impossível 301
5.3.1 A família autoritária de Joe e Jerôme 315
5.3.2 Marcel e o pacto fáustico 321
5.3.2 The Dangerous Man 329
5.3.3 Medeia e Joe 344
5.3.4 O recrutamento da próxima geração 348
Capítulo 6 – Considerações finais 353
6.1 Aspectos reacionários do identitarismo pequeno-burguês 353
6.2 A análise materialista de *Ninfomaníaca* 360
Anexo 1 – *Puzzy Power Manifest* 365
Anexo 2 – Manifesto do Dogma 95 368
Referências Bibliográficas 370

Apresentação

Este estudo é um exercício de análise fílmica à luz das teorias da área de pesquisa intitulada crítica cultural materialista e visa ajudar a compor, junto aos demais estudos e iniciativas de pesquisa que compõe o corpus de conhecimento desta área, um exemplo de sua aplicação no entendimento de obras de arte como representações indissociáveis das conjunturas material, social e histórica às quais foram imaginadas e produzidas. O objeto escolhido é o filme *Ninfomaníaca*, lançado nos cinemas em 2013 e dirigido pelo cineasta Lars von Trier. Esta pesquisa está dividida em seis capítulos:

No primeiro, o foco é a sequência de abertura, o primeiro diálogo e a música e visa abrir uma discussão sobre elementos formais, em especial, o foco narrativo, o autor implícito e a situação espaço-temporal da diegese.

No segundo, há uma contextualização das condições de produção e distribuição de *Ninfomaníaca* e sua inserção na pós-modernidade, essenciais para o entendimento do filme em si. A produção e o consumo de pornografia são abordados. Por fim, é apresentado um exemplo de recepção do filme, que aconteceu me Londres em 2013.

O terceiro capítulo discute o ponto de vista tripartite de *Ninfomaníaca* e salienta a voz do personagem Seligman e o uso da digressão como método discursivo. Nas duas seções finais, é discutida a montagem em *Ninfomaníaca* a partir das teorias de Sergei Eisenstein e Andrei Tarkovsky.

No quarto capítulo, o foco é a voz da personagem Joe. A primeira seção discute a trajetória da palavra ninfa na arte a partir do Renascimento e, na segunda, o contexto que levou a palavra a ser usada para nomear uma sexualidade considerada desviante. As demais seções analisam os episódios contados pela personagem, a sua função como principal narradora no filme e o diálogo que o filme faz com a tradição cinematográfica.

No quinto capítulo, a pesquisa concentra-se em analisar como o filme aborda os temas do trabalho, da família e da maternidade a partir do ponto de vista de Joe. Por fim, o capítulo seis apresenta alguns comentários finais sobre os temas abordados.

Capítulo 1 - Introdução

1.1 O prólogo como uma declaração de intenções

Desde o primeiro segundo de projeção de *Ninfomaníaca*, sabemos que este filme não seguirá as convenções do drama e não será um produto de entretenimento para consumo massificado. Após uma breve aparição do título nos créditos iniciais – *Nymphomaniac Vol. 1*[1] – somos mergulhados na escuridão da tela por um efeito de *fade out* muito comum na indústria cinematográfica. Surgem os primeiros sons: um barulho urbano que lembra o do metrô ou de um trem passando, água que escorre, gotas que batem em algo metálico, chuva que parece cair. O *fade out* estende-se, no entanto, por quase dois minutos, tempo este muito além do convencional.

Quando a primeira imagem finalmente surge, estamos em um beco mal iluminado. A primeira impressão é de um cenário em um palco de teatro: paredes de tijolos, em formato de U, interrompidas no meio por uma passagem, criam um efeito de perspectiva que aponta para uma luminária de teto acesa ao fundo (fotograma 1, abaixo). O local também lembra a minoica entrada de um labirinto, como se nos convidasse a entrar com cuidado para não nos perdermos.

Não há, neste momento, referência histórica específica, ou seja, é um cenário que funciona bem tanto para caracterizar a desolação urbana, fria e solitária de um filme sobre a guerra, ambientado nos anos 1940, como os dias atuais. Na sequência, o som de tilintar some e um ruído grave, abafado e indistinto é ouvido durante alguns instantes, enquanto a chuva e a neve caem em câmera lenta[2], como se o tempo tivesse propositalmente parado, quebrando com a naturalização do ambiente e com a sensação de palco. Então, o barulho do metrô volta indistinto ao fundo, enquanto os ruídos retornam gradativamente.

---

[1]Para este estudo, foi utilizada uma versão *blu-ray* distribuída no mercado internacional. Esta versão é chamada de *director's cut* e é legendada em inglês. Em português, os títulos dos filmes são *Ninfomaníaca Vol. I* e *Ninfomaníaca Vol. 2*. Em inglês, *Nymphomaniac Vol. 1* e *Nymphomaniac Vol. 2*. Neste texto, de maneira geral, é utilizado o nome em português. Em inglês, somente em casos de referência à versão *blu-ray,* como acima, ou a eventuais textos não traduzidos.

[2] Recurso utilizado por Lars von Trier em outros filmes como *Anticristo* (*Antichrist,* 2009) e *Melancolia* (*Melancholia,* 2011)..

Fotograma 1

Neste momento, cada fonte sonora ouvida durante os minutos em que a tela estava escura é revelada: água escorre por uma parede e por um cano, pingos de chuva caem na tampa de metal de uma lata de lixo, gotas caem de um telhado, objetos metálicos trepidam durante a passagem do trem. A câmera percorre cada ponto do beco em movimentos suaves, mas não se trata de um plano-sequência. Há, na verdade, vários cortes. O objetivo parece ser o de mostrar que cada som tem uma fonte específica, conforme a água da chuva bate e escorre pelos objetos ou o trem, que nunca é visto[3], passa. Como se a intenção fosse apontar que há um referente objetivo e concreto, ou seja, material, entre cada imagem e cada som e, ao mesmo tempo, estabelecer o espaço onde isso ocorre. É como se o sentido literal de cada referente fosse revelado a quem assiste.

Essa composição divide a abertura do filme em duas partes: na primeira, ouvimos os sons em uma tela escura e, na segunda, vemos as imagens e ouvimos os sons correspondentes. Esta segunda parte da abertura evidencia o espaço diegético. Entre essas duas partes, há uma espécie de ligação formada pelo fotograma 1, durante o qual a neve cai em câmera lenta e os sons são momentaneamente suprimidos. A montagem da banda sonora com as imagens cria

[3] O som do trem que nunca é visto cria um paradoxo com o primeiro filme dos irmãos Lumière exibido publicamente: *A chegada do trem à estação* (1895). Neste filme pioneiro, acontece justamente o oposto: vemos o trem, mas não podemos ouvi-lo. A referência a uma tradição cinematográfica em uma sequência que explicita a relação entre som e imagem nos ajuda a fazer esta relação. Culturalmente, a locomotiva foi metáfora, durante muito tempo, do valor burguês de progresso, sendo indissociável do modo de produção capitalista. Por exemplo, durante muitas décadas, o estado de São Paulo foi considerado a locomotiva do Brasil.

esta representação urbana do espaço cenográfico. A passagem é descritiva e não narrativa até encontrar, pela primeira vez, a mão inerte de Joe no chão, suja de sangue. É assim que temos o primeiro contato com a protagonista desta história que se inicia.

Depois deste *close up*, há um corte e a câmera se aproxima da fonte do som grave do metrô. Parece ser uma escura saída de ar em uma das paredes. O movimento da câmera aproxima-se lentamente desta abertura até entrar nela por completo. Neste ponto, temos um novo corte que nos joga em uma nova visão panorâmica do beco, agora com o corpo de Joe no chão. É por essa passagem, como se fosse uma versão da toca do coelho de *Alice no País das Maravilhas*, que somos obrigados, como público que assiste, a entrar. Neste momento, os sons cessam abruptamente e são substituídos pelo forte *riff* da guitarra da música *Führe Mich* da banda de *heavy metal* alemã *Rammstein*.

Entramos, deste ponto em diante, no reino da narrativa: há uma história que precisa ser contada. E isso acontece pela presença humana na cena, como mostra o enquadramento no fotograma 2 (abaixo)[4]:

Fotograma 2

A partir desta descrição, podemos perceber como *Ninfomaníaca* se contrapõe aos produtos cinematográficos mais convencionais. Nesses filmes, que seguem uma fórmula mais industrializada, não é raro que seja estabelecido para a plateia, logo após os créditos, o

[4]Neste estudo, consideramos a abertura do filme o intervalo que compreende os créditos iniciais até o fotograma 2, quando a música começa (4 minutos e 22 segundos aproximadamente).

lugar da ação. Normalmente, isso é feito a partir de uma série de imagens que mostra uma cidade ou espaço de fácil identificação, muitas vezes acompanhada de um título que diz qual é o nome do local e o ano. Isso permite que o espectador receba informações essenciais de maneira rápida de modo que o filme se concentre no seu enredo e em seus personagens.

Com foco na dualidade entre som e imagem, este momento de *Ninfomaníaca* estabelece a posição do filme dentro do modelo de produção e de consumo cinematográficos na segunda década do século XXI. Como abordado, ele se contrapõe às fórmulas ao ressaltar a montagem como ponto de partida. A montagem volta-se para o próprio filme, propondo objetivos estéticos nos quais os elementos formais se tornam evidentes para quem assiste. A sequência inicial é uma espécie de declaração sobre a forma da representação que nos avisa que há um enunciador que se materializa nos enquadramentos, nos cortes, nas imagens e nos sons. Ele possui uma qualidade imperativa, ou seja, representa um tipo de autoridade: se apresenta a nós bem no início para que saibamos de sua presença e que não o esqueçamos ao longo de todo o filme.

Em um primeiro momento, poderíamos dizer que este enunciador é o diretor Lars von Trier, considerando-se que ele é o autor do filme e levando-se em conta dois elementos: 1. as escolhas formais são dele e 2. as convenções sobre autoria cinematográfica usualmente concentram esta assinatura na figura do diretor[5]. O filme, assim, é o resultado de sua visão e de sua liderança sobre os integrantes da equipe de produção e sobre o trabalho realizado. As conotações encontradas na sequência de abertura podem ser entendidas como as intenções do diretor. Isso fica mais explícito se notarmos que esta sequência já traz elementos de autorreferencialidade (como o uso da câmera lenta).

No entanto, há a possibilidade de encontrarmos mais uma instância para este enunciador. Isto acontece porque a análise do foco narrativo no cinema baseada na intenção do autor real encontra alguns limites. Uma análise dessa natureza pode se tornar um tipo de adivinhação, sem base conceitual concreta, gerando interpretações genéricas que oscilam entre conhecimentos enciclopédicos diversos e referências à biografia do autor e à sua obra. Por este motivo, o foco narrativo no cinema tem sido objeto de estudos[6] e reflexões que visam

---

[5] Uma abordagem introdutória a esta questão está no texto *O Culto do Autor* em *Introdução às Teorias do Cinema*, de Robert Stam (ver bibliografia).

[6] Sobre esse assunto, ver os livros de Saymour Chatman, Robert Stam, Wayne Booth e David Bordwell na bibliografia.

categorizar e descrever os diferentes recursos formais que permitem reconhecer pontos de vista em um filme para além das intenções de seu autor ou de um *flashback* baseado em *voice over*. Um dos estudos de referência é o do linguista Saymour Chatman que defende o uso do termo *autor implícito* originalmente usado pelo teórico da literatura Wayne Booth. Chatman assim define o *autor implícito* (*implied author*, em inglês):

> (...) the agency within the narrative fiction itself which guides any reading of it. [...] My defense is strictly pragmatic, not ontological: the question is not whether the implied author exists but what we get from positing such a concept. What we get is a way of naming and analyzing the textual intent of narrative fictions under a single term but without recourse to biographism. [...] The source of a narrative text´s whole structure of meaning - not of its assertion and denotation but also of its implication, connotation, and ideological nexus - is the implied author. (CHATMAN, 1990, p. 74-75).[7]

O *autor implícito* seria então esta instância (*agency*) que orienta o entendimento da obra, mas que não precisa ou não deve ser confundida com o autor real, ou seja, não depende de suas intenções. Ele tem uma função específica que é a de nos distanciar do diretor (autor) como principal figura a ser considerada na compreensão de um filme. A chave deste entendimento está no fato de que, como público, ter ou não informações sobre a biografia de Lars von Trier ou sobre às suas reais intenções não impede quem assiste de interpretar e compreender o filme de alguma maneira, baseado em seus próprios códigos e experiências. Esta pequena diferença na maneira de abordar uma análise fílmica se torna um ponto central: ao invés de considerar biografias, amplia-se o campo de observação em relação ao objeto.

Chatman reconhece, por exemplo, que o *autor implícito* é um recurso importante para uma análise das contradições ideológicas e sociais que se apresentam em um filme, independente do quanto os autores reais tenham ou não controle intencional do resultado

---

[7] Neste trabalho, eventuais traduções a citações de livros não editados no Brasil serão oferecidas como nota de rodapé. A tradução é da autora da pesquisadora. Tradução da A.: "*(...) a agência dentro da própria ficção narrativa que norteia qualquer leitura dela. [...] Minha defesa é estritamente pragmática, não ontológica: a questão não é se o autor implícito existe, mas o que obtemos ao postular tal conceito. O que obtemos é uma forma de nomear e analisar a intenção textual das ficções narrativas sob um único termo, mas sem recorrer ao biografismo. [...] A fonte de toda a estrutura de significado de um texto narrativo - não de sua afirmação e denotação, mas também de sua implicação, conotação e nexo ideológico - é o autor implícito*".

proposto. Isso só é possível na medida em que autores e público sejam entendidos como sujeitos mergulhados em determinadas condições sociológicas e históricas que influenciam, de um lado, a imaginação e a criação e, de outro, a compreensão deste mesmo produto imaginado e materializado como filme. Daí a pergunta: o que esse filme diz sobre o nosso momento histórico e como ele ajuda a compreendê-lo?

Para exemplificar, em seu texto, Chatman cita a leitura de Fredric Jameson[8] sobre o filme *Um Dia de Cão*[9]. O filme foi realizado por um grande estúdio de cinema e teve como ator e protagonista Al Pacino, que na época era um dos grandes nomes do *star system* americano. Neste caso específico, Jameson nota em seu texto que apesar de sua função comercial, o filme apresenta contradições que fazem dele uma alegoria da própria luta de classes que existia na sociedade americana naquele momento histórico específico. Sobre isso, ele ressalta:

> Desse modo, já começamos a apresentar uma justificativa para abordar o cinema comercial como um meio em que seria possível detectar uma eventual mudança no caráter de classe da realidade social, uma vez que a realidade social e os estereótipos de nossa experiência da realidade social cotidiana constituem a matéria-prima com que os filmes comerciais e a televisão são inevitavelmente forçados a trabalhar. É essa a minha resposta, por antecipação, aos críticos que, *a priori*, fazem objeção à presença de qualquer conteúdo genuinamente político, pois que os vultosos custos dos filmes comerciais, que inevitavelmente submetem sua produção ao controle das corporações multinacionais, tornam improvável a presença de qualquer conteúdo político genuíno, ao mesmo tempo que asseguram a vocação dos filmes comerciais como veículos de manipulação ideológica. Não há dúvida de que é isso que ocorre, se nos ativermos apenas à intenção do cineasta, que tem que se limitar, consciente ou inconscientemente, às circunstâncias objetivas. Mas esse argumento nega a identificação do filme com o conteúdo político da vida cotidiana, com a lógica política que já é inerente à matéria-prima com que o cineasta precisa trabalhar: uma lógica política como essa não irá, portanto, manifestar-se como uma mensagem política explícita, tampouco transformará o filme em uma declaração política livre de ambiguidades. Irá, contudo, contribuir para o surgimento de

---

[8] "Classe e alegoria na cultura de massa contemporânea: Um Dia de Cão como filme político" em *As Marcas do Visível*. Ver bibliografia.

[9] *Dog Day Afternoon*, EUA, Sidney Lumet, 1975.

> profundas contradições formais, as quais o público não pode deixar de notar, tenha ou não os instrumentos conceituais para compreender o que tais contradições significam. (JAMESON, F., 1995, p. 39)

Em seu texto, Jameson, ao usar o filme de Lumet como exemplo, argumenta que existe um conteúdo político mesmo que as condições de produção sejam controladas para esvaziar este conteúdo. Isso se dá porque as condições históricas e sociais são as matérias-primas com as quais o cineasta tem que trabalhar e ao se debruçar sobre elas não pode evitar "o surgimento de profundas contradições formais". É o surgimento dessas contradições que Chatman utiliza para descrever a possibilidade de uma intenção textual separada do controle autoral como sinônimo de *autor implícito*:

> I am concerned not so much with the power or legitimacy of Jameson´s interpretation (though I do find it powerful and legitimate) as with its utilization of a model of narrative in which real authors are said to be unconscious of and, in a way, theoretically irrelevant to a narrative text´s border ideological implications. These implications, at the level of the "political unconscious," become the intention of the work. Any such model necessarily implies a distinction between the original authorial and the textual intention, and the latter, as I have argued, is synonymous with "implied author." (CHATMAN, S., 1990, p. 108)[10]

Podemos inferir assim que o autor implícito se manifesta como a primeira instância narrativa de *Ninfomaníaca* nestes primeiros minutos do filme e que a sequência de abertura resume em si mesma questionamentos formais e ideológicos que serão observados ao longo dos dois Volumes, ou seja, há elementos materiais e históricos que operam a sequência descritiva como enunciados. De um lado, a quebra de paradigma visa uma abordagem sobre a representação de materiais cotidianos (o beco, a neve, a chuva, o trem, a lata de lixo, o telhado e os sons a eles associados) de uma maneira que desnaturaliza, pela montagem, seu vínculo com a ideia de representação do real associada ao cinema. O passeio no beco é

---

[10] Tradução da A.: *"Não estou preocupado tanto com o poder ou legitimidade da interpretação de Jameson (embora eu a ache poderosa e legítima), mas com a sua utilização de um modelo de narrativa em que autores reais são considerados inconscientes e, de certa forma, teoricamente irrelevante para as implicações ideológicas de fronteira de um texto narrativo. Essas implicações, ao nível do "inconsciente político", passam a ser a intenção da obra. Qualquer um desses modelos implica necessariamente uma distinção entre o autoral original e a intenção textual, e a última, como argumentei, é sinônimo de "autor implícito"."*

reconhecimento no sentido de conhecer de novo elementos comuns e dar-lhes a devida atenção.

Este passeio também revela decadência urbana apesar de não explicitar, logo no início, o tempo histórico exato, como já apontamos. Sabemos, no entanto, que os objetos representam elementos da sociedade industrial, principalmente os de ferro, que aparentemente foram abandonados por desuso. Há uma carga de passado neste beco e, de todos os objetos que são mostrados, um chama atenção pela ausência tanto no momento da tela escura, quanto quando as imagens são reveladas. Este elemento é o trem (neste caso simbolizado pelo som do metrô).

Se no filme dos irmãos Lumière, no final do século XIX, o trem em sua ampla perspectiva impulsiona com sua energia toda uma civilização para frente pela ideia de progresso burguês, aqui, mais de um século depois, ele é apenas um ruído entre outros, pelo menos para aqueles que conseguem identificar o som do metrô. Parece que foi aqui que chegou aquela noção de progresso: em uma viela suja e mal iluminada e que faz lembrar também uma espécie de beco sem saída.

Em 1991, o próprio Lars von Trier colocou o trem[11] como cenário principal de seu filme *Europa*, ambientado na Alemanha nos primeiros meses após o fim da II Guerra Mundial. Na sequência de abertura, um narrador anônimo em *voice over* antecipa o que em *Ninfomaníaca* é a elaboração de elementos de montagem. Ele dirige-se à audiência como se pretendesse hipnotizá-la. A imagem que se vê é de trilhos iluminados pelo que parece ser o farol de um trem noturno em movimento. O narrador faz uma contagem de 1 a 10 enquanto dá instruções imperativas: "*On the mental count of ten, you will be in Europa. Be there at ten. I say ten*"[12]. Há um corte e temos a tomada de uma locomotiva parada. Chuva pesada cai sobre ela. O narrador prossegue: "*You are listening to the noise of rain beating against the large metal drum. Go closer*". Em *Ninfomaníaca*, o tema parece ser o mesmo, sem o *voice over*: ouça os sons produzidos pela batida da chuva nos objetos que estão sendo mostrados. Mas o efeito, nos dois casos, é o contrário da hipnose: é de estranhamento por quebra da

---

[11] Em *Dançando no Escuro* (*Dancer in the Dark,* 2000), uma das cenas mais importantes é o devaneio da operária Selma Jeskova (Björk) no qual ela imagina uma cena de um musical em um trem que carrega toras de madeira.

[12] Legendas em português do DVD: "Quando eu disser dez, você estará em Europa. Esteja lá quando eu disser dez. Eu digo dez". / "Você ouve o barulho da chuva batendo contra o metal. Chegue mais perto".

convenção. A jornada, no entanto, parece caminhar para um mesmo cenário, ou seja, a uma Europa distópica.

Apesar do cenário pós-guerra, o tema do filme *Europa* parece ser mais contemporâneo: trata-se do relativismo encampado pelo protagonista Leopold Kessler (Jean-Marc Bar). Kessler é retratado como ingênuo, mas essa ingenuidade tem algo de paradoxal. Seu relativismo está mais atrelado à época em que o filme foi lançado, como exemplo da lógica da pós-modernidade. Há dois momentos em que a crítica ao relativismo de Kessler é explicitada no filme, quando é exposta como hipocrisia. Em um deles, a régua moral vem do diálogo aparentemente civilizado entre Leopold e os nazistas confessos representados pelos integrantes da família capitalista Hartmann, donos da ferrovia que transportava judeus aos campos de concentração, e um padre amigo deles (Erik Mork) que, no diálogo a seguir, descreve a ele uma espécie de pecado dos "mornos":

> Padre: A religião tem um papel importante em tempos de guerra. E mais ainda quando o silêncio das armas perturba o nosso espírito. Quando oramos a Deus em tempos de guerra, confiamos na ajuda Dele se temos fé em nossa causa[13].
>
> Leopold Kessler: Perdão, padre, mas… e quanto ao outro lado? O inimigo também tem fé em sua causa.
>
> Padre: Claro, sr. Kessler. Deus está do lado de todos. Mas quando se luta por uma causa com fervor, é mais fácil para Ele perdoar quem desobedece às Suas leis.
>
> Katharina Hartmann[14]: A quem Deus não perdoa?
>
> Padre: "Os descrentes. Os "mornos" que não tomam partido." Estes são condenados a vagar eternamente. Deus não tem piedade deles, sr. Kessler. "Assim, porque és morno, e não és quente nem frio, vomitar-te-ei da minha boca".[15]

Ao chegar em *Ninfomaníaca* como um som, o trem não ocupa mais essa ideia de progresso. Mas isso não se dá somente pelo avanço das novas tecnologias, mas sim porque

---

[13] O filme alterna inglês e alemão em seus diálogos. Nesse trecho, o diálogo todo está em alemão. Transcrevemos os subtítulos em português do DVD lançado no Brasil.

[14] Interpretada por Barbara Sukowa.

[15] Apocalipse 3:15,16.

essa ideia mesma se tornou distópica[16]. A ausência da imagem retira-o do centro do espetáculo, como nos filmes anteriormente citados, e cria uma espécie de espectro imperativo, permanente e compulsório do modo de circulação das pessoas, das coisas e do próprio tempo[17]. A locomotiva ainda pode ser usada como representação ou metáfora do capitalismo, mas não mais como o veículo que nos levará a um futuro de prosperidade porque o futuro é o lugar onde estamos. É aonde já chegamos. É dessa forma que vamos encontrar Joe, a contadora de histórias. Em uma dessas histórias, como veremos mais adiante, será uma aventura dentro de um trem, em um momento histórico que parece abarcar o início dos anos 1970.

O estranhamento por quebra de convenção é um dos motivos pelos quais vários pesquisadores fazem uma leitura dos filmes de Lars von Trier a partir dos conceitos teóricos e da obra de Bertold Brecht[18]. Este artifício formal, também chamado de *V-effekt*[19], está relacionado ao teatro épico[20], ao qual Brecht se dedicou e teorizou. Ele foi testemunha da evolução do nazismo na Alemanha e das contradições históricas dentro e fora de seu país. Em sua arte, abordou como as representações artísticas podem ser usadas para legitimar estruturas de poder e buscou incessantemente alternativas que pudessem quebrar efeitos de naturalização que escondem estas estruturas. Em 1934, Brecht escreveu sobre a Europa naquele contexto histórico:

> Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. Deve ter a coragem de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; deve ter a inteligência de reconhecê-la; embora ela se mostre perfeitamente disfarçada; deve entender da arte de manejá-la como arma; deve ter a capacidade de escolher em que mãos será eficiente; deve ter a astúcia de divulgá-la entre os escolhidos. (...) A grande verdade de nossa época (cujo conhecimento não basta, mas sem o qual não

---

[16] Como no filme de ficção científica *Expresso do Amanhã* (*Snowpiercer*, Bong Joon Ho, 2013) e na série do *Netflix* de mesmo nome de 2020. Ambos têm como fonte a *graphic novel* francesa *Le Transperceneige* (1982).

[17] Um exemplo do uso do som de máquinas e de aparatos elétricos na banda sonora para a representação distópica da realidade está no filme *O Deserto Vermelho* (*Il Deserto Rosso*), Michelangelo Antonioni, 1964.

[18] Ver Angelos Koutsourakis, Nenad Jovanovic e Patricia Kruger na bibliografia.

[19] Em alemão, *Verfremdungseffekt (V-effekt).* Em inglês, convencionado também como *V-effect.*

[20] Para as origens e conceituação do teatro épico de suas origens até Brecht ver Anatol Rosenfeld na bibliografia.

> se achará outra verdade de importância) é que nosso continente submerge na barbárie por querer manter pela força as atuais relações de propriedade dos meios de produção. Qual a valia em escrever algo corajoso, revelador do estado de barbárie em que estamos afundando, se não definimos claramente porque chegamos a ele? (BRECHT, B., 1969, p. 19-34)

Para extrair a verdade das inúmeras camadas de disfarces que a escondem, não bastam simplesmente os exercícios formais. Não se trata da arte pela arte, afinal, é possível encontrar inúmeros exemplos do uso de técnicas e artifícios no cinema contemporâneo que não têm outra função a não ser estarem ali como um enfeite. As ferramentas formais precisam estar atreladas a objetivos concretos de desvelamento das contradições e da desnaturalização da experiência do real. É assim que o *V-effekt* pode ser uma ferramenta de desvelamento. É neste contexto que podemos entender a verdade, na citação acima, de que "nosso continente submerge na barbárie por querer manter pela força as atuais relações de propriedade dos meios de produção". A contradição ideológica, ou seja, a verdade, é tão assustadoramente evidente que pode ser expressa em uma síntese de duas linhas.

As análises recentes dos filmes de Lars von Trier, baseadas na experiência artística e teórica de Brecht, têm buscado justamente levantar como seus filmes exploram os conflitos ideológicos no contexto sócio-histórico. Assim, voltando-se à sequência de abertura de *Ninfomaníaca*, podemos entendê-la também como um *V-effekt*. Porém, o objetivo da crítica deve ser visto de forma mais ampla do que simplesmente um contraponto ao cinema comercial. Este é um dos motivos, mas que fica limitado a uma dicotomia entre cinema de arte e cinema comercial que já foi incorporada ao sistema global de produção e distribuição de filmes.

Nas manifestações culturais, as escolhas formais podem esconder ou revelar pontos de vista de classe. No geral, quanto mais naturalizada é a tentativa de representação da realidade, mais esta arte está comprometida com o olhar burguês sobre o mundo, como é a noção de progresso no curto filme dos irmãos Lumière, por exemplo. É por esse motivo que, no cinema, a centenária narrativa denominada clássica, esconde o aparato: quanto mais escondido, quanto mais fluido é o conteúdo, mais as classes subalternas se identificam e tomam como próprios os valores e interesses dos que detém o poder econômico. As técnicas propostas por Brecht e outros artistas visam expor estes modelos formais. Desta forma, a

norma - o encadeamento dramático de base naturalista - serve para a manutenção de estruturas sociais de poder a partir de um processo de identificação que dificulta o distanciamento sobre o que é visto.

A abertura de *Ninfomaníaca* anuncia que o filme é uma exercício formal que visa o estranhamento das normas naturalistas de representação cinematográfica. Como se trata de uma obra contemporânea, uma análise sobre ela implica necessariamente observar as contradições e conflitos na atual conjuntura capitalista. Em uma entrevista de 2008, ao responder sobre a forma fílmica, o diretor Michael Haneke devolveu a pergunta ao repórter com a seguinte questão: "*Is it permissible to make an anti-fascist film with fascist means? That is one dilemma if one wants to make a political film*"[21]. Décadas antes, o próprio Lars von Trier respondeu a um repórter praticamente da mesma maneira o que nos ajuda a sintetizar a função da sequência de abertura como uma declaração inicial e de intenções:

> "(...) I mean that if you have a film that is reactionary in its form, then the contents are insignificant. This is the way it is: you can't have rebellious or reformist content without adapting the form at the same time. You can't separate one from the other".[22]

Em resumo, abordamos dois elementos importantes da sequência de abertura. Em primeiro lugar, percebemos o prólogo como uma declaração, um enunciado, portanto, que apresenta um enunciador que denominamos como autor implícito. Em segundo, vimos que a opção pela descrição é também um elemento de distanciamento e estranhamento em relação às formas canonizadas e comercias, que visa também levantar questões sobre forma e ideologia.

1.2 O primeiro diálogo

---

[21] Esta frase está em KOUTSORAKIS, 2015, p. xvii. Tradução da A.: "É possível fazer um filme antifascista com meios fascistas? Esse é um dilema aos que querem fazer um filme político".

[22] Esta resposta está em uma entrevista de 1983 compilada no livro de LUMHOLDT, J., 2003, p. 23. Tradução da A.: "(...) quero dizer que se você tem um filme que é reacionário na forma, o conteúdo é insignificante. É assim: não dá para ter conteúdo rebelde ou reformista sem adaptar a forma ao mesmo tempo. Você não pode separar um do outro".

Se o fotograma 1 mostra para nós o espaço diegético, o fotograma 2, a primeira imagem de Joe, mostra violência potencializada pelo *heavy metal* da banda alemã. Agora, as roupas de Joe e o forte ritmo da música não deixam dúvidas sobre o aspecto contemporâneo[23] do que está sendo representado. É possível dizer que a presença de Joe não só é um marcador narrativo, mas também de historicidade.

Partindo do que já sabemos sobre o filme *Europa*, o cenário e a escolha da música alemã nos indicam que o lugar da ação é neste continente. Os objetos de cena e falas dos personagens no decorrer do filme nos revelam de que se trata do Reino Unido e que a cidade pode ser Londres. Na comparação, o filme de 1991 recebeu um nome totalizador, mas o cenário é a Alemanha. Aqui, em 2013, e apesar de algumas marcações culturais como o chá com leite tipicamente britânico, o Reino Unido[24] serve como uma espécie de centro do continente que o idioma inglês, como linguagem amplamente falada, ajuda a ratificar. Isso explica, por exemplo, os motivos pelos quais os atores falam inglês com diferentes sotaques, pois não está em jogo a fidelidade fonética característica de um lugar específico.

Por outro lado, outros idiomas caracterizariam uma especificidade que o filme não busca. Não se trata de uma ninfomaníaca de Berlim ou Copenhague, Roma ou Paris. Trata-se de uma ninfomaníaca da União Europeia. Se a ação em *Europa* ocorre três meses após a rendição alemã, a de *Ninfomaníaca* está há mais de 70 anos daquela carnificina, inferindo-se que a noite em que Seligman e Joe se encontram acontece em algum momento da primeira década do século XXI. A *mise-en-scène* e a referência ao filme *Europa* nos indicam uma continuidade da chave histórica e não a sua superação. A música do grupo alemão nos faz lembrar que, atualmente, quem lidera[25] economicamente o bloco é a Alemanha[26]. O idioma é o inglês, mas a locomotiva é alemã.

O próximo corte nos coloca no corredor de um apartamento. Mal iluminado, vemos estantes cheias de livros e outros objetos. Sapatos chamam a atenção: estão colocados de maneira muito organizada no chão, em cima de folhas de jornal. No decorrer do filme, é possível notar que eles estão junto da porta do quarto onde ocorre o diálogo entre os

---

[23] A música *Führe Mich,* de *Rammstein*, que sonoriza a cena, foi lançada em 2009.

[24] O *Brexit* só foi ratificado em 2020.

[25] A tradução de *Führe Mich* é lidera-me ou guia-me. *Führen* é liderar e *füher* é líder.

[26] A sede do Banco Central Europeu é em Frankfurt, apesar da capital da União Europeia ser Bruxelas e as sedes do Parlamento Europeu ficarem em Estrasburgo, Bruxelas e Luxemburgo.

personagens. Ainda na forte batida da música do grupo alemão, é assim que Seligman entra em cena: de costas para a audiência, na sombra, (fotograma 3).

Fotograma 3

A seguir, após um corte, o vemos andar pela rua e passar pelo labirinto onde Joe está caída, sem vê-la. Em uma loja judaica ele adquire leite e outros produtos, ou seja, Seligman compra produtos *kosher*, indicando que ele segue os preceitos do judaísmo. Um detalhe sobre a loja e sobre suas compras: a *mise-en-scène* continua na mesma chave histórica. Não há marcas conhecidas ou tecnologias atuais, os produtos são embalados em sacos de papel e não em plástico e o creme de leite está em uma garrafa de vidro. Na volta para casa, Seligman nota Joe no chão e a perspectiva continua na chave do labirinto do mito de Ariadne. No fotograma 4, podemos ver, à direita, a saída de ar do metrô anteriormente mencionada. Só quando ele se aproxima de Joe é que a música do grupo alemão para.

Fotograma 4

Quando Joe é achada no beco, Seligman se oferece para chamar uma ambulância ou a polícia. Ela recusa. Deitada no chão, ela vê a bolsa de Seligman, que acabara de deixar a loja judaica, e diz que prefere um chá. Ele então a leva para seu apartamento. Uma pergunta colocada neste momento é: por que ela vai ao apartamento deste estranho e se coloca em uma situação que poderia ser de risco de violência? Ao longo do filme, somos informados que Joe mora perto do beco e ela poderia ter pedido a ele para levá-la para casa. No entanto, esta é uma questão que oscila entre a busca por verossimilhança, em uma narrativa que já declarou não ser este o foco, e o efeito de estranhamento. Este último está mais próximo da chave formal do filme.

No apartamento, temos uma sucessão de ações: ela toma um banho, ele lhe entrega um pijama e a acomoda em uma cama. A referência à II Guerra Mundial continua no figurino: o pijama é listrado e lembra o uniforme dos prisioneiros dos campos de concentração. Seligman, um judeu, passa o pijama a Joe (fotograma 5, abaixo). O gesto de se colocar de costas chama atenção: o que estaria por trás dessa recusa em olhar para Joe? Seria uma demonstração de respeito? Um tipo de recalque? Ele mesmo está vestido de maneira austera, com todos os botões da camisa abotoados. Já sabemos que ele é religioso. Os gestos e os diálogos vão compondo a personalidade de Seligman.

Em uma perspectiva histórica, podemos entender a entrega do vestuário também como continuação da analogia que já havia sido apresentada na sequência de abertura. O gesto de Seligman ganha assim mais um significado que pode ser entendido como uma recusa

a ver. Já Joe, após ser apresentada como vítima de violência em sua primeira cena, recebe esta peça de vestuário que remete a um fato histórico não superado totalmente. A referência é atualizada na narrativa.

Fotograma 5

O primeiro diálogo entre os personagens acontece com Joe já deitada na cama. Seligman lhe oferece o chá e, então, eles começam a conversar:

> Seligman: So, what happened? Were you robbed?
>
> Joe: It´s my own fault. I'm just a bad human being.
>
> Seligman: I´ve never met a bad human being.
>
> Joe: Well, you have now.
>
> Seligman: Do you want to talk about it?
>
> Joe: You wouldn't understand.
>
> Seligman: Well, try me.
>
> Joe: But I wouldn't know where to start. Why is that ridiculous fishhook hanging there?
>
> Seligman: That´s a fly. I caught a fish with it once, a rather big one. Strangely enough. fly fishing is about tying feathers and other things to a hook, so it resembles something the fish likes to eat. And because the fly is very light, you have to have a line that is heavy. It creates the velocity when you cast.
>
> Joe: You fish a lot?

> Seligman: Well, some. I don't catch much. The locals catch a lot more. When I was young, I … I had a book I … I worshiped. It was an old book by Izaak Walton called "The Complete Angler". It was like a romantic nature bible to me.
>
> Joe: Maybe I know where to start. But if you're to understand, I´ll … I´ll have to tell you the whole story. And it´ll be long.
>
> Seligman: Long is good.
>
> Joe: And moral, I´m afraid.[27]

Com este primeiro diálogo, tem início a longa noite de conversa entre Seligman e Joe. A princípio, estas primeiras interações parecem uma conversa despretensiosa, de pessoas que estão começando a se conhecer. Seligman, como anfitrião, provê informações que quebram o gelo entre eles e ajudam Joe a começar sua narrativa, gerando uma certa intimidade. No entanto, notam-se também informações essenciais sobre os dois personagens. Em primeiro lugar, as duas informações que Seligman oferece sobre si mesmo - o anzol pendurado na parede e o livro de Isaac Walton, *The Compleat Angler* (uma referência à pescaria também) – parecem fornecer a Joe elementos com os quais ela pode trabalhar para contar a sua história, o que gera certa ambiguidade. Estamos no âmbito do bate-papo inocente ou Seligman estaria dando instruções, como um *briefing*, a Joe? Neste contexto, percebemos que é Joe que está buscando instruções de maneira ativa quando diz "*But I wouldn't know where to start*".

---

[27] Diálogo transcrito das legendas em inglês da versão em *Blu-ray*. Tradução da A.:
Seligman: Então, o que aconteceu? Você foi roubada?
Joe: É minha culpa. Eu sou um ser humano ruim.
Seligman: Nunca conheci um ser humano ruim.
Joe: Bem, agora você conhece.
Seligman: Você quer falar sobre isso?
Joe: Você não entenderia.
Seligman: Bem, experimente.
Joe: Mas eu não saberia por onde começar. Por que aquele anzol ridículo está pendurado ali?
Seligman: Isso é uma isca. Certa vez, peguei um peixe bem grande com ela. Estranhamente, a pesca com este tipo de isca consiste em amarrar penas e outras coisas a um anzol, para que se pareça com algo que os peixes gostam de comer. E porque a isca é muito leve, você tem que ter uma linha pesada. Ela cria a velocidade quando você lança.
Joe: Você pesca muito?
Seligman: Bem, não muito. Eu não pego muito. Os pescadores locais pegam muito mais. Quando eu era jovem, eu ... eu tinha um livro que eu ... adorava. Era um livro antigo de Izaak Walton chamado "The Complete Angler". Era como uma bíblia romântica da natureza para mim.
Joe: Talvez eu saiba por onde começar. Mas se você quiser entender, eu ... eu terei que contar a você toda a história. E vai demorar.
Seligman: Demorado é bom.
Joe: E moralista.

Na sequência, ela estabelece: *But if you're to understand, I´ll ... I´ll have to tell you the whole story. And it´ll be long.* Neste momento, a personagem define a sua função no filme. Antes de ser uma ninfomaníaca, Joe é uma narradora, ou seja, uma contadora de histórias. Ela introduz seu ponto de vista e o controle sobre o que será contado a partir das conexões com objetos e comentários que a princípio fazem parte da memória afetiva de seu interlocutor e não do que havia acontecido a ela algumas horas antes.

Esta situação encontra um paralelo na literatura no *Livro das Mil e uma Noites*[28]. Neste livro, Sherazade, a contadora de histórias, tem como objetivo salvar a reputação das mulheres do reino onde ela vive. Para isso, voluntaria-se para desposar o sultão que, convencido de que todas as mulheres são infiéis, oblíquas e dissimuladas, decide se casar com uma a cada noite, para matá-las na manhã seguinte. Mas Sherazade, munida com inteligência, coragem e uma qualidade inata para narrar, transforma a vontade do sultão, que acaba revogando a lei que ele mesmo se impusera.

Sherazade precisa de mil e uma noites para realizar este trabalho e faz isso produzindo, em cada uma delas, uma historinha que é interrompida em um momento crucial, para então prosseguir de novo, do mesmo jeito, na noite seguinte. Ela é uma narradora talentosa que conhece com precisão o efeito que esta interrupção provoca no sultão que, por sua vez, quer ser entretido. A simplicidade da estratégia de Sherazade para se manter viva só é ultrapassada pela complexidade da sua forma narrativa, que parece uma espiral em movimento, na qual cada conto gera novos contos e novos narradores infinitamente.

Joe tem apenas uma noite e, ao contrário da narradora persa, seu principal objetivo não é salvar a reputação de ninguém, mas condenar a sua própria: "*It's all my fault. I'm a bad human being"*: é com esta frase que ela se apresenta. Joe se coloca como uma mulher que, no *Livro das Mil e Uma Noites*, teria o pior destino possível. Nesse ponto, ela também se difere de Sherazade: uma tem um objetivo que pode ser considerado elevado e altruísta, a outra tem um propósito que a condena.

---

[28] Para este estudo, foi consultada a tradução do *Livro das Mil e Uma Noites* feita do árabe para o português, publicada em 2005, de autoria de Mamede Mustafa Jarouche. Segundo ele, "no mundo árabe, circulou pelo menos desde o século III H./IX d.C. uma obra com título e características semelhantes (...). Contudo, foi somente entre a segunda metade do século VII H./XIII d.C. e a primeira do século VIII H./XIV d.C. que ele passou a ter, de maneira indubitável, as características pelas quais é hoje conhecia e o título que Jorge Luis Borges considerava o mais belo de toda a literatura". (JAROUCHE, 2005, p. 11). O H antes da indicação do século é de *Hégira* e indica o século islâmico.

Uma das convenções na estruturação de um protagonista em sua forma heroica é o propósito. Conhecido desde os tempos de Aristóteles[29], este artifício dramático foi incorporado pelo drama burguês, que criou personagens na literatura[30] e no teatro que pudessem representar o que poderia ser o heroísmo dessa classe. Foi incorporado também pela indústria de cinema em todo o mundo como elemento básico de qualquer roteiro[31]. No entanto, a situação no filme de Lars von Trier é mais complexa, pois visa o que há de contraditório nesta representação.

Na sequência de abertura, a partir da montagem, o aparato cinematográfico foi explicitado de modo a suscitar uma discussão sobre representação. Agora, neste primeiro diálogo, vemos a protagonista estabelecer um propósito bem definido que coloca a história em movimento. A frase chama atenção e causa surpresa por seu tom negativo. Como é possível, nos dias de hoje, que uma mulher que sofreu violência diga isso de si mesma? Um dos motivos pode ser o estado de espírito de Joe que justifica, em sua opinião, esta enunciação. Esta resposta está na própria diegese[32] e depende de compreendermos sentimentos que a personagem pode estar sentido no momento da fala, tais como culpa e raiva em virtude do fato de que, momentos antes, ela tentara cometer homicídio contra seu ex-marido e foi por ele brutalmente espancada. Essa conclusão, no entanto, só pode ser conhecida no final do filme.

No caso da forma, essa motivação negativa pode ser entendida como mais uma quebra de convenção dramática. Assim, o que está em discussão é o propósito como artifício narrativo em que a autodepreciação de Joe acaba se destacando como *V-effekt*. A resposta de Seligman, "*I've never met a bad human being",* entra como sua primeira interferência apaziguadora. Esta fala é uma ideia iluminista contemporânea ligada ao politicamente

---

[29] "A mais importante dessas partes é a disposição das ações; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade." (ARISTÓTELES, 1997, p. 27).

[30] Um ótimo panorama a respeito está em *O Burguês*, de Franco Moretti.

[31] "*In traditional dramaturgy, motivation is the carrier of the plot and motivation, in turn, is deduced from character and its qualities, which figure as absolutes. Qualities, then, represent the starting point and the essence of the action of the play*" (SOKEL, 1971, p. 190). Tradução da A: "Na dramaturgia tradicional, a motivação é portadora da trama e a motivação, por sua vez, é deduzida do personagem e de suas qualidades, que aparecem como absolutas. As qualidades, então, representam o ponto de partida e a essência da ação da peça ".

[32] Tradução da A.: Diegese é tudo que se refere ao mundo da história no filme e é mostrado na tela. Inclui também os eventos que podem ter acontecido antes e não são mostrados. (BORDWELL, 1993, p. 493).

correto. De um lado, ela define Seligman como alguém racional, equilibrado e esclarecido, o que pode causar no público uma espécie de identificação. A personagem Joe aparentemente faz um movimento que parece inverso ao dividir o mundo entre vilões e heróis, personagens tipificados. Já o personagem Seligman, ao contrário, foge de uma certa visão maniqueísta da realidade: as pessoas no geral são mais complexas.

Assim, poderíamos entender esta enunciação como o pontapé para uma história de superação, ou seja, Joe começa com um propósito negativo que vai levá-la a uma nova visão de mundo e de si mesma de maneira positiva no final do filme. De certa maneira, é isso que acontece porque a figura apaziguadora de Seligman a levará a chegar a esta conclusão. No entanto, a contradição será explicitada nos minutos finais quando Seligman tenta estuprar Joe. O final desconstrói a possibilidade de resolução pacífica e, por consequência, de conciliação. Os motivos para essa disrupção serão vistos mais adiante.

Neste momento do filme, a enunciação de Joe também pode ser entendida à luz da distribuição da obra de Lars von Trier no circuito dos filmes de arte. Neste ambiente, que inclui a crítica de cinema e o público, Lars von Trier é adjetivado como um cineasta provocador[33]. Neste caso, a fala de Joe é parte desta persona provocadora do cineasta, interpretada como "politicamente incorreta", o que rendeu ao cineasta, muitas vezes, a classificação de misógino. Assim, a fala de Joe se encaixa neste sistema de significação do projeto cinematográfico do cineasta nos circuitos de recepção de sua obra. As críticas passam pelo que hoje é considerado moralmente aceito. Joe dirá a seguir sobre a natureza de sua história: "*... and moral, I´m afraid*". A chave moral é historicamente condicionada e é explorada estrategicamente pela mídia.

Porém, essa exploração midiática revela uma leitura simplificadora e condicionada da fala de Joe e mostra que aquilo que é aceito moralmente é fator determinante justamente por ser um marcador cultural característico do nosso momento histórico. É por isso que, para fazer com que a contradição desse moralismo apareça, o filme precisa encontrar maneiras de abordá-la quebrando a norma dramática. Como personagem, Joe só é possível de ser

---

[33] Os adjetivos provocador e misógino são usados na mídia para definir Lars von Trier há décadas: *Lars von Trier: what next for cinema´s greatest provocateur: https://d.docs.live.net/657aa4fcc3ea0162/Documentos/TESE/?%20%20https://www.telegraph.co.uk/films/0/lars-von-trier-next-cinemas-greatest-provocateur/* ou Sometimes a misogynist is just a misogynist: https://www.tabletmag.com/sections/news/articles/sometimes-a-misogynist-is-just-a-misogynist

imaginada dentro das condições que permitem tal possibilidade a partir das condições materiais e históricas impostas pela realidade, como diz Jameson. A personagem está fora da convenção narrativa porque esta parece não abarcar as contradições que a realidade impõe.

A sequência de abertura (uma discussão sobre a representação) e este primeiro diálogo (uma discussão sobre os estratagemas narrativos) nos ajudam a entender o ponto de partida do filme, que trabalha de maneira crítica a forma da representação cinematográfica. O próprio modo de narrar é colocado em debate. Como veremos, o filme desenrola-se em cima do ato de narrar de Joe como o grande elemento formal, como mostra o final do diálogo:

> Joe: Maybe I know where to start. But if you’re to understand, I´ll … I´ll have to tell you the whole story. And it´ll be long.
>
> Seligman: Long is good.
>
> Joe: And moral, I´m afraid

Por fim, a questão moral pode indicar ainda que a narrativa de Joe tem uma função exemplar ou alegórica, próxima do mito ou da fábula. Contudo, como veremos mais adiante, a complexidade de *Ninfomaníaca* faz com que esta questão da narrativa exemplar fique subordinada à condição social e ao momento histórico.

1.3 A música *Führe Mich* na sequência de abertura

A música *Führe Mich*, do grupo *Rammstein*, escolhida para a cena inicial pode ser uma marcação de temporalidade da diegese (2009), ano de lançamento desta música. Na cena em que a música é utilizada, logo no início do filme, a melodia tem como função marcar o início da narrativa, mas não de ilustrá-la como a trilha sonora em uma cena de suspense que induz o público em um filme de terror, por exemplo. O resultado aqui acaba sendo de distanciamento. O *heavy metal* é um gênero do *rock* que surgiu na Inglaterra no final dos anos 1960, na cidade de Birmingham, até então industrial. Na história do gênero, o *Black Sabbath* (1968) é oficialmente considerado a primeiro grupo.

> In 1991, Deena Weinstein argued that the heavy metal genre was by definition white, young, working class, and male. Such characterizations have persisted, but heavy metal has actually diversified over time, even embracing left-

> wing and environmental politics with causes ranging from whale protection to labour conditions. (…) There are now over 100,000 metal bands worldwide, playing more than 50 subgenres of metal. Metal fans are the most loyal listeners of any style of music. (HOAD, C., 2017)[34]

O gênero é contemporâneo e pertence ao período que estamos analisando, a pós-modernidade. Há uma ambiguidade ligada ao *heavy metal*, tanto do ponto de vista estético, quanto político. De um lado, é um produto da indústria musical global cooptado de suas origens transgressoras, de outro também é uma referência de identidade para milhões de pessoas. Nos Estados Unidos, em especial, ele evoluiu de tal maneira que hoje em dia faz parte da identidade da classe operária branca do país, em oposição a ritmos mais ligados à cultura negra, como o *hip hop*. Se o paganismo circense e a agressividade sonora das *performances* de Ozzy Osbourne nas décadas de 1960 e 1970 tinham por objetivo chocar a burguesia cristã inglesa, atualmente estes símbolos foram incorporados tanto pela nova extrema direita juvenil europeia, quanto por movimentos progressistas. No caso das bandas, há as que assumem seu lado político e o declaram abertamente. Mas os fãs usam seus símbolos e alegorias para justificar o que querem[35].

Rammstein é uma banda de extraordinário sucesso mundial, que começou sua carreira nos anos 1990, após a queda do Muro de Berlim. Seus integrantes nasceram na Alemanha Oriental, entre os anos 1960 e 1970. No palco, eles realizam um tipo de apresentação bem teatral, que apela para o grotesco e que já foi comparada ao *Black Sabbath*. Como Lars von Trier, a banda já foi acusada de inclinações nazistas. No entanto, parece mais uma questão de recepção do que de posicionamento político do grupo[36]. Aparentemente, qualquer música na língua alemã é vista como nazista só por ser na língua alemã, principalmente entre fãs de

---

[34] Do artigo: *Explainer: the politics of Heavy Metal: https://theconversation.com/explainer-the-politics-of-heavy-metal-87999*. Tradução da A.: "Em 1991, Deena Weinstein argumentou que o gênero heavy metal era, por definição, branco, jovem, operário e masculino. Essas caracterizações persistiram, mas o metal pesado realmente se diversificou ao longo do tempo, até mesmo adotando políticas ambientais e de esquerda com causas que vão desde a proteção às baleias até as condições de trabalho. (…) Existem agora mais de 100.000 bandas de metal em todo o mundo, tocando mais de 50 subgêneros do metal. Os fãs de metal são os ouvintes mais leais de qualquer estilo de música".

[35] Por exemplo, *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971, Stanley Kubrick.

[36] Em uma música chamada *Links 2 3 4* (Esquerda 2 3 4) eles se posicionaram: *Sie wollen mein Herz am rechten Fleck /doch sehe ich dann nach unten weg / da schlägt es links* ("Querem o meu coração no lado direito / Mas logo olho bem para baixo / Lá ele bate à esquerda", tradução: www.vagalume.com.br). Tudo indica que a música é uma referência à canção *Einheitsfrontlied*, de Bertold Brecht e Hanns Eisler.

direita que não falam alemão. Na verdade, o grupo faz um trabalho que mistura sátira e paródia e sua inspiração política lembra a banda eslovena *Laibach*. Aplicando os conceitos de carnavalização de Bakhtin, Karen Halnon afirma que:

> "Grotesque realism in metal music and performances constitutes a proto-utopian liminal alternative to the impersonal, conformist, superficial, unequal, and numbing realities of commercialism and, more abstractly, a society of spectacle and nothingness." (HALNON, 2011, p. 33-48)[37]

Seja como for, o objetivo é provocar, ofender os valores morais, principalmente aqueles ligados ao politicamente correto. Neste ponto, podemos fazer uma reflexão sobre a questão das acusações de "inclinações nazistas" a partir do exemplo do grupo *Laibach.* Quando surgiu, em 1980, esta banda eslovena era o braço musical de uma manifestação artística[38] que incluía grupo de teatro, de cinema, de vídeo e de artes plásticas na capital da Eslovênia, Liubliana, na época um estado ainda pertencente à Iugoslávia socialista. O nome *Laibach* por si só já é uma provocação: foi assim que os nazistas chamaram Liubliana durante a ocupação na II Guerra Mundial. Após o final do conflito, todos os símbolos nazistas foram proibidos na Iugoslávia e ainda estavam vetados em 1980. Este e outros motivos fizeram o *Laibach* ser acusado de nazismo.

Em 1989, ano da queda do Muro de Berlin, o grupo lançou um disco que é uma versão inteira do álbum *Let it be*, dos Beatles. Deste álbum, se destaca o *clipe* musical e o arranjo da versão *cover* da música *Across the Universe*. Na versão de John Lennon (1970), a música era uma típica manifestação pacifista associada a ensinamentos hindus, alienada de questões sociais, como o imperialismo britânico na Índia, por exemplo. Era uma autêntica mensagem de paz, amor e meditação. Na versão de *Laibach*, de 1989, garotos arianos vestidos como membros da juventude hitlerista cantam, em coral, o refrão "*Nothing's gonna change my world*", o que dá à música uma conotação política assustadoramente totalitária, apesar da

---

[37] Tradução da A.: "O realismo grotesco na música e nas performances do metal constitui uma alternativa liminar prototópica às realidades impessoais, conformistas, superficiais, desiguais e entorpecentes do comercialismo e, de forma mais abstrata, de uma sociedade do espetáculo e do nada".

[38] Este grupo foi chamado, em alemão, de *Neue Slowenische Kunst* (NSK). Em 1992, no auge da dissolução iugoslava, o NSK se tornou uma micronação. A criação do Estado-Nação NSK como manifestação artística pode ser lida neste link: http://irwin-nsk.org/texts/nsk-the-state-which-ran-away-with-itself/

suavidade do arranjo e da voz feminina principal, aí sim, vinculada à cultura europeia. Em 1991, Lars von Trier lançava *Europa* e, neste mesmo ano, há o início da sangrenta e genocida guerra na Iugoslávia, fomentada por um populismo fascista e alimentada com ajuda das demais nações europeias, em especial, a OTAN.

Voltando à questão do *Rammstein*, a música escolhida por von Trier está no sexto álbum da banda (*Liebe ist für alle da* / O amor é para todos), lançado em 2009, no qual temas como o sadismo e a pornografia aparecem nas músicas, nos clipes e até nas performances de palco, classificadas por um crítico de "*fundustrial madness, spectacularly over-the-top shows"*[39]. A capa do álbum, incluindo as cenas do catálogo interno, foram criadas pelo artista e publicitário espanhol Eugenio Recuenco[40], nascido em Madri em 1968. Das imagens destaco duas: a própria capa (figura 1), que foi comparada ao quadro *Lição de Anatomia do Dr. Tulp* (Rembrandt, 1632)[41], mas também lembra a luz de Caravaggio, o surrealismo de Max Ernst[42] e as pinturas de ninfas do século XIX. A segunda imagem (figura 2) tem uma composição que lembra o cenário do quarto de Seligman em *Ninfomaníaca*. A música *Führe Mich* tem conotações sadomasoquistas[43] e, politicamente, acaba se tornando uma referência ao fascismo ("a mão do teu medo alimenta o meu sangue").

---

[39] http://www.metalinjection.net/reviews/cd-review-rammstein-iliebe-ist-fr-alle-dai
[40] http://eugeniorecuenco.com/music/
[41] https://whiplash.net/materias/curiosidades/210378-rammstein.html
[42] *Une Semaine de Bonté*.
[43] A letra e a tradução de *Führe Mich* são as seguintes: ***Führe Mich*** */ 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 Zweileib im Samen / Wenn du weinst, geht es mir gut / Die Hand deiner Angst, füttert mein Blut / Führe mich, halte mich / Ich fühle dich, ich verlass Dich nicht / Du bist mir ans Herz gebaut / Zwei / Seelen spannen eine Haut / Und wenn ich rede bist du still / Du stirbst wenn ich es will / Wenn du weinst schenke ich dir / Kinder der Angst, Tränen von mir / Wenn du weinst schenke ich dir / Die Kinder der Angst, Tränen von mir / Führe mich, halte mich / Ich fühle dich, verlass mich nicht (ich verlass Dich nicht) / Zwei Bilder nur ein Rahmen / Ein Körper doch zwei Namen / Zwei Dochte eine Kerze / Zwei Seelen in einem Herzen / Führe mich (Führe mich), halte mich (halte mich) / Ich führe dich, verlass mich nicht (ich verlass Dich nicht) / Führe mich, halte mich / Ich führe dich, ich verlass Dich nicht* / **Me Lidere** Estás no meu coração / Se eu sangro, você está com dor / Temos que nos conhecer / Um corpo, dois nomes / Nada nos pode separar / Há dois nacos nas sementes / Se chorares, não há problema / A mão do teu medo, alimenta o meu sangue / Guia-me, prenda-me / Eu te entendo, nunca te deixarei / Estás perto do meu coração / Duas almas numa só pele / E quando eu falo, ficas em silêncio / Morres se eu quiser / Se chorares eu dou-te / Crianças do medo, minhas lágrimas / Guia-me, prenda-me / Eu te entendo, nunca te deixarei / Duas imagens, mas apenas um quadro / Um corpo, mas dois nomes / Dois pavios, uma vela / Duas almas, num coração / Guia-me, prenda-me / Eu te entendo, nunca te deixarei. Tradução de vagalume.com.br.

Figura 1

Figura 2

Parece evidente que a escolha de *Rammstein* para abrir *Ninfomaníaca*, além de ser um elemento de estranhamento, está ligada ao próprio tema do filme e às polêmicas que cercam Lars von Trier. Estas manifestações culturais – o *heavy metal*, as ilustrações de Recuenco, *Rammstein, Laibach* e mesmo o *Black Sabbath* - são bastante contemporâneas.

Um último ponto a ser ressaltado na escolha do *heavy metal* está na característica da harmonia melódica em si. Foi o *Black Sabbath* que introduziu o *trítono* no *heavy metal*, que acentua a cadência dissonante e agressiva da música, ao mesmo tempo que mantém viva lendas sobre o "som do demônio", como assim este acorde teria sido chamado pela Igreja Católica na Idade Média, e que vai ser tema de um debate entre Joe e Seligman sobre a música de Bach, retornando ao tema da polifonia.

1.4 Dados de lançamento e resumo dos capítulos

Ninfomaníaca é um filme de longa-metragem, dividido em duas partes, chamadas de volumes. Foi lançado nos cinemas brasileiros respectivamente em janeiro e março de 2014. Os dois Volumes, ou seja, os dois filmes, formam uma obra completa e o *Volume 2* é uma continuação do enredo do *Volume 1*[44]. Esta obra tem duas versões. A primeira, de lançamento comercial, tem aproximadamente quatro horas de duração. A segunda, recebeu a classificação de *director's cut*, convenção do mercado que indica que a montagem final foi aprovada pelo diretor. Essa versão tem aproximadamente cinco horas e meia de duração[45]. Ela não estreou nos cinemas brasileiros e somente foi exibida, em sala de cinema, no caso de São Paulo, na 38ª Mostra Internacional de Cinema, em outubro do mesmo ano. Na ocasião, os *Volumes* foram exibidos em dias diferentes.

O enredo segue uma linha razoavelmente simples, como vimos até agora. Joe, personagem principal, é encontrada em um beco desmaiada e machucada. Um homem que passava pelo local, Seligman, a encontra neste beco e oferece abrigo. Ele a leva para o seu apartamento e, durante o período de uma noite, ela relata, de forma razoavelmente cronológica, episódios de sua vida a ele. Nestes episódios, Joe conta que é uma ninfomaníaca e como essa condição impactou sua vida e a das pessoas ao seu redor. Nos *flashbacks*, temos sua história desde os dois anos de idade até o momento em que se hospeda no quarto no apartamento de Seligman.

Os dois *Volumes* são divididos em oito capítulos (cinco capítulos no primeiro e três no segundo), ao contrário das convenções do drama e da narrativa clássica hollywoodiana que são divididas em atos[46]. No caso, não se trata de uma adaptação, mas de um filme que tenta se aproximar propositalmente da literatura, fazendo referência literal à sua forma. Os capítulos e os principais acontecimentos são os seguintes:

---

[44] Nem toda continuação, sequência ou trilogia visa a continuidade do mesmo enredo, apesar de ter, muitas vezes, os mesmos personagens. É o caso, por exemplo, de *Dogvill*e e de *Manderlay*.

[45] No Brasil, a versão mais comercial foi incorporada aos serviços de *streaming* Netflix e Telecine. A versão em DVD lançada no mercado brasileiro também é a mais curta.

[46] O filme hollywoodiano de aproximadamente duas horas de duração é normalmente dividido em três atos e segue uma forte e bem amarrada cadeia de eventos na forma de causa e efeito (BORDWELL, 1993, p. 65). O primeiro ato tem, em média, 30 minutos, o segundo cerca de 60 minutos e a resolução 30 minutos (FIELD, 1984, p. 35). Traduções minhas.

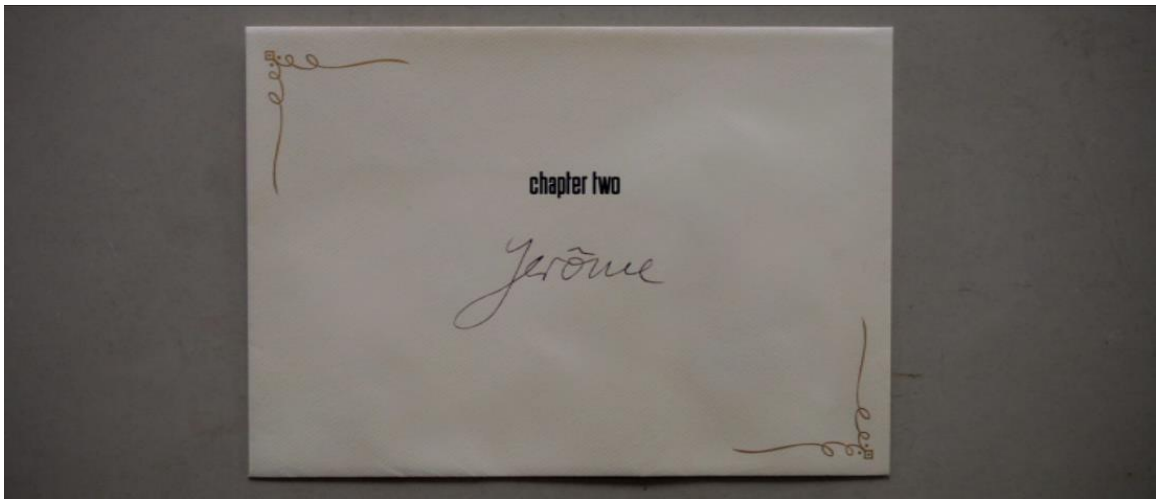
Nymphomaniac Vol.1

Seligman encontra Joe, suja e machucada, em um beco, e a leva ao seu apartamento. Joe define-se como "*a bad human being*". Seligman fala sobre *fly fishing* e sobre o livro *The Compleat Angler*: "*a romantic nature bible to me*".

Chapter One: The Compleat Angler

Joe conta que aos dois anos já sabia que era ninfomaníaca. Seligman retruca e fala de religião e pecado. Joe fala sobre o pai e sobre seus passeios na floresta, onde ele lhe contava histórias mitológicas sobre o surgimento das árvores. A seguir, ela conta como perdeu a virgindade aos 15 com Jerôme e sobre uma aposta com uma amiga em um trem aos 17.

Seligman fala sobre os números de Fibonacci, lhe oferece chá com *rugelach* e faz uma citação a Proust.



Chapter Two: Jerôme

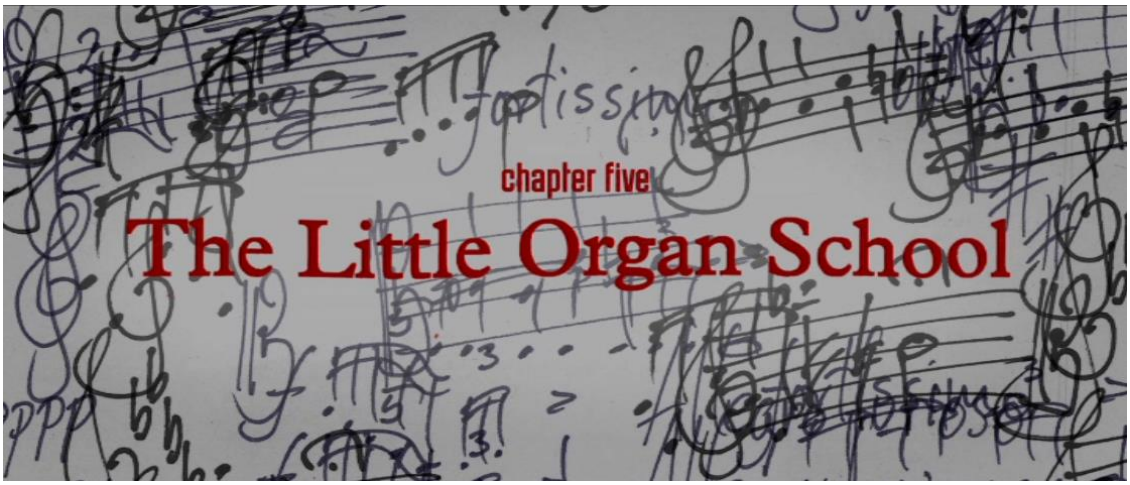
Em meio a histórias sobre seus amantes, Joe explica sua participação no grupo *Little Flock*. Seligman aponta o caráter satânico do uso do trítono. Joe fala sobre o fim do grupo, sobre sua busca por uma educação formal, quando vai estudar medicina. Ao desistir da faculdade, ela consegue um emprego como secretária e reencontra Jerôme, por quem se apaixona. Ao final Jerôme vai embora e se casa com Liz.

Chapter Three: Mrs. H

Joe inicia este capítulo descrevendo como escolhe seus amantes a partir de um jogo de dados. Porém, a impossibilidade de uma ligação afetiva faz com que se sinta sozinha. A seguir, ela conta a história de H e Mrs. H e do escândalo que esta última fez em seu apartamento. Perguntada como se sente por Seligman, ela descreve suas emoções em um episódio de hospitalização quando tinha sete anos.

Chapter Four: Delirium

Enquanto Joe caminha ao hospital para visitar seu pai que está muito doente, Seligman lê um trecho de *The Fall of The House of Usher*, de Edgar Allan Poe. O capítulo é sobre a morte do pai de Joe e sobre sua profunda tristeza diante deste fato. Eles discutem sobre a música de Bach e sobre polifonia. Joe faz uma análise de sua ninfomania.

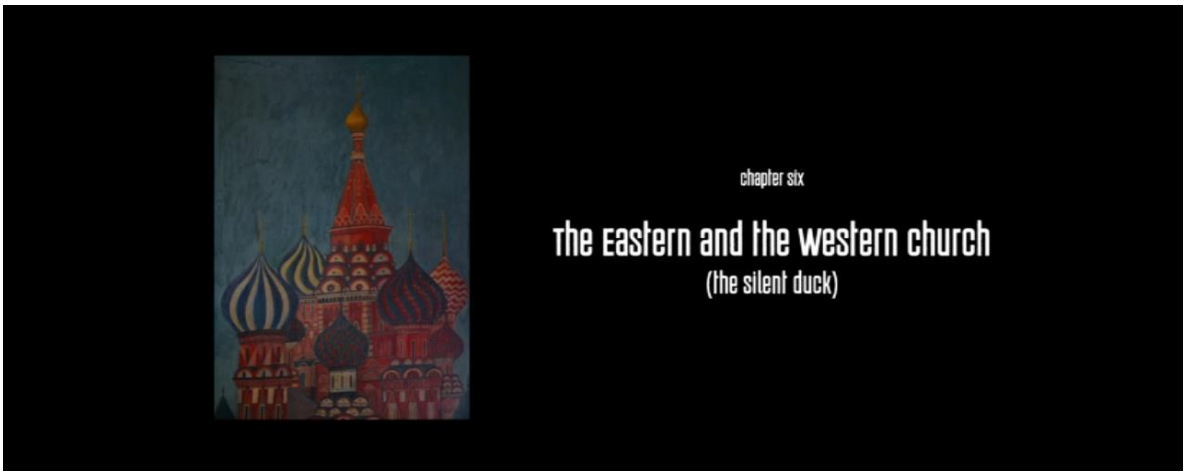


Chapter Five: The Little Organ School

A partir da conversa sobre polifonia com Seligman, Joe analisa três de seus amantes: F, G e Jerôme. Em um passeio na mesma floresta de sua infância, ela reencontra Jerôme e eles começam um relacionamento sério. Contudo, ela perde sua capacidade de ter orgasmos: "*I can´t feel anything*". **Fim do Volume 1.**

Nymphomaniac Vol. II

O filme abre com Joe tentando desesperadamente recuperar seu orgasmo. Seligman explica a ela o paradoxo de Zenão. Ela se irrita e questiona os motivos dele não se excitar com suas histórias. Ele afirma que é inocente, se define como assexual e diz que nunca esteve com uma mulher antes, por isso mesmo é o melhor ouvinte que ela poderia ter. Eles conversam sobre as igrejas ocidental e oriental a partir da imagem de um ícone de Rublev pendurado em uma das paredes do quarto.



Chapter Six: The Eastern and the Western Church (The Silent Duck)

O capítulo começa com a tela escura, na qual se sobressaem os sons de pássaros e de folhas embaladas pelo vento. A seguir, os pássaros e as folhas são mostrados. Joe, aos 12 anos, aparece deitada na relva. De repente, ela tem uma sensação de levitação e vê duas figuras femininas. Seligman lhe explica o significado. Na sua narrativa, ela fala sobre seu relacionamento com Jerôme e faz uma aposta com ele em um restaurante. Ela engravida e, durante o parto no hospital, tem uma visão estranha do filho Marcel. Para desespero de Jerôme, ela volta a se relacionar com outros homens, fazendo-se de professora de piano. Por fim, Joe descreve o encontro com os *The Dangerous Man*. Para recuperar seu orgasmo, ela procura o sádico K e acaba abandonando Jerôme e Marcel na noite de Natal.

Chapter Seven: The Mirror

Alguns anos se passaram e Joe agora trabalha em um escritório. Sua nova chefe fica incomodada com o seu comportamento e a aconselha a procurar psicoterapia. Ela descobre que está grávida e, após os serviços públicos recusarem a realização de um aborto, ela decide fazer isso na cozinha de seu apartamento a partir do que aprendeu na faculdade de medicina. Ela e Seligman têm uma discussão sobre o discurso politicamente incorreto. Começa a amanhecer no apartamento de Seligman.

Chapter Eight: The Gun

No capítulo final, Joe abandona a sociedade: "*I have no room for society and society have no room for me*". Ela encontra L e começa um novo trabalho, como coletora de débitos. Joe tortura vários homens contando a eles histórias que os fazem trair a si mesmos. Ela também adota uma menina, P, para ser sua sucessora. Após alguns anos, ela e P começam um relacionamento. Tempos depois, após um trabalho, ela descobre que P se envolveu com Jerôme. No beco, enciumada, ela tenta matar Jerôme, mas a arma trava. Então, Jerôme a espanca. Seligman explica porque a arma não funcionou. Como já amanheceu, ele a deixa dormir. Mas volta em seguida, nu e tenta estuprá-la. A tela se torna escura e ouvimos o som de um tiro, de passos apressados, de uma porta que bate com força e de uma portinhola de gatos que range. **Fim do Volume 2.**

A seguir, uma contextualização histórica da produção de *Ninfomaníaca*.

Capítulo 2 – Produção e Consumo

2.1 *Ninfomaníaca* como produto da pós-modernidade

A contextualização do filme no momento histórico nos ajuda a compreendê-lo como manifestação cultural do capitalismo tardio e como intervenção crítica sobre esta lógica cultural. É com algumas das ideias de Jameson que procuramos a seguir descrever resumidamente a importância desta categoria para a apreensão do filme.

O pós-modernismo não é um movimento de vanguardas artísticas como aquelas do início do século XX. Também não é algo organizado que visa superar esteticamente essas vanguardas. Na verdade, podemos entendê-lo como o período histórico que abarca o conjunto das manifestações contemporâneas produzidas na ordem social e econômica específica do atual estágio do capitalismo, seja no cinema, na literatura, nas artes plásticas, na música, na arquitetura, no teatro, nas mídias eletrônicas e até na gastronomia[47]. Essas manifestações exploram as contradições ou simplesmente refletem os aspectos culturais deste momento histórico. Esta é a reflexão que Jameson aponta a seguir:

> A essa altura é preciso abordar a questão do uso adequado desse conceito: afinal, não se trata apenas de mais uma palavra para descrever um estilo particular. Trata-se também, ao menos no uso que faço dele, de um conceito de periodização, cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – o que é frequentemente chamado, em tom de eufemismo, de modernização, sociedade de consumo pós-industrial, de sociedade da mídia e do espetáculo, ou, ainda, de capitalismo multinacional. (JAMESON, F., 1998, p. 20)

Em linhas gerais, o pós-modernismo, como um conceito de periodização nas palavras de Jameson, ganha força a partir dos anos 1960 com o surgimento do que o autor chama de uma nova ordem internacional calcada no "neocolonialismo, na Revolução Verde [que para nós é o agronegócio como o conhecemos hoje][48] e na disseminação dos computadores e das

---

[47] Ver análise de Jameson sobre o pós-modernismo em *Aesthetics of Singularity* (2015) e em *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism* (1991).

[48] Colchetes meus.

informações eletrônicas" (JAMESON, F., 1998, p. 20). Ele avalia este período de transformações no artigo *Periodizing the 60´s*, no qual explica seu método de análise de conjuntura e, ao mesmo tempo, dedica especial atenção aos paradigmas dos campos acadêmico, filosófico e político com o surgimento das teorias pós-estruturalistas, que ele chama de subvariação do pós-modernismo[49].

Nos anos 1960, as vanguardas modernistas já haviam sido incorporadas como cânone acadêmico: literatura, artes plásticas, teatro, filmes, manifestos e toda a gama de inovações do período já tinham sido assimiladas e seu caráter de oposição ao olhar burguês sobre o mundo já havia sido superado e incorporado. As vanguardas passaram então a ser sinônimo de arte elitizada dando início à sua própria reificação, como nos milionários leilões dos quadros de Picasso e de Van Gogh, por exemplo.

Nos anos 1980, com a hegemonia do neoliberalismo dos governos Reagan e Thatcher, o fim da União Soviética, a queda do Muro de Berlim e a globalização, o pós-modernismo se confirma como uma categoria estética e objeto de estudos. Atualmente, vivemos as consequências e contradições das transformações no capitalismo que começaram nos anos 1960 e se tornaram hegemônicas nos anos 1980. Nós somos o resultado dessas mudanças que se manifestam neste momento do século XXI em crises econômicas recorrentes (como em 2008[50]), guerras que nunca terminam, na hegemonia do capitalismo financeiro em detrimento do capitalismo industrial do início do século XX (pelo menos na Europa e nos Estados Unidos[51]), no exponencial desenvolvimento das tecnologias da informação e de automação, na precarização do trabalho, na vigilância, manipulação e controle de dados e no recrudescimento da direita neofascista ao redor do mundo. Sem falar na pandemia e na crise global do capitalismo em 2020[52], momento em que escrevo este texto. Em resumo:

---

[49] Para uma análise sobre estas questões ver "*Teorias do Pós-Modernismo*" em A Virada Cultural na bilbiografia.

[50] Para uma análise de conjuntura e uma abordagem crítica sobre a crise do capitalismo de 2008, ver *17 Contradições e o Fim do Capitalismo*, de David Harvey, na bibliografia.

[51] O processo de desindustrialização dos países ocidentais do hemisfério norte é o resultado da migração das fábricas para os países da Ásia. Aqui, o que nos interessa é que *Ninfomaníaca* se passa nessas condições na Europa.

[52] Nosso objetivo é apontar, em linhas gerais, alguns elementos que ajudam a contextualizar o filme *Ninfomaníaca* historicamente. Para análises de conjuntura do período ver Fredric Jameson, Terry Eagleton, David Harvey, Perry Anderson e outros.

> Yet this is the point at which I must remind the reader of the obvious; namely, that this whole global, yet American, postmodern culture is the internal and superstructural expression of a whole new wave of American military and economic domination throughout the world: in this sense, as throughout class history, the underside of culture is blood, torture, death, and terror. (JAMESON, F., 1991, p. 5).[53]

O fascismo é uma resposta violenta do capitalismo frente às ameaças que lhe acometem ciclicamente, devido às pressões contrárias à sua natureza eminentemente predatória. No fascismo, o capitalismo perde sua usual máscara de civilidade hipócrita. Este desenvolvimento perverso, vinculado à hegemonia norte-americana, com consequências nefastas para as populações do mundo e para o meio ambiente, tem no componente cultural a sua realização: trata-se do surgimento de práticas sociais e de hábitos mentais necessários para acompanhar as rápidas transformações nos modos de produção exigidos na contracorrente das possíveis resistências. Essa é a importância das práticas culturais na legitimação de uma nova sensibilidade ideológica. As transformações no capitalismo nas últimas décadas geraram uma nova sensibilidade nas relações que invadiram todos os aspectos sociais da vida humana. As manifestações culturais acabam por mostrar quais são essas transformações e como elas impactam a sociedade atual. Jameson faz uma análise destas mudanças fundamentais a partir da categoria de Raymond Williams chamada "*structures of feeling*" (estruturas de sentimento).

> The fundamental ideological task of the new concept, however, must remain that of coordinating new forms of practice and social mental habits (this is finally what I take Williams to have had in mind by the notion of a "structure of feeling" with the new forms of economic production and organization thrown up by the modification of capitalism – the new global division of labor – in recent years. It is a relatively small and local version of what I elsewhere tried to generalize as "cultural revolution" on the scale of the mode of production itself; in the same way the interrelationship of culture and the economic here is note a one-way street but a

[53] Tradução da A.: "No entanto, é neste ponto que devo lembrar ao leitor o óbvio, a saber, que toda essa cultura global, embora americana, pós-moderna é a expressão interna e superestrutural de toda uma nova onda de dominação militar e econômica americana em todo o mundo: neste sentido, como em toda a história de classe, o lado inferior da cultura é sangue, tortura, morte e terror".

> continuous reciprocal interaction and feedback loop. But just as (for Weber) new inner-directed and more ascetic religious values gradually produced "new people" capable of thriving in the delayed gratification of the emergent "modern" labor process, so also the "postmodern" is to be seen as the production of postmodern people capable of functioning in a very peculiar socioeconomic world indeed, one whose structure and objective features and requirements – if we had a proper account of them – would constitute the situation to which "postmodernism" is a response and would give us something a little more decisive than a mere postmodernism theory. (JAMESON, F., 1991, p. xiv-xv).[54]

Assim, a categoria de pós-modernismo, além de marcar a etapa histórica, também ajuda a descrever ou a reconhecer as mudanças culturais e sociais que se refletem neste período. O surgimento de um ser humano pós-moderno, capaz de funcionar[55] de acordo com as atuais exigências do capitalismo tardio, é a ideia fundamental da citação acima e é o que vincula o conceito de pós-modernismo às manifestações culturais que o caracterizam. O desenvolvimento do sistema precisa de adesão ou identificação subjetiva que combata algum tipo de resistência e isso tem que ser criado culturalmente. Segundo Jameson, então, o pós-modernismo é uma resposta cultural hegemônica a essa adaptação. Poderíamos afirmar que o que vemos é a subjetividade coletiva adaptar-se às exigências materiais do período traduzidas na "interrelação cultural entre economia e cultura".

Em seus escritos, Jameson explica as características constitutivas dessa nova "*structure of feeling*" pós-modernista, como ela se formou ao longo das últimas décadas e

---

[54] Tradução da A.: "A tarefa ideológica fundamental do novo conceito, entretanto, deve permanecer a de coordenar novas formas de prática e hábitos mentais sociais (isso é finalmente o que considero Williams ter em mente pela noção de uma "estrutura de sentimento" com uma nova formas de produção e de organização econômicas lançadas pela modificação do capitalismo - a nova divisão global do trabalho - nos últimos anos). É uma versão relativamente pequena e local do que em outro lugar tentei generalizar como "revolução cultural" na escala do modo de produção em si; da mesma forma, a interrelação entre a cultura e o econômico aqui é uma rua de mão única, mas uma interação recíproca contínua e um ciclo de retroalimentação. Mas, assim como (para Weber) novos valores religiosos mais ascéticos gradualmente produziram "novas pessoas" capazes de prosperar na gratificação do processo de trabalho "moderno" emergente, então também o "pós-moderno" deve ser visto como a produção de pessoas pós-modernas capazes de funcionar em um mundo socioeconômico muito peculiar, de fato, aquele cuja estrutura e características objetivas e requisitos - se tivéssemos uma conta adequada deles - constituiriam a situação para a qual o "pós-modernismo" é uma resposta e nos daria algo um pouco mais decisivo do que um mera teoria do pós-modernismo".

[55] Nos ambientes corporativos brasileiros, por exemplo, os funcionários têm sido treinados em "*soft skills*", definidos como habilidades comunicativas e de relacionamento exigidos nos locais de trabalho.

como se manifesta culturalmente. Para o nosso propósito, no entanto, vamos elencá-las de maneira resumida a partir da própria definição de Jameson:

> (...) the following constitutives of the postmodern: a new depthlessness, which finds its prolongation both in contemporary "theory" and in a whole new culture of the image of the simulacrum; a consequent weakening of historicity, both in our relationship to public History and in the new forms of private temporality, whose "schizophrenic" structure (following Lacan) will determine new types of syntax or syntagmatic relationships in the more temporal arts; (...). (JAMESON, F., 1991, p. 6)[56]

Para nós, que estamos a 30 anos do momento em que Jameson publicou a descrição acima, não fica difícil reconhecer a superficialidade recorrente (*depthlessness*), o enfraquecimento da historicidade e o imperativo da imagem como simulacro: são necessários apenas cinco minutos de *Instagram*, *Twitter* ou *Facebook* para que essas características se imponham à nossa consciência. Somam-se a elas uma grande fragmentação discursiva e, sintomático do enfraquecimento da historicidade, um encurtamento do tempo que se torna uma espécie de presente infinito das coisas imediatas, aquilo que, nas artes, Jameson chama de singularidade, ou seja, algo que não tem passado nem futuro[57] e é efêmero.

> Historicity (…): it can first and foremost be defined as a perception of the present as history; that is, as a relationship to the present which somehow defamiliarizes it and allows us to distance from immediacy which is at length characterized as a historical perspective. (JAMESON, F., 1991, p. 284).[58]

---

[56] Tradução da A.: "(...) os seguintes constitutivos do pós-moderno: uma nova falta de profundidade, que encontra seu prolongamento tanto na "teoria" contemporânea quanto em toda uma nova cultura da imagem do simulacro; um consequente enfraquecimento da historicidade, tanto em nossa relação com a História pública quanto nas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura "esquizofrênica" (seguindo Lacan) determinará novos tipos de sintaxe ou relações sintagmáticas nas artes mais temporais; (...)".

[57] Em *The Aesthetics of Singularity* (2015), Jameson afirma que "*singularity is a pure present without a past or future*" ("um puro presente, sem passado ou futuro").

[58] Tradução da A.: "Historicidade (...): pode ser definida em primeiro lugar como uma percepção do presente como história; isto é, como uma relação com o presente que de alguma forma o desfamiliariza e nos permite distanciar-nos do imediatismo que é longamente caracterizado como uma perspectiva histórica".

O conceito definido por Jameson, e discutido por vários teóricos ao longo das últimas décadas, ainda é a categoria de periodização e de análise política e social do contexto visto que aquele cenário descrito a partir dos 1980 só se tornou mais explícito na atualidade. O avanço dos novos meios de comunicação digitais e, dentre eles, a universalização do uso do *smartphone*, que hoje define formas de consumo, de trabalho e de comportamento social, é um exemplo deste paradigma. A concentração de renda absurda pelos mais ricos do mundo, bem no meio de uma pandemia e de uma crise econômica global, é outro exemplo que mostra a perversidade deste modelo de capitalismo financeiro e, ao mesmo tempo, uma nova espécie de bolha descontrolada.

Lançado em 2013, *Ninfomaníaca* é um produto da pós-modernidade, ou seja, está atrelado a essa mesma conjuntura. Contudo, o filme também é, como mostraremos nas páginas a seguir, uma reflexão sobre esta sensibilidade pós-moderna na figura de seus personagens principais e na maneira como seus materiais formais e temáticos são trabalhados. Como vimos anteriormente na análise de sequência de abertura, os pontos de vista são chaves para desvendar de que maneira o filme lida com os temas da contemporaneidade. É essa a trajetória que pretendemos percorrer nesta crítica.

2.2 *Ninfomaníaca* e o cinema no capitalismo tardio

O cinema comercial no atual estágio do capitalismo, ou seja, o produto de entretenimento de distribuição globalizada a partir de um centro produtor é, em linhas gerais, dividido em dois tipos: de um lado as produções de massa realizadas pela indústria de entretenimento que, em sua grande parte, é formada por corporações multinacionais de alcance global e, de outro, a produção classificada como “independente”, ou seja, que não está diretamente vinculada a este modelo e que é responsável por abastecer os mercados dos festivais, de *streaming* e de salas de cinema mais alternativos. Por razões econômicas e históricas, esses modelos associam-se geograficamente a dois polos principais: os Estados Unidos e a Europa.

No caso dos demais países e continentes, no entanto, há uma produção de filmes expressiva. Na Índia, por exemplo, cerca de 70% dos filmes consumidos são produzidos no próprio país. No Japão, 60% e estima-se que em breve a China ultrapassará os Estados Unidos

em número de filmes produzidos por ano. No entanto, a distribuição internacional destes países produtores é limitada, não alcançando o impacto da distribuição dos Estados Unidos e da Europa. Nos demais casos, América Latina, Oceania e África, a produção e a distribuição estão subordinadas a estas hegemonias[59]. As principais causas desta dominação cultural e econômica são o controle sobre a propriedade dos direitos autorais, o monopólio sobre os meios de distribuição e o maciço investimento em propaganda. Um modelo que hoje em dia também é replicado com a ajuda das tecnologias mais recentes, como as plataformas de *streaming* de vídeo.

Ninfomaníaca, com filme de produção dita independente, pertence à longa tradição artística, técnica e teórica do continente europeu. Cada país desenvolveu seu cinema de maneira diferente e a hegemonia não é igual dentro da Europa, mas foi este continente, até pelo seu próprio poder econômico, que ao longo do século XX estabeleceu as bases e as escolas que ainda influenciam cineastas no mundo inteiro. Simbolicamente, a apropriação desta tradição pelos mercados criou uma polarização com o cinema representado por Hollywood. A União Europeia é vista como um contraponto ao que se convencionou chamar de vulgaridade descartável norte-americana.

O poder das empresas dos Estados Unidos é inegável, no entanto, a dicotomia tende a ser simplificadora. Nem todos os filmes estadunidenses são meramente comerciais e nem todos os filmes europeus são independentes ou de arte. Os países europeus sabem que o produto audiovisual é importante, pois pertence a uma indústria lucrativa e competitiva no mercado globalizado e vende uma série de valores simbólicos da sua própria cultura. Por esses motivos, esses estados mantêm programas de financiamento estatal de filmes como uma forma de fomentar a produção nacional, a distribuição internacional e enfrentar a competição com os americanos, muitas vezes em seu próprio território. Isso aconteceu ao longo do século XX e acontece agora também no século XXI.

Desde seu primeiro filme de longa-metragem fora do circuito universitário, *Elemento de um Crime* (1984), Lars von Trier faz parte deste sistema na Dinamarca, um reino[60] parlamentarista que é governado por partidos conservadores e que se encontra periférica nas

---

[59] Fonte: Mapeamento e Impacto do Setor Audiovisual no Brasil – 2017 (Sebrae): 7471.pdf (sebrae.com.br)

[60] A casa real é uma dinastia com 1.000 anos de idade. A Groenlândia e as Ilhas Faroé são estados autônomos que fazem parte do Reino da Dinamarca.

relações de poder na União Europeia. No entanto, o país é também um estado burguês reconhecido pelas políticas de bem-estar social voltadas para seus quase seis milhões habitantes, na contramão dos estados neoliberais.

Dois momentos na história da Dinamarca nos ajudam a entender como o país se insere no contexto europeu. Do século XIX, as guerras promovidas por Bismarck em busca da unificação alemã levaram a Dinamarca a perder parte do território. Conhecida como Guerra Dano-Prussiana, o conflito de 1864 foi extremamente sangrento e, além de diminuir consideravelmente o tamanho do país no continente, mudou para sempre a maneira como os dinamarqueses viam a si próprios como nação. A guerra pôs fim a antigos contratos e valores feudais e a um sentimento de que o país era formado por invencíveis descendentes de vikings. O segundo momento foi o da ambígua cooperação com os nazistas, que ocuparam o país de 1940 até o final da guerra, em 1945. No início do conflito, a Dinamarca se declarou neutra.

A produção europeia e mundial classificada como "de arte", no geral, tem como sua vitrine mais importante o Festival de Cinema de Cannes que, ao contrário da Academia americana, construiu em torno de si uma aura, onde a mistura do glamour do *star system* com a rebeldia de cineastas do mundo inteiro encontra ali o lugar para exibir suas produções. Cannes é um contraponto a Hollywood construído em cima de valores intangíveis baseados em muito trabalho de publicidade e relações públicas, ou seja, daqueles que inventam "o mundo simbólico que está por trás da criação de uma marca para bens e lugares" (HARVEY, p. 173) e instituições. O balneário francês resume um certo espírito ligado a um modo de vida exportado pela Europa como mais intelectual e mais artístico do que o americano. Seja como for, hoje em dia, Cannes também não pode fugir das condições impostas pelo capitalismo tardio. Ele é em si mesmo um festival que reproduz as mesmas condições. Isso porque, atualmente, Cannes representa não mais o "cinema de arte", mas sim o "cinema de nicho".

Sobre a expressão "cinema de arte" e sobre "aura", são necessários dois comentários específicos. O reconhecimento do cinema como forma de arte remonta às primeiras décadas do século XX. Em 1932, como resultado dos desenvolvimentos e alcances artísticos das primeiras décadas de produção cinematográfica, o teórico alemão Rudolf Arnheim escreveu:

> "It is worthwhile to refuse thoroughly and systematically the charge that photography and film are only mechanical reproductions and that they therefore

> have no connection with art – for this is an excellent method of getting to understand the nature of film art". (ARNHEIM, 1957, p. 9)[61]

Arnheim brigava, em seu momento histórico, com posturas elitistas e burguesas sobre o que era considerado arte e o cinema, apesar de ou até mesmo por estar vinculado às vanguardas e de todas as conquistas estéticas nas três primeiras décadas do século (que incluem cineastas como Charles Chaplin e Sergei Eisenstein), ainda era visto como uma expressão meramente mecânica e, portanto, abaixo da pintura, da literatura, do teatro e da escultura. Atualmente, a discussão sobre o valor artístico do cinema não está em jogo e podemos afirmar que esse debate está totalmente superado. Dessa forma, a expressão "cinema de arte" se torna, como as expressões de gênero cinematográfico, um atributo mais de mercado do que um valor estético em si.

No nosso momento histórico, um dos critérios que pode nos ajudar a fazer uma distinção entre os tipos de cinema produzidos é o alcance de sua função social. A construção da aura, referida anteriormente, mostra um elemento regressivo e superficial do Festival de Cannes. Neste caso, levamos em conta a aura como um conceito de Walter Benjamin, formulado em seu famoso ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", publicado pouco tempo depois do livro de Arnheim, no qual ele acrescentou uma reflexão a mais ao debate sobre o tema arte e tecnologia. Para ele, o cinema e a fotografia quebraram com a aura da obra de arte, ou seja, com "uma figura singular composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela seja" (BENJAMIN, p. 170). A aura havia sido incorporada à visão burguesa de ideal artístico a partir de seu atributo milenar originário em imagens produzidas para reverência e adoração, para o ritual e o religioso. Na visão da classe dominante, o autêntico e o único caracterizavam valor artístico.

Naquele momento, Walter Benjamin via potencial revolucionário no cinema devido ao processo de produção (coletivo) e à impossibilidade de autenticidade (não há original e não há cópias, levando-se em consideração a materialidade[62]). Com a perda do valor da

---

[61] Tradução da A.: "Vale a pena recusar cabal e sistematicamente a acusação de que a fotografia e o filme são apenas reproduções mecânicas e, portanto, não têm ligação com a arte - pois este é um excelente método para se conseguir compreender a natureza da arte cinematográfica".

[62] Hoje em dia, no caso da fotografia e do cinema, a materialidade física está cada vez perdendo espaço, visto que tudo se tornou dado e código do mundo digital.

autenticidade, rompia-se também com o paradigma da aura e com a distância e reverência devotadas ao objeto artístico. Ele entendia, no entanto, que o potencial do cinema e da fotografia só seria realizado plenamente se estes pudessem "se libertar da exploração capitalista". Para ele:

> "(...) No momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política". (BENJAMIN, 2010, p. 172).

Logo após a guerra, surgiram movimentos e cineastas que buscaram essa alternativa política, como o Neorrealismo Italiano, e também aqueles se voltaram para o ritual e estabeleceram a aura na cultura cinematográfica. Em 1945, André Bazin, em seu ensaio "A Ontologia da Imagem Fotográfica" proferia que "a originalidade da fotografia em relação à pintura residia, pois, na sua objetividade essencial" e o cinema era "a consecução no tempo da objetividade fotográfica" (BAZIN, p. 31-32). Ao celebrar a "objetividade essencial", ele apagava o político da representação fotográfica e restaurava a distância reverencial que a burguesia buscava para legitimar modos de representação.

Uma década mais tarde, François Truffaut, ainda muito jovem, discutindo os caminhos do cinema francês na revista *Cahiers do Cinema*, escreveu um texto[63] que começaria uma grande discussão sobre o *auteur* (autor, como na literatura) em oposição a *metteur en scène* (diretor, encenador), como aquele que conseguia mais controle sobre o resultado artístico de um filme, assumindo a função também de roteirista e criador da história. Essa reflexão, que se estendeu por muitos anos e por muitos críticos da *Cahiers do Cinema* nos anos 1950 e 1960, foi a responsável por criar a aura do diretor cinematográfico como a conhecemos até hoje.

O Festival de Cannes é herdeiro desta tradição e, no capitalismo tardio, se tornou um grande ritual anual de negócios apresentados como sofisticados. O cinema ali exibido foi de tal forma incorporado ao capitalismo que não importa exatamente quem ou o quê o

---

[63] O artigo de Truffaut chama-se *Une certaine tendance du cinéma français*. No artigo da New Yorker, uma análise de sua importância histórica: The Truffaut´s essays that clear up misguided notions of auterism.

classifique como arte ou não. A expressão tautológica é uma categoria de mercado que visa classificar e atender às necessidades de um público consumidor específico, o nicho, com características tais que permitem a realização dos filmes que são desta forma classificados. As condições de produção estabelecem que este é um mercado. Com a digitalização e as múltiplas plataformas de *streaming*, esses filmes estão mais acessíveis e fáceis de distribuir, coisa que há cinquenta anos era tarefa de cineclubes ou de festivais. Por fim, o prestígio do autor, ou seja, a sua aura, é um elemento de igual importância neste mercado.

O primeiro filme de Lars von Trier a debutar em Cannes foi *Elemento de um Crime*, financiado com recursos do Instituto Dinamarquês de Cinema. Desde então, quase todos os seus longas-metragens disputaram algum prêmio, até 2011. Desses, *Dançando no Escuro* e *Manderlay* ganharam a Palma de Ouro. Os outros títulos de sua filmografia que estiveram em Cannes (participaram da competição oficial ou receberam algum prêmio) foram: *Europa* (1991)**,** *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998), *Dogville* (2003), *Anticristo* (2009) e *Melancolia* (2011). Dos que ficaram fora de Cannes estão *Epidemic* (1987), a comédia *O Grande Chefe* (2006) e *Ninfomaníaca Vol. 1 e Vol. 2* (2013). No caso de *Ninfomaníaca*, o motivo é singular.

Este currículo faz de Lars von Trier o mais importante cineasta da Dinamarca nas últimas três décadas e um dos cineastas de maior prestígio internacional da atualidade. Atualmente, podemos descrever Lars von Trier como um homem de sucesso: ele é um dos donos de uma empresa produtora também de muito sucesso chamada Zentropa[64]. Admirado e respeitado, sua obra é objeto de interesse acadêmico no mundo inteiro. É possível dizer que a Dinamarca[65] e o Festival precisam de Lars von Trier, tanto quanto Lars von Trier precisa do Festival e da Dinamarca. Sua relação com o Festival de Cannes (e consequentemente do cinema dinamarquês com o Festival) foi simbiótica até 2011, quando o cineasta, acompanhado do elenco principal de *Melancolia* na coletiva de imprensa sobre o filme, afirmou: "sou um nazista".

Tudo aconteceu quanto a coletiva já estava no fim. Uma jornalista britânica perguntou a ele sobre suas origens alemãs, o aspecto gótico de *Melancolia* e que explicasse as

---

[64] Para uma relação dos filmes, séries de TV, documentários e curtas produzidos pela *Zentropa*, visitar o link: http://zentropa.dk/en/films/. *Zentropa* é o nome da empresa ferroviária no filme *Europa*.

[65] Neste link do governo dinamarquês é possível perceber a importância do cinema como patrimônio do país: https://denmark.dk/people-and-culture/film

declarações que havia dado a uma revista alemã sobre suas influências relacionadas à estética nazista. Campo de batalha preparado, o cineasta leva longos quatro minutos para responder, por meio de frases desconexas, citações autobiográficas, piadas sobre Suzanna Bier[66]. A resposta é a seguinte:

> "The only thing I can say is that I thought that I was a Jew for a long time and I was very happy being a Jew (…) But it turned out that I was not a Jew and even if I was a Jew I would be a kind of second rate Jew (…) Anyway, I really want to be a Jew and then I found out I was really a Nazi because my family was German, Hartmann[67], which also gave me some pleasure. So, I am kind of… What can I say? I understand Hitler … I think he did some wrong things absolutely, but I can see he is sitting in his bunker (…) I say that I understand the man … He is not what you would call a good guy, but I understand much about him, and I sympathize a little bit with him (…) And of course, I am very much for Jews, not too much because Israel is a pain in the ass but how can I get out of this sentence? I just want to say about the arts, I am very much for Speer, Albert Speer I like. He was not God's best children, but he had some talent (…) Ok, I 'm a nazi."[68]

Durante os minutos em que Lars von Trier responde, percebe-se que o silêncio toma conta do ambiente e tanto o elenco quanto a plateia vão sendo tomados de uma sensação constrangedora. O próprio cineasta parece não saber como sair da situação que provocou. Kirsten Dunst, ao seu lado, chega a tocar seu braço e dizer-lhe alguma coisa. Stellan Skarsgård não tira os olhos dele. Lars von Trier parece ter se colocado numa verdadeira saia

---

[66] Diretora dinamarquesa, ganhadora do Oscar de melhor filme estrangeiro, em 2011, pelo título *Em um mundo melhor*, produzido pela *Zentropa*. Em 2002, dirigiu *Corações Livres* como exercício formal relacionado ao Dogma 95.

[67] Em *Europa*, a família alemã, dona da ferrovia *Zentropa*, tem como sobrenome Hartmann.

[68] Transcrição de um vídeo gravado durante a coletiva. Alguns trechos repetitivos foram cortados e assinalados por (...). O vídeo original está neste link: https://youtu.be/QpUqpLh0iRw. Hesitações foram marcadas com reticências simples. Tradução da A.: "A única coisa que posso dizer é que durante muito tempo pensei que era um judeu e estava muito feliz por ser judeu (…) Mas descobri que não era judeu e, mesmo que eu fosse judeu, seria uma espécie de judeu de segunda categoria (...) Enfim, eu queria muito ser judeu, mas depois descobri que era nazista mesmo porque minha família era alemã, Hartmann, o que também me deu um certo prazer. Então, eu estou meio ... O que posso dizer? Eu entendo Hitler ... Acho que ele fez algumas coisas absolutamente erradas, mas posso vê-lo sentado em seu bunker (...) Eu digo que entendo o homem ... Ele não é o que você chamaria de um dos melhores caras, mas eu entendo muito sobre ele, e eu simpatizo um pouco com ele (...) E claro, eu simpatizo muito com os judeus, não muito porque Israel é um pé no saco, mas como posso sair dessa frase? Só quero falar sobre as artes, sou muito favorável a Speer, gosto de Albert Speer. Ele não era o melhor filho de Deus, mas tinha algum talento (...) Ok, eu sou um nazista".

justa, totalmente estranho para um diretor que cria filmes como *Dançando no Escuro* e de quem se espera não só coerência lógica, mas também coerência política e intelectual.

Ao assistir ao vídeo da coletiva, há uma sensação de estranhamento que só aumenta: seria a intenção de Lars von Trier esta mesma? Ao que tudo indica, não. Contudo, tal qual uma *performance* teatral, o cineasta parece expor a todos o seu "*idiota interior*" e recria um momento totalmente Dogma 95 que poderia muito bem ser inserido numa versão estendida, do tipo *director´s cut*, em *Os Idiotas*. O embaraço das pessoas na coletiva se parece muito com o embaraço dos personagens "normais" no filme. Neste caso, Lars von Trier não precisou realizar gestos escatológicos, como os atores do filme, para espantar a plateia do Festival de Cannes, incluindo aí jornalistas especialistas em cinema de publicações do mundo inteiro.

A questão está justamente na maneira como ele realizou a ação. É uma escolha específica. Isso também se deve ao fato de que este não foi o único episódio em que a imprensa realizou uma aproximação de sua obra com o nazismo. Entrevistas publicadas ainda nos anos 1980 sobre *Elemento de um Crime*, ou já nos anos 1990, sobre *Europa*, insinuavam tais leituras. Isso significa que o diretor tem lidado com este assunto há décadas. Em uma entrevista de 1984 a uma publicação dinamarquesa, ele foi confrontado com essa ideia:

> *JKL: The worship of the beauty of decay has with time come to be regarded as pro-Nazi. Your films have also been accused of something similar.*
>
> LvT: I find it hard to believe. I would very much like to use the expression that, for the pure, everything is pure. The only thing we ask of people is that they have a certain naive openness – some receptiveness for what we present on the screen. I really think it is like this: this thing about getting fascinated by something morally upsets people. I think it is there the problem lies. It´s like not good form to be fascinated, and it´s very un-Danish to let yourself become fascinated. (LUMHOLDT, 2003, p. 41).

Há uma diferença de 27 anos e 14 longas-metragens entre a resposta acima, focada na negação e na defesa, e o momento em Cannes, mais debochado e provocador. Esses dois pontos de certa forma se unem, mas não sem grande e contínua reflexão em todos esses filmes. O acontecimento de 2011 revela uma certa complacência na relação com jornalistas, visto que todos ali – entrevistados, entrevistadores e o Festival de Cannes – estavam fazendo

o trabalho midiático de promoção e divulgação do filme e do festival, o que inclui formas tácitas de comportamento. Havia ainda o objeto – *Melancolia* – um filme que, na sua representação de um possível fim apocalíptico para o planeta, já mostrava que sim: um tipo de mundo, especialmente ligado à burguesia pós-2008, deveria chegar fim.

A performance de Lars von Trier pode ser entendida em um contexto mais amplo, não importando se ele estava simplesmente provocando os jornalistas e sendo irônico ou se ele exagerou na dose a ponto de perder o controle da situação. Houve um rompimento nos acordos tácitos dos limites de expressão naquele ambiente do Festival de Cannes. Naquele momento histórico, o nazismo era um limite e não poderia ser mencionado daquela forma. O nazismo só poderia ser discutido como conteúdo em filmes que o condenassem ou por cineastas que explicitassem o seu profundo horror ao tema. Como as personagens "normais" de *Os Idiotas*, o Festival de Cannes comprou a versão "idiota" de Lars von Trier e o baniu do evento com o título de "*persona non grata*"[69], o que fez *Ninfomaníaca* ficar de fora da competição nos anos de 2013 e 2014. O cineasta só retornou a Cannes em 2018, com *A Casa que Jack Construiu*[70], que ele comparou, em uma entrevista, ao momento da ascensão de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos[71]. Este filme, no entanto, foi exibido fora da competição principal.

As complexidades sociais e econômicas que explicam a ascensão do nazismo e o fascismo como políticas de estado na Alemanha e na Itália nas décadas de 1930 e 1940 são plenamente conhecidas e estudadas. No entanto, apesar do horror, foi negligenciado ao longo do século XX o fato de que vencer a guerra foi uma coisa, mas eliminar esses movimentos é outra bem diferente. Esses movimentos permaneceram como armas que a burguesia pode utilizar a seu favor para lidar com as crises do capitalismo. Nos anos 1960, por exemplo, era notório que muitas indústrias alemãs eram ainda comandadas por nazistas, com o aval dos países da OTAN.

Em 2011, a extrema-direita europeia já não era apenas a manifestação exótica de *skinheads*, mas sim um movimento organizado em todos os países e era uma questão de tempo até que se tornasse uma força política mais forte, ocupando posições importantes nos

---

[69] A expressão é usada em diplomacia para punir diplomatas que cometem infrações.

[70] *The House the Jack Built* (2018).

[71] https://www.theguardian.com/film/2017/feb/14/lars-von-trier-donald-trump-the-house-that-jack-built

Estados e nos parlamentos europeus, (incluindo a Alemanha e a Itália), ou seja, nos mesmo estados burgueses que se dizem paladinos da democracia ocidental. Isso está amplamente noticiado e documentado. Em julho daquele ano, ou seja, dois meses após o Festival de Cannes, a Noruega foi vítima de um ataque de um extremista neonazista que matou 77 pessoas e feriu 242, na maioria jovens, em um acampamento de férias de filiados do Partido Trabalhista. Durante o atentado, o atirador gritava: "vocês vão morrer hoje, marxistas!"[72].

A ironia de Lars von Trier precisa ser entendida dentro do contexto europeu de disfarce de suas próprias barbáries que, no século XXI, junto com os Estados Unidos, foram exportadas na forma de guerras intermináveis. As manifestações culturais institucionalizadas como o Festival de Cannes e a mídia em busca de manchetes apenas funcionam como suporte: o verniz civilizatório varreu para debaixo do tapete o que já era problema e puniu o indivíduo que tentou trazê-lo à tona. Ao fazer referência à uma possível família nazista, Lars von Trier apenas colocou a questão de forma simbólica: não há europeu que não tenha algum esqueleto parecido no armário. Pelo andar da carruagem, muitos são até saudosistas, mesmo que não manifestem isso publicamente. O cineasta foi punido não por ser um nazista, mas por falar explicitamente. Talvez seja por isso mesmo que um de seus filmes se chame *Europa*, e não Alemanha.

Por que citar o episódio de Lars von Trier em Cannes neste contexto de análise de *Ninfomaníaca*? Porque o filme é, em linhas gerais, uma grande discussão sobre o discurso do politicamente correto e sobre o identitarismo moralista e reacionário que vem sendo construído nos ambientes ditos de pensamento crítico ao longo das últimas décadas. Este fato específico do "cancelamento" de Lars von Trier no Festival de Cannes é apenas um exemplo de vários que têm surgido diariamente desde então. Em comum está o fato de que eles atentam contra a liberdade de expressão de indivíduos a partir de argumentos moralistas e acusatórios vinculados à raça, gênero e identidade sexual. Tais argumentos foram totalmente cooptados pelo capitalismo, que os usa para lavar do debate público qualquer resquício de conflito em torno da luta de classes representada na severa crise na qual mergulha todo o sistema. No campo da cultura, isso fica evidente com a perseguição sistemática muitas vezes a diretores e artistas que pertencem a um campo mais crítico e progressista, com a anuência de muitos que se dizem de esquerda.

---

[72] Fonte: Working Class History.

No filme, uma discussão sobre o nazismo aparece na forma de diálogo entre Joe e Seligman no final do *Volume 2*, quase como um desfecho do filme. Este momento liga-se a um tema mais geral e que é parte da cultura pós-moderna: as lutas políticas focadas no combate a preconceitos de gênero, origem social ou étnica e, com elas, as disputas ligadas ao discurso politicamente incorreto. Desde o momento em que Joe diz "*I am a bad human being*" e que Seligman responde de maneira politicamente correta "*I´ve never met a bad human being*" até a última cena, o filme se concentra em refletir sobre esta questão de maneira dialética a partir dos diferentes pontos de vista.

O acontecido em Cannes é um exemplo típico do falso uso do conflito criado a partir da necessidade de correção de discursos políticos. Sem negar a importância do posicionamento político, o conflito é falso porque esconde, como apontado, que o nazifascismo é uma reação violenta do capitalismo e, portanto, do estado burguês, às ameaças ao capital. Suas raízes estão na luta de classes. No palco pequeno-burguês de Cannes, esvaziado desta questão, sobra somente a polêmica. O Festival é um ambiente de conformidade, que baseia sua política não na realidade concreta, mas na simbologia da repulsa a uma manifestação discursiva considerada inapropriada. Afinal, o que os patrocinadores vão dizer?

> Distinções de gênero, sexo, raça, etnia, religião, cultura e nacionalidade estão em evidência, e questões de status, qualificações, talentos, respeito e admiração por conquistas e valores dão oportunidades diferentes de vida tanto para os indivíduos quanto para os distintos grupos sociais étnicos, raciais, sexuais e religiosos dentro das formações sociais capitalistas. (...) Nem todas as diferenças econômicas dentro do capitalismo são atribuíveis ao capital. Mas o capital também não é inocente quanto se trata de fomentar o conflito nos grupos sociais e entre eles. Por outro lado, o capital muitas vezes parece indiferente em relação a quais diferenças sociais que deve apoiar e quais deve discriminar. Tende a apoiar qualquer forma de emancipação social que ganhe força, como os direitos dos gays e o multiculturalismo, nos últimos anos, desde que não represente um desafio às estratégias gerais de controle trabalhista e desde que crie um nicho distinto de mercado suscetível de ser explorado. (HARVEY, D., 216, p. 155)

Nesta citação, David Harvey reconhece a importância das lutas por ampliação de direitos, dentro do estado capitalista, dos grupos historicamente discriminados, no entanto,

aponta algumas contradições que surgem com estas tentativas de reconhecimento ou de inclusão. Por mais justas que sejam essas lutas, elas não podem evitar serem usadas pelo capital para, em primeiro lugar, "fomentar conflitos entre os grupos sociais", fragmentando e gerando competições entre os grupos e entre os indivíduos e, em segundo lugar, "criar nicho distinto de mercado suscetível de ser explorado", ou seja, uma gama de produtos e serviços para consumidores que se sentem reconhecidos nessas ofertas e, em última análise, um processo de apropriação dessas mesmas lutas.

Nos dias de hoje, as lutas por empoderamento e inclusão não impedem que as condições de trabalho sejam cada vez mais precarizadas para os integrantes das classes subalternas, atendendo a velha fórmula do dividir para dominar. Sem acesso ao aparato estatal que confere poder de transformação, muitas formas de resistência se tornam ações paliativas destinadas a serem reificadas e incorporadas ao mesmo sistema que elas pretendem combater. Este conflito entre a luta pelos direitos dos trabalhadores em geral e as lutas pelos direitos das chamadas minorias tem seu nascimento em um momento preciso da história dos Estados Unidos e é o resultado das perseguições políticas do macarthismo naquele país. Jameson descreve:

> (...) the merger of the AFL and the CIO[73] in 1955 can be seen as a fundamental "condition of possibility" for the unleashing of the new social and political dynamics of the 60s: the merger, a triumph of McCarthyism, secured the expulsion of the Communists from the American labor movement, consolidated the new antipolitical "social contract" between American business and the American labor unions, and created a situation in which the privileges of a white male labor force take precedence over the demands of black and women workers and other minorities. These last have therefore no place in the classical institutions of an older

[73] *American Federation of Labor and Congress of Industrial Organizations* (AFL–CIO). Tradução da A.: "(...) a fusão da AFL e do CIO em 1955 pode ser vista como uma "condição de possibilidade" fundamental para o desencadeamento da nova dinâmica social e política dos anos 60: a fusão, triunfo do macarthismo, garantiu o expulsão dos comunistas do movimento trabalhista americano, consolidou o novo "contrato social" antipolítico entre as empresas americanas e os sindicatos trabalhistas americanos e criou uma situação em que os privilégios de uma força de trabalho masculina branca têm precedência sobre as demandas de negros e mulheres trabalhadores e outras minorias. Esses últimos, portanto, não têm lugar nas instituições clássicas de uma política da classe trabalhadora mais antiga. Eles serão "liberados" da classe social, no sentido carregado e ambivalente que o marxismo dá a essa palavra (no contexto de fechamento, por exemplo): eles são separados das instituições mais antigas e, portanto, "liberados" para encontrar novos modos de expressão social e política".

> working-class politics. They will this be "liberated" from social class, in the charged and ambivalent sense which Marxism gives to that word (in the context of enclosure, for instance): they are separated from the older institutions and thus "released" to find new modes of social and political expression. (JAMESON, 1984, p. 181).

A partir de então, um lento, mas constante processo foi substituindo as lutas por transformação social pelas de inclusão social e mera reforma do sistema capitalista, que até agora não resultaram em ganho consistente para a classe trabalhadora de um modo geral, com exceção da ascensão de alguns indivíduos dentro do próprio sistema ou do estabelecimento de algumas iniciativas como cotas universitárias. Essa mudança cultural nos movimentos progressistas tem sido vista de maneira dialética pela crítica materialista que tem mostrado as suas limitações, como David Harvey aponta acima: enquanto não ameaçam a divisão internacional do trabalho, essas disputas políticas continuarão sendo aceitas pela burguesia, que as transforma em mercadoria, enquanto fomenta o conflito entre os diferentes atores que estão em busca de direitos.

Dessa forma, chegamos ao episódio no Festival de Cannes e à questão do politicamente correto no contexto de classe. Como a experiência histórica do nazismo é principalmente europeia, não é de se estranhar que este ainda seja como uma espinha de peixe atravessada na garganta. Se levarmos em conta, como diz Harvey, que o capital é indiferente ao nazismo e, muito pelo contrário, coloca-o como uma carta à disposição, compreenderemos que esta questão atinge simbolicamente a classe média ou a pequena-burguesia. Os operários de certa forma não participam deste debate porque o nicho do Festival de Cannes, obviamente, não é esta classe social. É evidente o protagonismo da pequena-burguesia progressista, ou seja, da classe média mais esclarecida dos centros urbanos ocidentais como o nicho de mercado associado ao Festival de Cannes: são as pessoas que estavam na coletiva de imprensa, os consumidores de filmes dos circuitos de arte ao redor do mundo, os jornalistas das publicações de alcance global e todos aqueles que fazem parte do ciclo de vida dos produtos-filmes ali exibidos, incluindo *Ninfomaníaca*.

Este público ainda é muito subalterno e está vinculado, em grande parte, ao atual mercado de serviços, que é o que provê o sustento da maioria da população urbana do mundo ocidental, incluindo muitos países periféricos. *Ninfomaníaca* é sobre e feito para esta classe social, que representa um outro tipo de alienação: uma forma de contemplação que entende

que o mundo está errado, mas também está longe de se organizar e até desfruta deste mundo de maneira individualista. Na verdade, esta é a característica essencial deste público: ele é consumidor de filmes como um ato individual, não como uma experiência coletiva e muito menos ainda como uma experiência coletiva com objetivos específicos de transformação social. Neste mundo, festivais como o de Cannes estão inseridos na produção de cultura e de valores simbólicos desfrutáveis.

Na obra de Lars von Trier, há um único filme que visa discutir uma experiência coletiva: *Os Idiotas*. Em um dado momento, os personagens, todos de classe média e intelectuais, se colocam o desafio de atuar de maneira idiota na frente de seus familiares, amigos e em seus locais de trabalho. Até um certo momento, tudo que eles fazem é assustar estranhos. Todos, menos Karen, a única estranha do grupo, pertencente à classe operária e que, como Selma, de *Dançando no Escuro*, é movida pela questão da maternidade (ela perdeu o filho). Pois Karen é a única que, de fato, consegue ir além das convenções sociais, a única que verdadeiramente expõe "seu idiota interior" de maneira total. O filme é extremamente sarcástico em relação à apatia desta classe média esclarecida que não age e que, no final, capitula. Sobre isso, Lars von Trier afirmou:

> *PoK: Some people will be indignant about some scenes, but hardly about the film as a whole. For one of its features is that it keeps giving off contradictory signals.*
>
> LvT: In old-fashioned terms, you might say it's a more political film than the ones I've made before. On the surface, it's about our attitudes to the mentally handicapped and how much we appreciate them. At a deeper level, it must appear to be in defense of abnormality. (LUMHOLDT, 2003, p. 118).[74]

Em seus filmes, Lars von Trier fez representações de vários grupos sociais, seja nas relações entre as classes ou com foco em uma classe específica. *Melancolia*, por exemplo, é conhecido por seu tema apocalíptico, mas a classe representada é a burguesia, no entanto, o

---

[74] Tradução da A.: "PoK: Algumas pessoas ficarão indignadas com algumas cenas, mas dificilmente com o filme como um todo, pois uma de suas características é que ele continua emitindo sinais contraditórios.
LvT: Em termos antiquados, você pode dizer que é o filme mais político que eu já fiz. Na superfície, é sobre nossas atitudes para com os deficientes mentais e o quanto os apreciamos. Em um nível mais profundo, é uma defesa da anormalidade".

ponto de vista do filme não lhe é aderente. No caso de *Europa*, apesar do protagonista ser estrangeiro e subalterno, sua relação é com a decadente família burguesa nazista Hartmann e, de novo, o filme está longe de aderir a este ponto de vista, exigindo distanciamento para o entendimento dos conflitos ali apresentados. Grace, em *Dogville* e *Manderlay*, é outra representante da burguesia que visa atrapalhar a nossa percepção de classe.

Ninfomaníaca é sobre a pequena-burguesia na figura de seus protagonistas, Joe e Seligman. Joe é filha de uma família de classe média (seu pai é médico) e, ao longo de sua vida, ela exerce trabalhos como secretária. Já sobre a vida de Seligman pouco sabemos. Tudo que temos é o pequeno apartamento onde ele vive, que nos ajuda a concluir que ele é integrante desta classe social. O embate entre eles é possível dentro deste limite e são as variações e posturas diante dos temas propostos que fazem com que eles sejam tão diferentes. Seus pontos de vista são apresentados, mas o *autor implícito* nos impede de aderir a um ou a outro, e nos convida a entender este conflito em uma chave cultural mais ampla e que compreende também a *structure of feeling* do nosso tempo. Entender essas diferenças é o trabalho que descreveremos nos próximos capítulos.

2.3 A uberização da pornografia

Em 1997, apenas dois anos após o lançamento do Dogma 95, Lars von Trier e sua então sócia Lene Børglum criaram, pela Zentropa, uma subsidiária para a produção de filmes pornográficos chamada *Puzzy Power*. Um ano depois, Børglum e um grupo de mulheres[75] publicaram o *Puzzy Power Manifesto: Thoughts on Woman and Pornography*[76]. Semelhante ao manifesto do Dogma 95, o documento contém uma lista de regras para a produção de filmes pornográficos focados no público feminino.

O primeiro filme produzido pela produtora foi *Constance* (1998), dirigido por Knud Vesterskov. Conta a história de uma jovem que chega à casa de uma mulher experiente, onde é iniciada nos mistérios da sexualidade. A história é contada em flashback a partir da narração lida por atrizes. O segundo filme foi *Pink Prison* (1999), dirigido por Lisbeth Lynghøft. Na

---

[75] Gerd Winther (sexóloga), Lili Henriksen (editora) e Christina Lohse, Vibeke Windeløv, Mette Nelund (produtoras).

[76] Tradução da A.: *Manifesto Puzzy Power: Pensamentos sobre Mulheres e Pornografia.* Ver Anexo 1 para o original em inglês e sua tradução.

história, uma jornalista se infiltra em uma penitenciária masculina com o objetivo de conseguir entrevistar o diretor da prisão. O filme foi rodado no mesmo cenário de *Dançando no Escuro*. Tanto *Constance*, quanto *Pink Prison* receberam atenção internacional e se tornaram sucessos na Escandinávia. O terceiro filme foi o longa-metragem gay *HotMen CoolBoyz* (2000), dirigido por Knud Vesterskov. Para este lançamento a *Puzzy Power* passou a se chamar *HotMale*.

No início de 2001, o CEO da Zentropa e sócio de Lars von Trier, Peter Jensen, anunciou sua intenção de fechar a *Puzzy Power*, alegando problemas financeiros. A tarefa de produzir novos filmes foi para uma nova subsidiária (mais tarde independente), chamada *Innocent Pictures*. As produções desta empresa foram *Femi-X and Beyond* (2004)[77], dirigido por Nicolas Barbano, e o longa-metragem *All About Anna* (2005), dirigido por Jessica Nilsson, que teve boa recepção na Dinamarca.

Em 2006, uma novidade no cenário provocou uma mudança radical na indústria pornográfica de modo geral. O fator dominante foi o surgimento dos canais *online* de pornografia, conforme registrado no filme *Pornocracy* (2017), dirigido por Ovidie. No documentário, a diretora, que é atriz em *All About Anna*, mostra o impacto dessa mudança na indústria e as consequências como o fechamento de produtoras e a precarização do trabalho de equipes, criadores e atores. Um dos fatores foi a pirataria: os sites pornôs exibiam para milhões de pessoas e de graça filmes que, na época, tinham registros de direito de propriedade autoral.

Hoje em dia, a indústria de conteúdo classificado como pornográfico segue o modelo de empresas como a Über, para ficarmos com o mais conhecido. Isso significa que os sites são mediadores tecnológicos: oferecem uma conta para produtores que sobem vídeos para usuários que queiram assistir. Alguns desses vídeos são restritos, mas a grande maioria é aberta para qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo e a qualquer hora do dia. Inacreditavelmente, isso atinge também qualquer faixa etária. Segundo o *Pornocracy*, uma única empresa, a *Mindgeek*, com sede no Canadá e servidores ao redor do mundo, comanda vários selos de distribuição, incluindo um dos mais conhecidos, o *Pornhub*, que exibem

[77]Um documentário com intuito educacional sobre sexualidade feminina, incluindo imagens de ultrassonografia sobre o corpo feminino durante o ato sexual.

milhões de horas de vídeo diariamente. Em seu site, a *Mindgeek* se vende com o uma empresa de tecnologia[78].

Os vídeos exibidos nestes sites fazem com que o manifesto criado pela *Puzzy Power* em 1998 pareça algo como alguma idealização romântica de uma era que não existe mais. Neste momento que escrevo esta tese, a ausência de debate social sobre o fato de que crianças têm pleno acesso ao conteúdo parece sintomático, principalmente em um momento em que governos de direita e extrema-direita são eleitos com pautas moralistas e religiosas. Na imprensa hegemônica, não há pautas sobre estes sites. O espetáculo parece se resumir a notícias sobre a descoberta de redes de pedofilia e de pornografia infantil no que se convencionou chamar de *deep web*, ou seja, em um lugar da internet que ninguém sabe muito bem o que é e onde está, mas que está cheio de *hackers*, terroristas e pedófilos.

No entanto, esta pura negligência no trato com o assunto parece ter uma razão bastante concreta. Como tem acontecido com todas as indústrias e serviços nas últimas décadas, o avanço das tecnologias digitais tem destruído antigas formas de comercialização de produtos e serviços. Mas está na rentabilidade da financeirização, principalmente nas bolsas de valores, o fator que ajuda a explicar o modelo de negócios da *Mindgeek*. O filme *Pornocracy* aponta o impacto do tráfego de dados e impressões de páginas nos processos de geração de riqueza para as empresas de tecnologia midiática, no entanto o filme não aborda como isso acontece. A financeirização ocorre através de vários caminhos, tais como fundos, transações financeiras singulares, bolsas de valores, paraísos fiscais, especulação imobiliária e a recém-criada onda de "mineração" de criptomoedas, agora um dos focos desses conglomerados da internet[79], que são geradas justamente pelo grande volume de dados. São os "capitais fictícios" criados a partir de "trabalho fictício" (JAMESON, 2015). Nesta situação, o trabalho não é visto como trabalho. Quem assiste aos vídeos não se dá conta que

---

[78] A produção e o consumo de pornografia não se limitam somente a sites como esses da *Mindgeek*. Há também toda uma cultura de produção de pornografia para videogames e, com ela, gírias, memes, linguagens estão se modificando e gerando novos comportamentos em ambientes virtuais. "A pornografia está se apropriando da linguagem dos games em sua produção de conteúdo. Nesse sentido, também existe uma atuante comunidade que produz conteúdo pornográfico com personagens digitais, mas também uma indústria que coloca atrizes para interpretar personagens de videogames. Uma relação simbiótica cada vez mais evidente em um cenário pautado pelo capitalismo e necessidade de afeto na internet" (LOURES, 2021, p. 336)

[79] Não muito diferente das redes sociais, incluindo o YouTube. Recentemente, o *Google* anunciou a intenção de criar um banco e o *Facebook*, de uma criptomoeda.

o tempo gasto com a atividade, como audiência, é justamente o que gera e concentra a riqueza nas mãos do dono do canal.

Como sintoma desta situação, a Zentropa apagou todos os sites dos filmes da *Puzzy Power* e da *Innocent Pictures* e abandonou a ideia de continuar com o empreendimento, pelo menos até o momento de escrita deste texto. A crise econômica de 2008, que quase ameaçou a empresa em si[80], também deve ser colocada na conta desta decisão[81]. *Ninfomaníaca* surge neste caldo de experiência conjuntural, tanto na abordagem estética da pornografia, quanto sobre a radical transformação dos modos de consumo de cinema. A forma narrativa, um dos princípios do *Manifesto Puzzy Power*, agora só pode existir em filmes como *Ninfomaníaca*, que enfatiza esse exercício na figura de Joe ao contar sua história em *flashback*.

2.4 Uma experiência de recepção de *Ninfomaníaca*

Ninfomaníaca foi lançado nos cinemas do Reino Unido no sábado, 22 de fevereiro de 2014, com um evento de *marketing* intitulado *One-night stand with Lars von Trier´s Nymphomaniac*[82], promovido por um grupo de distribuição anglo-americano[83] focado em cinema independente chamado Curzon[84]. Na ocasião, os dois *Volumes* foram exibidos simultaneamente em 73 salas de todo o país, na sua versão de quatro horas[85], seguidos de uma sessão de perguntas e respostas, transmitida ao vivo e via satélite para essas mesmas salas, com três representantes do elenco: Stellan Skarsgård (Seligman), Stacy Martin (Joe) e Sophie Kennedy Clark (B), a partir do cinema Curzon Chelsea, uma sala situada em um prédio *art deco* em um bairro de classe média alta de Londres. Os presentes fizeram perguntas aos atores, que também receberam questões via *Facebook* e *Twitter*[86]. Uma semana depois,

---

[80] *In 2008 Zentropa was saved from bankruptcy by the intervention of Nordisk Film, which purchased 50% of the company* (CAZZETA, 2010). Tradução da A.: Em 2008, a Zentropa foi salva da falência pela intervenção da Nordisk Film, que comprou 50% da companhia.

[81] Mais recentemente, em 2016, a empresa enfrentou outra crise. Na esteira da campanha do *#metoo*, Peter Jensen deixou o cargo de CEO devido a denúncias de assédio sexual por parte das funcionárias da *Zentropa*.

[82] Tradução da A.: Uma noite com a Ninfomaníaca de Lars Von Trier. Um vídeo promocional do encontro está neste link: https://www.youtube.com/watch?v=azMtEl69HK0&t=3s

[83] A empresa inglesa, fundada em 2010, foi vendida a um grupo americano no final de 2019.

[84] https://www.curzoncinemas.com/

[85] https://screenrobot.com/curzons-one-night-stand-nymphomaniac-qa-review/

[86] https://twitter.com/NymphomaniacUK

em 28 de fevereiro, os filmes foram lançados nos cinemas, em DVD e em múltiplas plataformas de vídeo sob demanda.

A estreia especial contou com recursos do *British Film Institute (BFI)*, agência pública de fomento, acervo e pesquisa, que publicou um relatório pós-evento que avaliou o alcance e os resultados financeiros da iniciativa. O evento da Curzon foi claramente uma maneira de testar os potenciais da distribuição simultânea em múltiplos canais, o alcance das redes sociais como forma de promoção e de interação e o novo papel da sala de cinema diante dos novos meios de distribuição que a ameaçam fortemente, como uma forma de canibalismo. Ao valorizar a estreia como um evento, a empresa criou uma forma de singularidade (Jameson), fazendo com que a ida ao cinema se tornasse uma experiência memorável. O relatório do BFI não foca nos temas ou no conteúdo dos Volumes, mas em sua forma mercadoria e nas relações de consumo estabelecidas com as pessoas que os assistiram naquela ocasião específica.

O debate com a plateia[87] também não entra no relatório do instituto. Com duração de pouco mais de 20 minutos, há uma variedade de perguntas sobre a experiência dos atores, o trabalho com Lars von Trier, a criação dos personagens, a encenação sexual e os detalhes da produção dos filmes. A experiência e o conhecimento de Stellan Skarsgård se sobressaem em relação às suas jovens companheiras de *set*. No entanto, mesmo em um ambiente controlado e focado na promoção dos filmes, houve espaço para uma pergunta mais contundente feita a Stacy Martin sobre se ela considerava o filme progressista na abordagem da sexualidade feminina. A atriz hesitou: "*Hopefully*". Para completar: "*Yes, for me it is*". Martin revelou que nunca havia entrado em um *set* de filmagens e que Lars von Trier disse-lhe para não fazer preparação para a personagem. Ela também informou que nunca conversou com Charlotte Gainzburg sobre Joe. É possível inferir que a escolha de uma atriz inexperiente tinha como objetivo reforçar a ingenuidade da jovem Joe nas descobertas sobre sua sexualidade e sobre sua própria vida. Com esta revelação da atriz, essa inexperiência cinematográfica ganha um interessante paralelo com as iniciações da personagem no filme. Algo que muda radicalmente quando a Joe de Gainzburg entra em cena nos *flashbacks*.

Essas revelações também mostram que o encontro promovido pelo BFI e pela Curzon conseguiu ir um pouco além da mera promoção. Para tomarmos uma situação oposta, Bertold

---

[87] O vídeo do encontro pode ser assistido neste link: https://vimeo.com/88176070

Brecht, por exemplo, fazia de suas peças e de seus filmes pontos de partida para debates sobre transformação social. Com foco na classe trabalhadora como audiência, os debates aconteciam tanto na produção, quanto na apresentação ou exibição, e eram essenciais para que a mensagem política pudesse ser compreendida, ao mesmo tempo que ajudavam no desenvolvimento da forma épica à qual ele se dedicava.

No caso específico de *Ninfomaníaca* em Londres, obviamente o controle do BFI e da Curzon colocam o debate com objetivos infinitamente distantes dos de Brecht. Apesar de ser uma agência pública[88], o BFI tem como foco os resultados econômicos de seus projetos, refletindo a política neoliberal dos governos britânicos. A pesquisa realizada mostra, no entanto, que uma jovem audiência de cinéfilos estava disposta a comprar um ingresso mais caro pela chance de ver os dois filmes ao mesmo tempo e estava disposta a debater de maneira mais profunda as questões colocadas se a ela fosse dada a chance, como apontam alguns dados retirados do relatório e transcritos a seguir (note-se no texto uma boa dose de interpretação simplificadora sobre o tipo de conteúdo que esta audiência estava procurando). Merece atenção também a idade média dos atendentes e a *aura* do diretor como elementos que determinaram a decisão de ver o filme:

- Nymphomaniac carried an 18-certificate and attracted a lot of hype, largely centered on its sexual content.
- The high number of Von Trier enthusiasts and ardent cinephiles attending the event screening makes it difficult to judge if the approach might attract a wider, or different audience.
- Many UK critics reviewed the film as a single release in December 2013. The Guardian gave four stars to the two films shown as a single work, as did The Telegraph, Empire and Total Film.
- The first night audience was at the younger end of the general arthouse demographic, according to the exit polls. The average age was 31, skewing towards males (57% against 43% for females).

[88] https://www.gov.uk/government/organisations/british-film-institute

- The single biggest age group was 25-34, making up 43% of the audience. The 18-25 attendance was the same as that for over 35 (29%). Just 10% of the audience was over-45, and 3% over-55.[89]
- The sexual content and the 18-certificate may have contributed to the domination of younger cinemagoers.
- The audience in London was strongly dominated by avid cinemagoers, with 61% going once a week or more.
- The response to the film in the polls was generally positive. Across the two venues, 78% rated the film 'very good' or 'excellent'.
- More than half of the audiences (55%) said they would 'definitely' recommend the film to friends (against a 51% norm).
- Again, younger audiences were the most enthusiastic, with 67% of females, and 61% of males under the age of 25 saying they would 'definitely' recommend the films. Added to the 37% of audiences who said they would

[89] Tradução da A.: Ninfomaníaca recebeu um certificado de 18 anos e atraiu muito hype, em grande parte centrado em seu conteúdo sexual.
• O grande número de entusiastas de Von Trier e cinéfilos fervorosos presentes na exibição do evento torna difícil julgar se a abordagem poderia atrair um público mais amplo ou diferente.
• Muitos críticos britânicos avaliaram o filme como um grande lançamento em dezembro de 2013. The Guardian deu quatro estrelas aos dois filmes exibidos como um único trabalho, assim como The Telegraph, Empire e Total Film.
• De acordo com as pesquisas de opinião, a audiência era composta no geral de jovens. A idade média era de 31 anos, tendendo para os homens (57% contra 43% para as mulheres).
• O maior grupo de idade foi de 25 a 34 anos, representando 43% do público. A faixa etária de 18-25 foi igual ao de mais de 35 (29%). Apenas 10% do público tinha mais de 45 anos e apenas 3% tinham mais de 55 anos.
• O conteúdo sexual e o certificado de 18 anos podem ter contribuído para o domínio dos cinéfilos mais jovens.
• O público em Londres foi fortemente dominado por ávidos cinéfilos, com 61% indo uma vez por semana ou mais ao cinema.
• A resposta ao filme nas pesquisas foi geralmente positiva. Entre os dois locais de exibição, 78% classificaram o filme como "muito bom" ou "excelente".
• Mais da metade do público (55%) disse que "definitivamente" recomendaria o filme aos amigos (contra a regra geral de 51%).
• Mais uma vez, o público mais jovem foi o mais entusiasmado, com 67% das mulheres e 61% dos homens com menos de 25 anos dizendo que "definitivamente" recomendariam os filmes. Somado aos 37% do público que disseram que "provavelmente" recomendariam o filme, houve um total de 92% de recomendações positivas (contra uma regra geral de 86%).
• O segundo maior motivo apontado para assistir à exibição (depois do realizador) foi o fato de o preço do bilhete incluir a possibilidade de ver as duas partes do filme (57% do público); o terceiro maior foi o Q&A (45%); 39% disseram que a chance de ver o filme primeiro foi um motivador; enquanto 36% disseram que foram influenciados pela sensação de um "evento único".
• O fato de eles estarem dispostos a pagar mais por um ingresso foi mais uma indicação da sensação de evento único.

‘probably’ recommend the film, there was a total of 92% of positive recommendations (against a norm of 86%).

- The second biggest reason given for attending the screening (after the director) was the fact that the ticket price included a chance to see both parts of the film (57% of audiences); the third biggest was the Q&A (45%); 39% said the chance to see the film first was a draw; while 36% said they were influenced by the sense of a ‘one-off event’.
- The fact that they were willing to pay more for a ticket was a further indication of the sense of event.

(BFI, 2014).

Capítulo 3 – A Voz de Seligman

3.1 Polifonia e *angling*

No final do Capítulo 4 (*Delirium*), no Volume 1, logo após a morte do pai de Joe, há uma digressão sobre polifonia na música. Este tema é introduzido de maneira dissonante da história principal, como uma pausa na narrativa. Joe, reparando no aparelho de toca-fitas[90] de Seligman, simplesmente pergunta: *You listen to music, I see?* Essa é a deixa para uma longa digressão sobre Bach. O diálogo se desenrola da seguinte maneira:

> Joe: You listen to music, I see?
> Seligman: Yes. I like it a lot. Shall I find a tape?
> Joe: No, if there's a tape already in the machine. I´d like to hear that.
> Seligman: It's something I´ve been listening to a lot lately, though it's not an entirely complete recording, unfortunately.
> Joe: What is it?
> Seligman: It´s Bach. From his little organ book *Ich Ruf Zu dir, Herr Jesu Christ*. The theme is originally a hymn. Bach rearranged it and embellished it a little. He was the master at polyphony if you know what that is.
> Joe: No, yet another thing I don't know.
> Seligman: Polyphony is from the Middle Ages. It's an entirely European phenomenon. It´s distinguished by the idea that every voice is its own melody, but together in harmony. Bach´s forerunner, Palestrina, wrote many words for several choirs at the same time wallowing in polyphony. But in my eyes, Bach perfected the melodic expression and the harmony and also mixed up with some rather incomprehensible mystique regarding numbers, most likely based on the Fibonacci Sequence. You know the one that starts with a zero, then comes to one. The sequence is created by adding the two previous numbers. So, zero plus one makes one, and one plus one makes two, and two plus one makes three, and three plus two makes five, and five plus three makes eight, and eight plus five makes 13. The sequence has an interesting connection to Pythagoras's theorem of the Golden Section. It was all about finding out a divine methodology in art and architecture. A bit like the way a tritone, which was played on the piano in your little club, was supposed to be a satanic interval. The sum of the numeric values represented in Bach's name is 14, a

[90] Este aparelho é um toca-fitas comum.

> number he often used in his compositions. The clever thing about Bach's name is that the numeric value of the individual letters are all Fibonacci numbers. This piece has three voices: the bass voice (lone tone sounding). The second voice played with the left hand (higher tone sounding). First voice played with the right hand. That is called Cantus Firmus, or Cantu Firmus. And together, these three voices create polyphony.[91]

A escolha deste trecho visa discutir o uso da polifonia na música como uma metáfora sobre as diferentes vozes que formam a complexidade de pontos de vista de *Ninfomaníaca*. Apesar de Joe ser a protagonista e sua história se destacar em primeiro plano, ela não é a única voz do filme. Novamente, as normas cinematográficas sedimentadas ao longo dos anos e utilizadas tanto pela TV, quanto pelo cinema nos acostumaram aos códigos que fazem com que reconheçamos facilmente o que é um *flashback* e associemos sem duvidar a voz de quem faz a rememoração. A convenção em *Ninfomaníaca* se mantém por um fio muito tênue, ou seja, em um limite mínimo que permite compreender a passagem do tempo na história de Joe, desde os seus dois anos de idade até chegar ao quarto de Seligman, mesmo que a

---

[91] Tradução da A.: Joe: Vejo que você ouve música.
Seligman: Sim. Eu gosto muito. Devo encontrar uma fita?
Joe: Não, se já houver uma fita no gravador, eu gostaria de ouvi-la.
Seligman: É algo que tenho ouvido muito ultimamente, embora não seja uma gravação totalmente completa, infelizmente.
Joe: O que é?
Seligman: É Bach. De seu livrinho de órgão *Ich Ruf Zu dir, Herr Jesu Christ*. O tema é originalmente um hino. Bach o reorganizou e embelezou um pouco. Ele era o mestre em polifonia, se você sabe o que é isso.
Joe: Não, outra coisa que não sei.
Seligman: A polifonia vem da Idade Média. É um fenômeno inteiramente europeu. Distingue-se pela ideia de que cada voz é uma melodia própria, mas juntas em harmonia. O precursor de Bach, Palestrina, escreveu muitas peças para vários coros ao mesmo tempo que lembram a polifonia. Mas aos meus olhos, Bach aperfeiçoou a expressão melódica e a harmonia e misturou com uma mística um tanto incompreensível em relação aos números, provavelmente baseada na Sequência de Fibonacci. Você conhece: é aquela que começa com zero e depois chega a um. A sequência é criada a partir da soma dos dois números anteriores. Então, zero mais um é igual a um, e um mais um é igual a dois, e dois mais um é igual a três, e três mais dois é igual a cinco, e cinco mais três é igual a oito, e oito mais cinco é igual a 13. A sequência tem uma conexão interessante com Teorema da Seção Áurea de Pitágoras. Tratava-se de descobrir uma metodologia divina na arte e na arquitetura. Um pouco como o trítono, tocado no piano em seu pequeno clube, deveria ser um intervalo satânico. A soma dos valores numéricos representados no nome de Bach é 14, um número que ele costumava usar em suas composições. A coisa mais inteligente sobre o nome de Bach é que o valor numérico das letras individuais são todos números de Fibonacci. Esta peça possui três vozes: a voz do baixo (som de tom grave). A segunda voz tocada com a mão esquerda (tom mais alto) e a primeira voz tocada com a mão direita. Isso é chamado Cantus Firmus ou Cantu Firmus. E, juntas, essas três vozes criam polifonia.

personagem seja interpretada por diferentes atrizes de diferentes idades ao longo dos dois Volumes.

No entanto, da mesma forma como foi analisado anteriormente sobre o prólogo e sobre o senso de propósito da protagonista, existe, neste caso, uma complexidade de focos narrativos no filme que embaraçam a associação aparentemente lógica e normativa entre as vozes e as imagens correspondentes. Essa complexidade se dá principalmente na montagem, com a inclusão de elementos meta-diegéticos na forma de imagens, grafismos, vídeos de arquivos e trilha sonora. Tais recursos remetem à maneira como Bertold Brecht usou ferramentas como textos, projeções de filmes e outros artifícios para criar distanciamento e estranhamento em suas encenações teatrais (*V-effekt*).

A chave para o entendimento do uso desses elementos está em entender os motivos que levam o filme a questionar as formas de representação cinematográfica e seu afastamento das convenções relacionadas à representação vinculadas ideologicamente à hegemonia da classe dominante. Como foi colocado anteriormente, não é possível apontar os conflitos inerentes à sociedade capitalista usando seus próprios artifícios. É necessário criar este distanciamento em relação ao encadeamento causal e os artifícios narrativos usados por Lars von Trier têm este objetivo.

No momento do diálogo acima, estamos quase no final do *Volume 1* e esta discussão surge como um arremate, quase como uma conclusão do filme. Ela retoma também uma digressão sobre Fibonacci e a proporção áurea que parecia terminada, mas que volta agora como uma repetição, aleatória e quase mística (na forma de numerologia). Há motivos para a construção argumentativa de Seligman seguir por esse caminho. Neste momento do filme, conhecemos mais sobre Seligman e Joe, ou seja, sabemos um pouco mais sobre a dinâmica do diálogo entre eles e este trecho demonstra esta relação como uma espécie de reiteração ao que foi apresentado.

A polifonia musical é um recurso da teoria literária e da psicanálise na análise de pontos de vista. Bakhtin, por exemplo, usou o conceito de polifonia medieval para discutir a pluralidade de vozes nos romances de Dostoiévski e de Goethe:

> (...) a música tonal moderna nasce daquela polifonia onde contracantam a teologia escatológica medieval e a voz dissolvente do diabo. Esses sentidos estão apenas latentes no texto, mas foram especialmente avivados por Dostoiévski numa

> passagem de seu romance *O adolescente*, destacada por Bakhtin (no seu livro sobre o escritor russo)[92], e por Haroldo de Campos (no *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*). Ali, o personagem Trichátov, apaixonado pela música e pelo *Fausto*, expõe o projeto de uma ópera baseada na cena da catedral que antecede a primeira Noite de Valpurgis, onde a jovem e ingênua Gretchen, seduzida e desvirginada pelo Fausto sobre os auspícios de Mefistófeles, reza ao som do cântico tonitruante do *Dies irae* (um tema gregoriano com palavras sobre o Juízo Final). Na consciência culpada de Gretchen intromete-se a voz de um "espírito mau", interpretado no romance de Dostoiévski como o próprio canto do diabo, soando em paralelo ao cantochão litúrgico. Trava-se o contraponto entre as palavras terríveis do texto latino, nos quais ressoa a moral implacável do medievo, e as palavras sibilinas do demônio, que trabalham ardilosamente pela decomposição dos valores, mesmo que pareçam ecoá-los positivamente em outro "tom". Este contraponto é tomado por Bakhtin como demonstração exemplar do próprio método romanesco do escritor russo, que trabalharia com a combinação contrapontística e "singularmente original" de vozes "orientadas para fins diversos", cruzando-se no espaço da consciência. Segundo a interpretação de Bakhtin, o romance de Dostoiévski pertence à categoria de obras polifônicas e dialógicas, campo de cruzamento de múltiplos textos e vozes interferentes onde não há lugar para o sentido único. (WISNIK, 1999, p. 143-144).

A partir desse argumento, podemos supor que a referência à polifonia musical em *Ninfomaníaca*, no diálogo acima, também está relacionada à pluralidade de vozes que se articulam dentro do filme, "interferentes e onde não há lugar para o sentido único". No entanto, neste caso, temos uma informação a mais: trata-se da polifonia que atingiu seu auge com os desenvolvimentos artísticos do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1665-1750).

A polifonia bachiana é o resultado de um longo processo de transformação da música europeia ao longo da Idade Média. A princípio, como aponta Wisnik, a polifonia estava restrita às manifestações populares na Europa. No entanto, na história da música, ela era amplamente conhecida por povos de outras culturas na Ásia e na África, por exemplo. Na Igreja Católica, imperava o estilo modal, o canto gregoriano:

---

[92] *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

> A passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da própria constituição da ideia moderna de história como progresso. A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído). Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música "erudita"), passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à desagregação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX. Nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por *modernidade*. (WISNIK, 1999, p. 113).

Com esta citação de Wisnik, o intuito é mostrar a ligação entre a polifonia de Bach como parte do processo cultural que levaria a burguesia, séculos mais tarde, a se tornar a classe dominante na Europa. Enquanto a manifestação artística consolidava a Europa rumo à modernidade, ao mesmo tempo, a colonização do mundo se dava em condições de horror com a escravidão dos povos africanos, o massacre dos povos indígenas nas Américas e o cercamento das terras na própria Europa, juntamente com o terror da fogueira e a consequente expulsão das populações das camadas menos favorecidas para as cidades, para a criação da base fundamental do capitalismo: a propriedade privada. De um lado, Bach, de outro, mulheres queimadas vivas em fogueiras[93]. Da mesma forma que a burguesia estava em processo de se tornar classe dominante, uma nova classe também iria emergir: o proletariado.

Ao pensar na contemporaneidade de *Ninfomaníaca* a partir destes problemas históricos, podemos não só analisar as múltiplas vozes (pontos de vista) que compõe o filme como também situá-lo como uma obra contemporânea que busca questionar o resultado deste processo. Note-se que na argumentação de Seligman, a história está apagada. Bach situa-se no ápice da evolução tonal:

> Trata-se enfim de um longo processo, em que uma forma de música monódica sucessiva e "horizontal", a melodia do cantochão desacompanhado (...), se converte,

[93] Para entender este processo em detalhes ver Silvia Federici, *Calibã e a Bruxa*.

> através das melodias simultaneizadas da polifonia, numa nova forma de sucessividade simultânea (a melodia tonal com seu acompanhamento harmônico, discurso musical que se articula ao mesmo tempo na dimensão "horizontal" e "vertical" do som). A síntese desse caminho está na música de Bach: situada barrocamente entre os dois mundos - a polifonia que nela se consuma e finda, e a homofonia, que apontará para os desenvolvimentos futuros do discurso tonal -, a música bachiana parece conter a música toda, a condensação do passado e do futuro. (WISNIK, 1999, p. 119)

A grande importância de Bach está no fato de que a partir dele será estabelecida o que se conhece como a música do Ocidente. Ele influenciará toda a geração de compositores que vieram depois dele, incluindo o austríaco Ludwig van Beethoven (1770-1827) e o alemão Richard Wagner (1813-1883). É possível perceber, em linhas gerais, uma celebração ao gênio da raça que se tornará, quando chegar a Wagner, também manifestação de antissemitismo[94]. Mais à frente em seu texto, Wisnik aponta uma relação entre a polifonia e a música contemporânea:

> A grande história da tonalidade é, assim, a história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constrói e seus expedientes. (...) A música tonal não só é progressiva e evolutiva no interior do discurso musical, onde se desenvolve por encadeamentos de tensão/repouso, mas pode ser compreendida, no seu arco histórico, pela progressão (...) que vai do canto gregoriano à música eletrônica[95] (...). (WISNIK, 1999, p. 115).

A partir desta contextualização da obra de Bach e do romance de Dostoiévski, podemos compreender a polifonia no filme por Lars von Trier como um alerta sobre os

---

[94] Para uma introdução ao antissemitismo de Wagner no século XIX, há bons artigos em português da revista alemã *Deutsche Welle*, em especial: Quanto de Hitler há em Wagner?

[95] Wendy Carlos foi uma das pioneiras no uso de sintetizadores para criar versões eletrônicas da música de Bach com o lançamento do disco *Switched on Bach* (1968) https://en.wikipedia.org/wiki/File:Carlos_brandenburg_3.ogg . Para uma leitura eletrônica de *A Arte da Fuga*, um exemplo é o álbum *Laibachkunstderfugue*: https://youtu.be/apWCC03GS3A (Laibach, 2008).

diferentes pontos de vista que se misturam na obra. Se *Ninfomaníaca* é uma obra polifônica, quais seriam essas vozes? Há vários narradores no filme, no entanto, três se destacam: Joe, Seligman e o narrador que já denominamos como o *autor implícito*, termo criado pelos estudiosos da narratologia para os estudos do ponto de vista no cinema. O estudo dessas vozes é essencial para entender o filme e, por consequência, a abordagem que ele dá a temas complexos.

3.2 A digressão como método

Voltando ao diálogo, como comentado anteriormente, ele fecha o ciclo do *Volume 1* ao retomar a ideia de Fibonacci, agora ilustrada a partir do conceito de polifonia em Bach. Na verdade, o fechamento desse ciclo está relacionado à figura de Seligman. São dele essas intervenções, como também todas as digressões que ele usa para comentar e interpretar o que é dito por Joe. O diálogo apenas exemplifica como isso ocorre: de repente, um assunto que caminhava em uma direção é interrompido e toma outro rumo, no qual Seligman explica a Joe os significados obscuros e herméticos do que ela está contando.

Em princípio, em uma leitura simplificadora, Seligman parece um homem mais sábio do que Joe. Na *mise-en-scène* que é o fio condutor do filme, ou seja, o cenário onde acontece a conversa entre este homem e a mulher no pequeno quarto de seu apartamento (fotograma 6, abaixo), a posição dos atores lembra a de um consultório de um analista. Seligman parece ter várias funções como psicólogo, confessor ou professor. Seus argumentos parecem jogar luz sobre o que é contado. Contudo, essa avaliação apresenta um problema. O infindável fluxo de citações de elementos culturais europeus canonizados está desprovido de materialidade histórica. Há um conflito entre o que Seligman fala e o seu poder sobre este discurso na medida em que este vem do fato de que ele representa, a partir da figura do ator no seu ato de encenação, um homem branco socialmente e historicamente construído para exercer esse poder sobre o narrado.

Fotograma 6

Essa característica pode ter um impacto razoável para quem assiste ao filme, visto que sua figura representa séculos de autoridade e a adesão maior ou menor ao seu ponto de vista depende do quanto essa autoridade está naturalizada como norma. A convenção da forma cinematográfica clássica na representação do personagem masculino também conta nesta equação. Alia-se a isso essa *mise-en-scène* que coloca Joe como uma espécie de "paciente": a atriz que a representa está deitada na cama, com o corpo escondido pelo edredom que ajuda a criar imobilidade em uma posição que emana passividade. O elemento digressivo do discurso de Seligman confere a ele credibilidade sobre suas intervenções, colocando Joe também como uma espécie de aprendiz. Seligman entraria assim em uma categoria de personagem tipificado, como o mestre em uma narrativa sobre a jornada do herói, que detém o conhecimento necessário para que este herói cumpra sua missão de modo a conseguir o elixir que finalmente combaterá todos os males. A interpretação do ator Stellan Skarsgård confere ao personagem uma personalidade tranquila, gentil e acolhedora. Há algo de paternal na figura de Seligman.

Tudo poderia ir exatamente por esse caminho se esta polifonia dos pontos de vista, esta divisão tríplice do foco narrativo, não estivesse ali justamente para comprometer a naturalização da autoridade de Seligman e apontar suas contradições e conflitos. Voltando à

chave do *Livro das Mil e Uma Noites*, Seligman poderia ocupar o lugar do vizir, que é o homem que mata suas esposas a cada noite como uma política de prevenção ao adultério.

Além da polifonia de pontos de vista, o elemento discursivo que nos força a uma leitura das contradições de Seligman e que o caracteriza é a digressão. Este recurso retórico permite a ele interferir de maneira intencional e sistemática na narrativa de Joe, criando e controlando os sentidos do que é narrado, o que pode levar o espectador a uma posição de adesão subjetiva à sua posição de interlocutor, pois a digressão também é um recurso de persuasão. É uma posição ambígua que se encaixa na singularidade narrativa do filme como exercício formal. Na forma literária, a digressão é um elemento textual a mais, contudo, no filme ela recebe a interferência da montagem, dos sons, das imagens extradiegéticas e diegéticas, em *voice over* ou não, e da própria maneira como o ator se posiciona e declama suas linhas de diálogo. Há muitos estudos na teoria literária sobre o uso da digressão, como essas linhas da professora Maria Lúcia Andrade:

> Ao fazer uso da palavra digressiva, o locutor põe em jogo fatores múltiplos de construção e desconstrução do sentido. Enquanto sujeito, o homem esboça o seu rosto por meio da face oculta da digressão. Palavra que transcende um limite, que provoca o abandono temporário de um percurso normal para a incursão por um caminho sinuoso, criando uma espécie de movimento próprio. Talvez até se pudesse dizer "estético": se se imagina a progressão textual como uma linha reta, a digressão faria com que essa linha se tomasse uma "serpentina" trazendo vivacidade ao discurso e carregando-o de um matiz singular. (ANDRADE, 1997, p. 121).

O movimento de espiral ou de serpentina (como citado acima) - que também lembra o de um labirinto, como apontamos na introdução a este texto confere um novo significado ao fotograma 3 - é o resultado desta captura da atenção pelas palavras, como um caminho sinuoso. Esse uso não é novo e remonta a uma longa tradição na literatura, nos primórdios da formação do romance. O mais famoso exemplo do uso da digressão como artifício da forma narrativa está no romance de Lawrence Sterne (1713-1768), *The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman* (1759). E, influenciado por este, um importante exemplo,

segundo Sérgio Rouanet, é *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis (1839-1908)[96].

Os dois romances são narrados em primeira pessoa por narradores que ficaram conhecidos por sua volubilidade e ironia. São exemplos de narradores não confiáveis[97]. No primeiro caso, no entanto, Tristam é um personagem que pertence a um momento histórico em que o romance - forma cultural da representação da classe burguesa - estava em formação. Em Brás Cubas, esta forma já estava consolidada e passava pela transformação que daria origem ao romance moderno, do qual Machado é um dos expoentes, ao lado de nomes como Marcel Proust. O famoso romance de Proust, *Em busca do tempo perdido*, é por si só um exemplo do uso da digressão no modernismo e faz parte, em *Ninfomaníaca*, de uma das digressões de Seligman.

A digressão, precursora do fluxo de consciência, é a voz desses personagens de uma dupla maneira: de um lado, é um disfarce, afinal, se consigo distrair o leitor com uma discussão sobre botões, capturo o seu tempo e o alieno de questões mais importantes. Mas, por outro lado, este disfarce é sua própria revelação pois contém em si as contradições que revelam falhas, omissões e superficialidade. No caso dos romances de Sterne e Machado, caracterizam o ponto de vista daqueles que estão em posição de poder.

Daí a importância de perceber que, apesar de terem sido escritos em primeira pessoa, o foco narrativo não pertence exclusivamente a esses personagens, ou seja, eles não são o ponto de vista da obra em si. Eles são personagens e, portanto, apenas uma das vozes possíveis dentro da narrativa. Seus discursos não podem ser confundidos nem com o ponto de vista das obras, nem com o ponto de vista do autor destas obras. No caso do romance de Sterne, o controle do tempo provocado pelas digressões é também um questão-chave na análise da voz de Seligman em *Ninfomaníaca*. O que podemos aprender com Tristam Shandy e que nos ajuda a entender Seligman? Rouanet nos ajuda a entender:

> A narrativa shandiana, sempre na primeira pessoa, caracteriza-se pela extrema volubilidade do narrador e por sua arrogância, às vezes direta, às vezes mascarada por uma diferença aparente. *Tristram Shandy* é o protótipo de todos os narradores

[96] Para uma compreensão histórica do uso da digressão no discurso, ver os textos de Maria Lúcia Andrade. A autora faz um apanhado deste uso desde Aristóteles.

[97] Esta categoria é de Norman Friedman.

> volúveis. Ele disserta sobretudo, sem esquecer tachas e botões. (...) A maneira mais óbvia de estudar as digressões em *Tristram Shandy* seria isolar a narrativa principal — a vida e as opiniões do narrador — e decidir que todo o restante seria digressão. O problema desse procedimento é que a narrativa principal é bastante lacônica. Terminamos o livro sem saber quase nada sobre Tristram, exceto alguns episódios de sua vida pré-natal (...) Como o livro tem 647 páginas na edição da *Everyman*, devemos concluir que a matéria digressiva é muito mais rica do que a matéria narrativa. (...) Podemos agora compreender a complexidade diabólica da obra. A narrativa principal é interrompida sempre que uma digressão ocorre. Por sua vez, as digressões são interrompidas pela narrativa principal e por outras digressões. Cada corte gera dois fragmentos e, como os cortes são múltiplos, o processo de segmentação é praticamente infinito. Como um shandyista leal, Machado de Assis constrói seu *Memórias póstumas de Brás Cubas* como uma coleção de fragmentos, quase uma montagem, no sentido cinematográfico. Ele usa e recicla fragmentos estranhos, extraídos das obras clássicas da literatura universal, que pilha sem qualquer inibição. Além disso, produz seus próprios fragmentos, quebrando em pedaços sentenças e narrativas. Essa é a tarefa das digressões. (ROUANET, 2006, p. 318-320).

Da citação acima, a volubilidade e a fragmentação causadas pelo efeito digressivo ao que é narrado acontecem em *Ninfomaníaca*. Seligman parece entender de uma variedade enorme de assuntos, do *fly fishing* ao voo de helicópteros por exemplo, e suas interrupções fragmentam a narrativa de Joe. Ao final do filme, pouco sabemos sobre a vida de Seligman, apesar de conseguirmos acompanhar a história de Joe desde a sua infância até a idade adulta. Sabemos que Seligman gosta de livros e que é solitário, mas não muito mais do que isso. Rouanet faz uma comparação do efeito digressivo na literatura com o cinema: “uma coleção de fragmentos, quase uma montagem”. As intervenções produzem interrupções que acabam fragmentando a narrativa que, por sua vez, já é fragmentada. No filme, esses fragmentos gerados por essas interrupções são preenchidos por ilustrações extradiegéticas, desde insetos em formação a coral de meninos. Nada mais distante da forma convencional de representação. Ao mesmo tempo, é um cinema que usa códigos literários explicitamente. Para esclarecer mais sobre a natureza dúbia da forma digressiva, Lawrence Sterne reconhecia neste exercício um movimento dialético:

> Diz Sterne: *"Graças a esse dispositivo, a maquinaria de minha obra é de uma espécie única; dois movimentos contrários são nela introduzidos e reconciliados, movimentos que antes se julgava estarem em discrepância mútua. Numa só palavra, a minha obra é digressiva, mas progressiva também, - isso ao mesmo tempo."* (VASCONCELOS, 2007, p. 396).

Quanto mais se estuda uma técnica, mais se encontram fontes e origens[98]. Para este estudo sobre *Ninfomaníaca*, a conexão com a forma shandiana parece evidente e reforça a ligação proposital entre o filme com a forma do romance em si. Está, no fundo, ligada a uma tradição que tem como característica a divergência e a crítica irônica a questões sociais. Shandy, um gentleman, e Cubas, um escravocrata, são os narradores não confiáveis, os homens que seduzem por sua posição social e por seu conhecimento. Assim, nossa tarefa aqui é entender Seligman dentro desta tradição, evidenciando em particular que, ao contrário dos dois personagens citados, Seligman não pertence à classe dominante.

Na verdade, ele é construído como um homem apaixonado e saudosista de um certo gênio europeu, com várias de suas referências saídas dos séculos XVII e XVIII, como a música de Bach e o livro de Isaac Walton. Seligman não está interessado nas guerras, na colonização brutal das Américas, na pauperização das classes populares, na escravidão africana, na política de terror representada pela "caça às bruxas", na ascensão da classe burguesa. As citações culturais são enunciadas como produtos canonizados, que não podem ser questionados, completamente desconectados de seus momentos históricos e associados à história de Joe como comentários aleatórios, desprovidos de materialidade.

---

[98] Este comentário de Rouanet conta a genealogia da sátira menipeia como origem da forma digressiva no romance: "*Machado de Assis definiu exaustivamente essa forma, mas não a nomeou. Para preencher esse déficit terminológico, decidi usar o adjetivo "shandiano", para deixar claro que a origem da forma está no romance de Laurence Sterne, Tristram Shandy. Não estou querendo dizer com isso que Sterne não tenha tido antecedentes, porque depois que José Guilherme Merquior escreveu um ensaio pioneiro em que enquadrava Machado de Assis na tradição da sátira menipeia, ninguém tem o direito de ignorar que Sterne é herdeiro dessa tradição, que se iniciou no século III a.C. com o filósofo cínico Menipo de Gandara, prosseguiu, na Antiguidade, com Varrão, Sêneca e Luciano de Samósata, e continuou, na Renascença e no Barroco, com Erasmo de Rotterdam e Robert Burton, antes de chegar, no século XVIII, ao autor de Tristram Shandy. Mas não me parece que Sterne possa ser incluído, sem maiores mediações, no veio central da tradição menipeia, porque esta, tanto em sua maneira clássica quanto na renascentista, aplicava-se essencialmente à sátira, à comédia, ao diálogo filosófico, enquanto Sterne extraiu da literatura menipeia uma forma aplicável especificamente ao romance. A forma shandiana é a refuncionalização romanesca da tradição menipeia. A esse título, podemos dizer que Sterne inaugurou efetivamente uma forma, e que embora Machado conhecesse muito bem autores como Luciano e Erasmo, foi à forma shandiana, e não de modo imediato à literatura menipeia, que Machado de Assis se filiou em Memórias Póstumas."* (ROUANET, 2004, p. 336)

No entanto, é justamente essa característica que revela muito mais sobre Seligman do que a princípio poderia se supor. Sendo *Ninfomaníaca* um filme do século XXI, sendo sua narrativa ambientada neste século (com a história de Joe percorrendo as décadas finais do século XX) e sendo Seligman uma representação desta própria subjetividade, podemos entender seu movimento digressivo como uma incorporação de valores da classe dominante pelas classes subalternas, ou seja, sua adesão subjetiva aos elementos elevados da cultura europeia, sem a devida análise conjuntural e crítica, exemplifica a lógica cultural do capitalismo tardio, ou seja, da pós-modernidade, como teorizada por Jameson.

Esse percurso histórico da digressão de Tristam Shandy a Seligman no contexto europeu, nos faz questionar as razões pelas quais a forma digressiva ainda é relevante. Por que ela sobreviveu a ponto de Lars von Trier escolher este artifício agora? Shandy foi concebido em um momento em que a burguesia estava em vias de se consolidar como classe dominante: a digressão sai da sátira menipeia para se tornar ponto de vista da classe dominante. Shandy é um gentleman. No início do século XX, o narrador proustiano é um burguês. Brás Cubas, representação dialética das ideias fora do lugar, para citar Roberto Schwartz, é o perfeito retrato da contradição entre o arcaico e o civilizatório na formação da classe dominante brasileira: um liberal que compartilha dos valores europeus, mas é um senhor de escravos.

Em Seligman, este uso não está ali apenas como uma citação a uma forma canonizada de arte. Se assim fosse, o filme não precisaria de três pontos de vista. Seligman se bastaria. O artifício digressivo, ou seja, a representação do olhar da classe dominante sobre o mundo, está aqui ligado a um membro da classe subalterna, ao que tudo indica um pequeno-burguês. Esta identificação coloca-o em uma posição alienada e conservadora. Ele é uma imitação. É como se neste processo histórico, nesses 250 anos que nos separam de Tristam Shandy, pudéssemos perceber que os valores de classe foram incorporados como norma, ou seja, foram naturalizados como valores da classe subalterna. É o que Rouanet chama, em sua comparação entre Shandy e Cubas, de “hipertrofia da subjetividade”.

Mas, de que maneira é possível perceber que o recurso dialógico de Seligman também é um marcador hegemônico da sociedade atual? A fragmentação do discurso é um dos caminhos, pois tem duas consequências importantes: primeiro, como já foi colocado, ao provocar um desvio em relação ao assunto principal, ela acaba funcionando como distração.

E a distração, por sua vez, tem um impacto direto na percepção do tempo. Rouanet faz uma divisão entre o tempo da narrativa e o tempo da ação em Tristam Shandy. Ele aponta que o tempo da ação é mínimo, percorrendo rapidamente alguns episódios da vida do narrador. No entanto, o tempo da narração é totalmente diferente, com o narrador às vezes percorrendo apenas um dia de sua vida ou alguns minutos em meio a longas digressões.

Para fazer uma ponte entre estas características e o filme de Lars von Trier como uma obra que também é um reflexo desse estado de coisas no nosso atual momento histórico, é necessário levar em consideração o lugar que hoje tem a distração, causada pela fragmentação do discurso, em nossas vidas. Uma questão que podemos levantar é que essa forma retórica nunca deixou de ser um elemento de persuasão da classe dominante. A partir de estudos sobre a retórica e sobre o discurso que avaliam a digressão em seus contextos da comunicação, é possível afirmar que a burguesia se apropriou da digressão e a utilizou a seu favor. Na verdade, historicamente, não há nada que o capitalismo não absorva e normatize a seu favor.

Analisemos alguns exemplos. Os meios de comunicação de massa seguem esta lógica. Um jornal, exercício que surgiu no século XIX, é um composto de informações selecionadas que seguem alguma hierarquia determinada segundo critérios editoriais e mercadológicos. Nada é muito aprofundado e um assunto pode não ter nada a ver com o outro. Hoje, esse artifício foi potencializado de maneira exponencial. No capitalismo de base financeira, totalmente abstrato e dependente de dados e redes de informação, tudo passa pelo controle daquilo que nos distrai do que deve ser importante e necessário. A distração é ideologicamente um fator de dominação de classe incorporado à experiência dos indivíduos que compõe nossa sociedade. Nossa atenção é capturada a cada instante por informações que se tornam velhas no momento que chegam até nós.

Atualmente, a informação/distração é descartável na velocidade dos cliques, das janelas e da incansável navegação nas *timelines* das *redes sociais*. Como se não bastasse, somos bombardeados por estímulos contínuos: alarmes sonoros e visuais nos avisam que novas informações absolutamente desnecessárias chegaram até nós pelos dispositivos que somos incapazes de desligar e que foram selecionadas para nós não mais por seres humanos, mas por algoritmos programados para responder de acordo com essas normas. E cada vez mais investimos em tecnologias que têm como objetivo aumentar a fragmentação e a

distração. O discurso fragmentado e superficial está tão impregnado em nossa cultura que fica praticamente impossível evitá-lo. É como se estivéssemos vivendo uma hipertrofia da informação que chega a nós através de estímulos contínuos e, mais do que isso, disfarçados de recompensas, entre elas, a da gratuidade.

No momento atual, o problema da distração e de seu sinônimo, o entretenimento, é que ambos estão ligados a vários tipos de controle: controle do que se pensa, do que se sabe e do que é necessário saber. Mas, o mais importante é o controle sobre o tempo. Quando estamos distraídos, não focamos no que realmente importa. O jornal impresso é um produto perecível que dura um dia. Ninguém lê o jornal de ontem (ou lia, para muitos). A informação hoje dura apenas alguns instantes. É um eterno presente de informações, na sua grande maioria desencontradas e superficiais. A distração é uma forma de controle social.

A diferença é que o apaziguamento é uma mercadoria de mão dupla. Não é só a desinformação generalizada que segue a forma mercadoria. O tempo gasto para consumi-la é a principal moeda que circula no mundo: se você não está consumindo, então, a mercadoria é você[99]. O tempo gasto nos aplicativos, nas redes sociais e nos dispositivos é trabalho não remunerado que faz circular toda a indústria da digressão. Há também o tempo gasto para produzi-la: o compartilhamento e a produção de conteúdo individual - seja a foto do gato ou um artigo sobre dialética - também é forma de trabalho não remunerado. Assistir à TV é uma forma de trabalho não remunerado, afinal, toda a cadeia produtiva de uma novela, por exemplo, recebe algum tipo de compensação financeira pelo trabalho executado, menos o ato de assistir a este produto. A audiência até paga pelo entretenimento, ou seja, "para se distrair". O tempo das pessoas é o principal "ativo" comercializado pelo capitalismo financeiro.

É a existência prévia da forma digressiva como mercadoria, como comportamento discursivo da classe dominante e incorporado à sociedade em geral que permite vivermos em um mundo onde há redes socais que funcionam do jeito que funcionam. Quando Jameson escreveu em 1991 sobre esta subjetividade no capitalismo tardio, sua teoria diagnosticava o problema da cultura naquele contexto específico. Mas, naquela ocasião, a materialidade das redes sociais e das demais tecnologias de informação já estavam em gestação pois o caldo cultural que permitiu sua criação já era uma realidade.

---

[99] Frase do documentário *O Dilema das Redes* (Netflix, 2020).

Este é o contexto em que *Ninfomaníaca* passou a existir criticamente e é nesse contexto que podemos incluir o personagem Seligman, ressaltando que, no caso, suas digressões intelectuais buscam atingir um público específico: aquele que assiste a filmes categorizados como de arte dentro do momento atual, como discutimos no Capítulo 2. Desta forma, a adesão (ou não) ao ponto de vista de Seligman está vinculada a um tipo específico de audiência, como descrito.

O elemento digressivo não é uma novidade no cinema, apesar de que na publicidade de pré-lançamento de *Ninfomaníaca*, Lars von Trier anunciou que estava criando um gênero: o digressionismo[100]. Este gênero[101], explorado na forma de *Ninfomaníaca*, pode ser entendido como o resultado de uma reflexão sobre os caminhos que o cinema tomou nas últimas décadas[102]. Podemos inferir que *Ninfomaníaca*, a partir do posicionamento de Lars von Trier para a imprensa, coloca a questão em primeiro plano e explicita o artifício em uma chave mais crítica, buscando uma abordagem dialética a esta questão.

---

[100] A distribuidora *Trustnordisk*, responsável pela comercialização de *Ninfomaníaca*, divulgou, em maio de 2013, uma nota sobre o filme intitulada *The Chapters of Nymphomaniac*, na qual o tema da digressão é apresentado da seguinte maneira:
In 2011 Lars von Trier decided to refrain from all public statements and interviews. To this date he has kept his word. But his stories are still being told worldwide and NYMPHOMANIAC will be no exception. Using a structure known from literature, NYMPHOMANIAC consists of chapters, encapsulating both VOLUME I and VOLUME II and during the next eight months, starting from June and like domino pieces counting down to the release, small bites of these chapters will be published exclusively by a community of selected newspapers around the world. Each chapter teaser is defined by a headline, a still and a short narrative that playfully unveils the multilayered universe of NYMPHOMANIAC with which Lars von Trier wants to introduce a new film genre: Digressionism. [Digress /dɪˈgrɛs, daɪ-/ verb: Depart from the main subject] http://www.trustnordisk.com/content/chapters-nymphomaniac-0 Tradução da A.: Em 2011, Lars von Trier decidiu abster-se de todas as declarações públicas e entrevistas. Até hoje ele manteve sua palavra. Mas suas histórias ainda são contadas em todo o mundo e NYMPHOMANIAC não será exceção. Usando uma estrutura conhecida da literatura, NYMPHOMANIAC consiste em capítulos, englobando o VOLUME I e o VOLUME II e durante os próximos oito meses, a partir de junho e como peças de dominó que vão até o lançamento, pequenas amostras desses capítulos serão publicadas exclusivamente por uma comunidade de jornais selecionados em todo o mundo. Cada teaser de um dos capítulos será definido por uma manchete, uma foto e uma narrativa curta que divertidamente desvenda as várias camadas de NYMPHOMANIAC com as quais Lars von Trier quer apresentar um novo gênero de filme: o digressionismo. [Digress / dɪˈgrɛs, daɪ- / verbo: Afaste-se do assunto principal].

[101] Digno de nota é o fato de que, desde o início de sua carreira, Lars von Trier tem divulgado declarações no formato de manifestos junto com o lançamento de vários de seus filmes. Foi assim com *Elemento de um Crime*, *Epidemic* e *Europa*, além do Dogma do Documentário (no ano 2000) e o próprio Dogma 95. O livro de Jack Stevenson, na bibliografia, apresenta um compilado desses manifestos.

[102] Na verdade, o *press release* também tem a função de fomentar a curiosidade dos jornalistas e, assim, chamar atenção para o filme e a publicação antecipada de notícias sobre ele.

Na década de 1990, a digressão já havia se firmado na indústria de entretenimento com o sucesso de Quentin Tarantino, por exemplo. É possível perceber o recurso em seu primeiro filme, *Cães de Aluguel* (1992). A consagração do uso deste artifício pela indústria veio, no entanto, com *Pulp Fiction* (1994), que recebeu a Palma de Ouro. O filme é uma coleção de episódios, divididos em partes, que são contados de forma não linear, mas que, ao final, apresentam uma unidade narrativa. Cada episódio começa com uma digressão, em *flashback* ou não, contada por um personagem até chegar a um acontecimento violento que termina em algum desenlace.

Pode-se dizer que é com este filme que o artifício digressivo se consolida como um marcador cultural cinematográfico. Sua consequente manipulação do tempo é uma das características que Jameson relaciona à pós-modernidade, como nos diálogos em que os *gangsters* Jules (Samuel L. Jackson) e Vincent (John Travolta) conversam sobre hambúrgueres em Amsterdã, massagem nos pés ou a natureza dos milagres. Com o passar do tempo, a academia e a crítica se debruçaram sobre o fenômeno representado por *Pulp Fiction* e concluíram que se trata de um pastiche pós-moderno.

Se a violência explícita e a digressão em Tarantino foram incorporadas pela indústria cinematográfica, isso se deve também ao fato de que o cinema representa esta subjetividade neste momento histórico. Como marco, *Pulp Fiction* pode ser avaliado como um sintoma deste processo, pois permite entender como ele acontece. O cinema incorporou essa tendência de representação e a tornou produto. O relativismo discursivo, a intertextualidade vazia e a ausência de referencial histórico se tornaram parte do entretenimento.

3.3 Os disfarces de Seligman e a superficialidade intelectual

O artifício digressivo de Seligman é um padrão que caracteriza o personagem ao longo do filme. Este padrão aparece no primeiro diálogo e em quase todas as interações com Joe, com exceção de alguns momentos. É construído pela combinação de imagens, música e diálogos. A seguir, apresentamos como exemplo o monólogo que abre a discussão sobre a polifonia em Bach e como as linhas de diálogo são distribuídas de acordo com as imagens que as ilustram. A decupagem a seguir visa mostrar na prática o que foi discutido até agora:

Fotograma 7

Seligman (*off*): Polyphony is from the Middle Ages…[103]

Fotograma 8

Seligman: It's an entirely European phenomenon. It´s distinguished by the idea that **every voi-**

[103] A tradução deste diálogo está no início da seção 3.1.

Fotograma 9

Seligman (*off*): **-ce is its own melody**, …

Fotograma 10

Seligman: … but together in harmony. Bach´s forerunner, Palestrina, wrote many words for several choirs at the same time wallowing in polyphony.

Fotograma 11 (*vídeo de um coral de banco de imagens*)

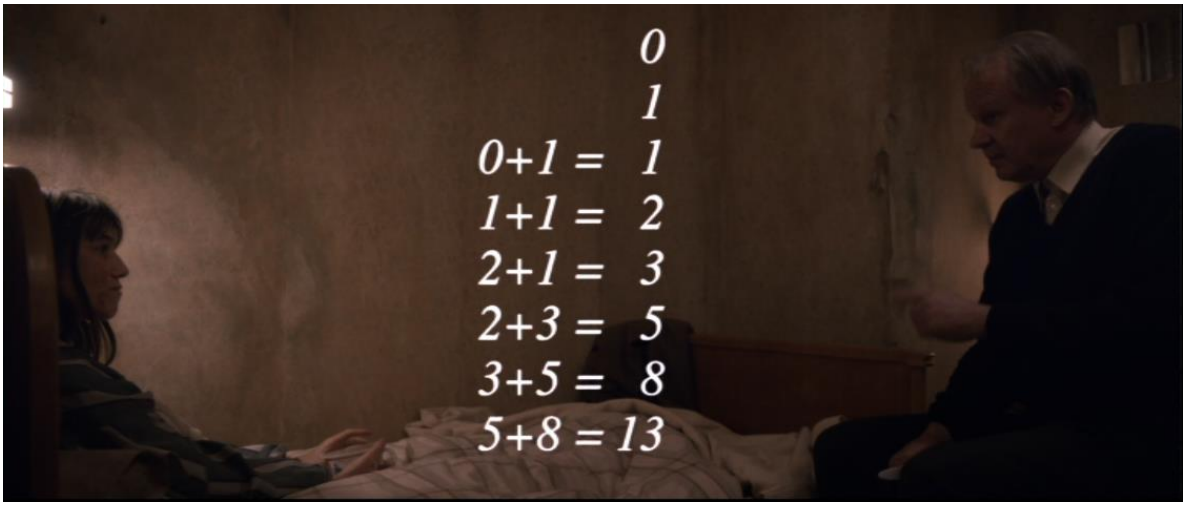
Seligman (*off*): **But in my eyes**, …

Fotograma 12

Seligman: … Bach perfected the melodic expression and the harmony and also mixed up with some rather incomprehensible mystique regarding numbers, …

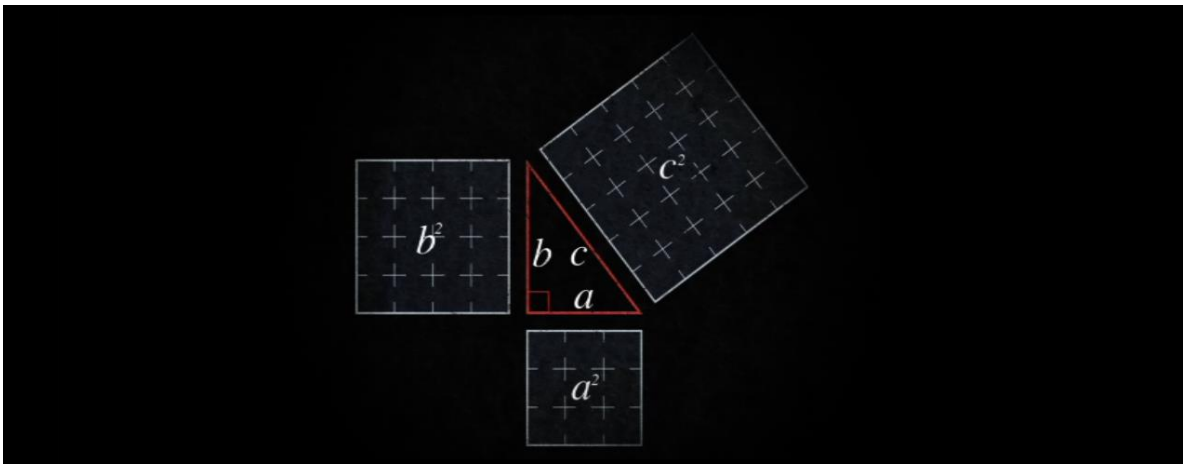
Fotograma 13

Seligman (*off*): …. most likely based on the Fibonacci Sequence.



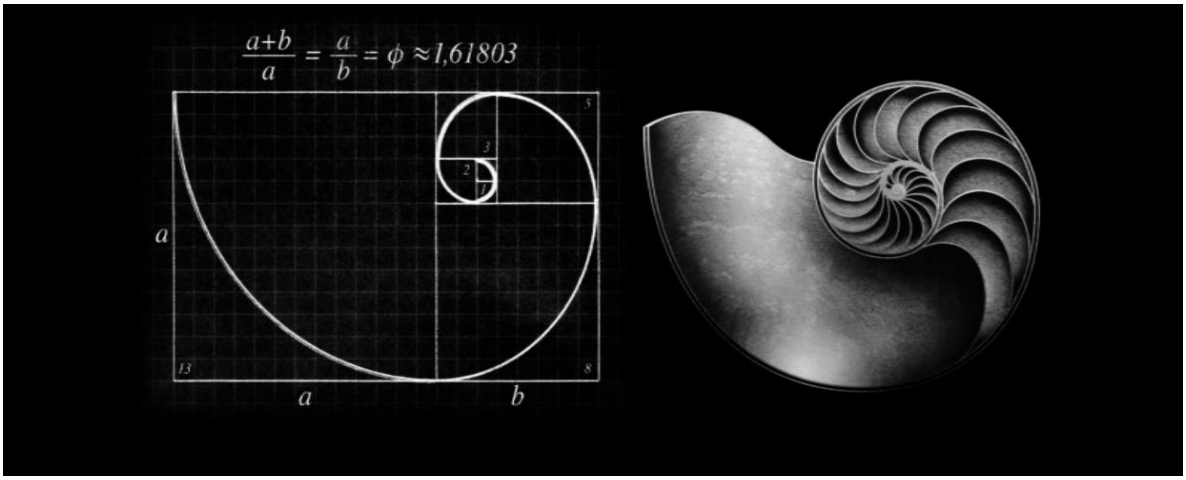
Fotograma 14

Seligman: You know the one that starts with a zero, then comes to one. The sequence is created by adding the two previous numbers. So, zero plus one makes one, and one plus one makes two, and two plus one makes three, and three plus two makes five, and five plus three makes eight, and eight plus five makes 13.



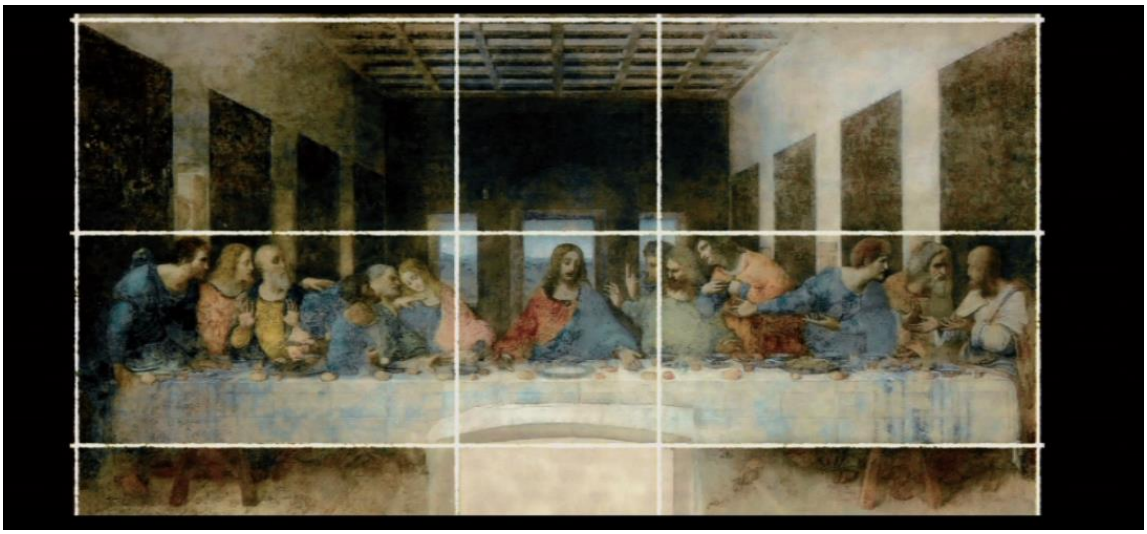
Fotograma 15

Seligman (*off*): The sequence has an interesting connection to Pythagoras's theorem …



Fotograma 16

Seligman (*off*): … and the Golden Section



Fotograma 17

Seligman (*off*): It was all about finding out a divine methodology in art …

Fotograma 18

Seligman (*off*): … and architecture.

Fotograma 19

Seligman (*off*): A bit like the way a tritone, which was played on the piano in your little club, was supposed to be a satanic interval.

Fotograma 20

Seligman (*off*): The sum of the numeric values represented in Bach's name is 14, a number he often used in his compositions. The clever thing about Bach's name is …

Fotograma 21

Seligman (*off*): … that the numeric value of the individual letters are all Fibonacci numbers.

Fotograma 22

Seligman: This piece has three voices: the bass voice …

Fotograma 23 (*tom baixo*)

Fotograma 24

Seligman: The second voice played with the left hand.

Fotograma 25 (*tom mais alto*)

Fotograma 26

Seligman: First voice played with the right hand.

Fotograma 27 (*tom mais agudo*)

Seligman (*off*): That is called Cantus Firmus, or Cantu Firmus…

Fotograma 28

Seligman: …and together, **these three voices** create polyphony.

A decupagem acima mostra como as linhas do monólogo de Seligman são distribuídas ao longo da seleção de imagens que compõem a sequência. A digressão é impulsionada pela edição, que acaba reforçando uma certa pedagogia ao que é dito. A forma como a distribuição das falas é organizada de modo a ilustrar e assim orientar a compreensão das imagens apresentadas confere sentido ao que é dito e a decupagem ajuda a explicitar esta relação. Analisemos o que Seligman diz:

O monólogo começa com a alternância entre as imagens de Joe e Seligman. Apesar de estarem imobilizados em suas posições, há expressividade no olhar dos personagens. Na cena, eles não fixam sua atenção diretamente no interlocutor o tempo todo, mas há uma escuta que também é voltada para si, como podemos perceber nos fotogramas 7 a 10.

Este monólogo é a representação da voz de Seligman e de sua maneira de expressar seu ponto de vista sobre aquilo que é narrado por Joe. Neste momento do filme, entendemos que o personagem explica os assuntos de maneira didática. O truque digressivo é posto em prática justamente pela escolha do tema, que é relacionado à música clássica e à alta cultura europeia, e na subsequente cascata de informações que são unidas por um fio condutor que, na verdade, mistura conceitos e citações de maneira mais ou menos coesa.

Ele começa informando que o fenômeno da polifonia pertence à Idade Média e afirma que se trata de uma manifestação exclusivamente europeia. Aqui há um primeiro problema e de caráter histórico: a polifonia na música não é uma exclusividade deste continente. Povos da Ásia e da África já tinham desenvolvido manifestações musicais polifônicas naquele momento[104]. A postura de Seligman revela então superficialidade na abordagem do tema, como também eurocentrismo na mistificação da figura de Bach.

O que foi exclusivo, ao contrário, foi o desenvolvimento de uma nova sensibilidade musical como parte da mudança cultural para a modernidade, no caso com a reforma protestante, e para uma nova ordem econômica e social que se tornaria a sociedade de classes burguesa. Bach, afinal, era um músico que vivia de seu salário pago pela nobreza ou pelo clero luteranos alemães, ou seja, era um pequeno-burguês, além de religioso fervoroso, sendo essas as condições de produção de sua música.

Por outro lado, o eurocentrismo expresso pelo personagem de Seligman, em pleno século XXI, é forçosamente nostálgico, conservador e alienado, principalmente por estar vinculado a um integrante da classe subalterna. Ele continua seu discurso, amarrando-o a um tipo de conto fabuloso e mitológico, baseado na matemática pitagórica. Assim, ele consegue um resultado universal e crível. Como em outros momentos da conversa entre os dois personagens, Seligman apela para a narrativa mística.

A música das esferas da matemática pitagórica, aliada à proporção perfeita, sugere um encadeamento determinista e mágico dos números na formação da civilização europeia, na qual Bach é um predestinado que surge por causa desta determinação, como mostram os números de seu sobrenome. A história da Europa é assim a sucessão no tempo de uma música matematicamente perfeita, governada por uma força mística, misteriosa e hermética. Ao ajudar Joe a entender sua ninfomania, Seligman busca fazê-la compreender como ela se encaixa neste desenho associando-a a Fibonacci, quase uma definição do que atualmente se convencionou chamar de *design* inteligente, do qual a Europa continua a ser o centro.

O ponto de vista de Seligman passa a ser, assim, um problema e seu papel reconfortante de amigo, confidente, professor e psicanalista precisa ser questionado visto que, disfarçada de conhecimento, sua digressão esconde a materialidade da História. Para comparar, esta mesma lógica foi usada para fins políticos terrivelmente reacionários quando

---

[104] Ver Wisnik.

os nazistas, por exemplo, usaram a suástica como símbolo da raça ariana à qual os alemães eram supostamente os herdeiros superiores.

A montagem do monólogo com as imagens, no entanto, é o que nos ajuda a entender os problemas de Seligman como uma das vozes do filme, ao mesmo tempo em que corrobora a existência de outras vozes e de outros pontos de vista. As imagens associadas às falas retiram de Seligman o poder que ele tem sobre seu próprio discurso, que é compartilhado com o *autor implícito*, que passa a comandar a produção de sentido. Desta forma, o monólogo ganha outro significado que complica o foco narrativo na obra cinematográfica no qual o personagem que está se expressando, neste momento específico do filme, é apenas mais um dos elementos. O conceito de polifonia deixa então de estar associado exclusivamente à obra de Bach para ser a metáfora dos pontos de vista do filme.

Podemos perceber isso nos fotogramas 8 e 9 que são ilustrados pela linha "*It´s distinguished by the idea that* ***every voice is its own melody****"*. O corte, que foi enfatizado em negrito por nós, está na palavra "*voice*" (por isso a separação silábica), ou seja, a fala ilustra os dois personagens como vozes com características distintas. Esta interpretação da montagem só é possível porque durante todo o filme há inúmeros momentos, como vimos, em que os personagens fazem referência ao ato de contar histórias.

O fotograma 11 é uma imagem de arquivo que ilustra de maneira direta a fala do personagem a partir do comentário sobre Palestrina. É uma cena aleatória de um coral masculino em uma igreja e está acompanhado da música cantada. Sem referência histórica, funciona apenas como uma ilustração. No entanto, a imagem escolhida tem qualidade técnica menor do que a do filme em si. O resultado acaba sendo de estranhamento, fazendo com que a naturalização da representação seja rompida.

Note-se que Seligman, em *off*, diz "*but in my eyes …*", uma expressão que marca, em primeiro lugar, o seu ponto de vista e, em segundo, que a origem de suas digressões são referências aparentemente de segunda mão. Não há um esforço de recriar, como em um filme mais naturalista, uma situação na qual ele, em *flashback*, poderia aparecer assistindo a um coral encenado especialmente para o contexto. É simplesmente uma forma de pontuar um comentário e, neste sentido, a imagem escapa do personagem e da diegese, associando-se à forma estabelecida no prólogo. A quebra da naturalização e do encadeamento é ressaltada e

o fazer cinematográfico, a partir da montagem, explicitado. As expressões ligadas à forma do narrar vão se sucedendo.

Nos fotogramas 12 a 20, Seligman empilha inúmeras informações a partir da matemática pitagórica. No fotograma 14, as somas da sequência de Fibonacci aparecem sobre as imagens dos atores, reforçando o estranhamento e o distanciamento conforme o *V-effekt*, de Brecht. O objetivo é romper com o encadeamento da forma clássica e ilusória do cinema comercial hegemônico. Ainda neste fotograma, no final da contagem, o áudio da voz de Seligman diminui como se já não estivesse sincronizado com sua fala. Quando volta, no fotograma 15, temos um outro registro. Tudo acontece muito rápido e é quase imperceptível, mas a sobreposição é evidente.

A partir do fotograma 15, temos então não mais um personagem, mas o que parece ser um locutor de um filme documentário que explica as imagens de arquivo como um palestrante que realiza uma apresentação em *power point*. O ponto de vista que estamos analisando é o de Seligman, mas essas interferências mostram a presença do *autor implícito*, como se as duas instâncias coexistissem com resultados muito diferentes. Ao final do monólogo, com as ilustrações dos componentes de um órgão (fotogramas 21 a 28), chegamos ao final da construção de um exercício narrativo polifônico que estabelece a harmonia das três vozes no significado da metáfora do *Cantus Firmus* (fotograma 27). É discutível, no entanto, se encontramos harmonia, uma palavra que está na boca de Seligman. O que parece bem mais evidente é que a montagem enfatiza o estranhamento e a contradição.

Durante o monólogo, Joe aparece nos fotogramas 7, 9, 13 e 21, os dois últimos ilustrados especificamente por falas que se referem à sequência de Fibonacci. A ênfase acontece porque esta associação já havia sido feita no início do filme, como comentário de Seligman à história que Joe conta sobre a perda de sua virgindade. No entanto, não se trata aqui da retomada do assunto por parte de Seligman na diegese da narrativa. Não é que a noite avançou e o tema voltou a ser assunto. Na verdade, é como se a cena do início do filme tivesse sido retomada e montada neste momento. Só conseguimos perceber isto porque Joe aparece, do nada, com uma xícara de chá nas mãos que não estava na cena imediatamente anterior ao início desta sequência, o que parece ser um erro de continuidade. No entanto, o que temos é uma descontinuidade narrativa absolutamente singular e uma quebra de encadeamento causal

como premissa na montagem deste filme. Há uma proposital perda de verossimilhança e esta sequência é apenas um dos exemplos neste que parece ser um jogo de percepção.

A sequência termina com os personagens, e o público, ouvindo *Ich Ruf Zu dir, Herr Jesu Christ*. Neste momento, a narrativa do filme é interrompida. Enquanto isso, a câmera passeia pelo quarto indo de Seligman a Joe em um movimento lento e circular que acaba focando, em especial, a parede do quarto por alguns segundos. É como se a referência à quarta parede se materializasse criando um limite visual para a audiência e fazendo com que a polifonia se expanda e a inclua.

É um momento contemplativo que está completamente fora das regras da dramaturgia convencional e que funciona como uma síntese do que foi apresentado, amarrando o conceito que foi exposto até então sobre os pontos de vista dentro do próprio filme. É um exercício formal, amarrado pelo *autor implícito*, e que só pode ser considerado em uma chave épica. Por fim, um corte abrupto na música, interrompe a contemplação e coloca Joe na posição de contar mais um episódio de sua vida. A citação a Fibonacci aparecerá ainda mais de uma vez, ao final do filme, quando, no desfecho no beco, Joe tenta matar Jerôme (analisaremos mais adiante).

3.4 Contemplar ao invés de agir

Seligman é um pescador. Ele explica que sua paixão começou na infância ao ler o livro *The Compleate Angler*, de Isaak Walton. Trata-se de uma obra clássica da literatura inglesa, publicada em 1653, dois anos após o *Leviatã*, de Thomas Hobbes. É um livro totalmente dedicado a demonstrar que "*angling is a form of art*". O livro tem uma forma dramática: começa no encontro entre um pescador (Piscator), um falcoeiro (Faulkner) e um caçador (Hunter). A ligação é com três dos quatro elementos da natureza: a água, o ar e a terra. O *angler* tem como missão convencer seus dois interlocutores de que *angling* é uma forma elevada de passatempo: *"The Contemplative Man's Recreation"*, como está no subtítulo. Além de descrições elaboradas, informações precisas sobre os tipos de peixes, seus comportamentos, os rios e as iscas, há também receitas e poemas, fazendo com que o livro seja uma interessante compilação de valores morais e filosóficos sobre o que era uma boa vida para seu autor naquele momento histórico.

Isaak Walton teve uma vida muito parecida com a que está em seu livro. De origem burguesa (ele foi um comerciante em Londres), mudou-se para o interior da Inglaterra devido às suas amizades com bispos e poetas como John Donne. Era extremamente leal ao rei e muito religioso. Teve filhos, enterrou duas esposas e morreu com 90 anos de idade. Para ele, havia dois tipos de homens: os que contemplam e os que agem. Ele preferia a contemplação, pois esta está mais ligada ao divino, afinal o peixe é um dos símbolos de Cristo. Até hoje, a obra é impressa e muito fácil de achar.

> *The Compleat Angler*, then, should be considered in the literary context of the revival of pastoral poetry when Walton was young. His taste was for poetry in an older tradition than that which had become fashionable, and his preference was for the pastoral life of contemplation. Fishing was "allowed to Clergymen, as being … a recreation that invites them to contemplation and quietness", in contrast for hunting which was forbidden them. And he ends his book with a quotation from St. Paul´s Frist Epistle to the Thessalonians: "Study to be quiet". (…) As we read, we find ourselves in the company of a man who loves the English countryside, who is well-read in English poetry, and who is ready to share his skill in the sport for which he has such enthusiasm with anyone who cares to listen. But if we care to go with him, we shall learn much, not only of fishing, but of the English countryside, and of the countryside which, after three centuries of urban intrusion seems somewhat idealized. (BUXTON, 2008, p. xxviii)[105]

Ao dizer que o livro era uma "bíblia romântica da natureza", conseguimos compreender um pouco mais sobre o tipo de homem que Seligman é. Cenas em preto e branco dele menino, manuseando o livro, são constantemente mostradas no filme. Seligman parece ser bastante solitário, define-se como "assexuado", mora em um centro urbano, e seu

[105] Tradução da A.: The Compleat Angler deve ser considerado no contexto literário do renascimento da poesia pastoral na juventude de Walton. Seu gosto era pela poesia de uma tradição mais antiga do que a que estava na moda, e sua preferência era pela vida pastoral da contemplação. A pesca era "permitida aos Clérigos, como … uma recreação que os convidava à contemplação e ao sossego", ao contrário da caça que lhes era proibida. Ele encerra o livro com uma citação da Primeira Epístola de São Paulo aos Tessalonicenses: "Estudai para ficar quieto". (…) Enquanto lemos, nos encontramos na companhia de um homem que adorava o campo inglês, que era versado na poesia inglesa e estava pronto para compartilhar com qualquer pessoa sua habilidade no esporte pelo qual tinha tanto entusiasmo. Se formos com ele, aprenderemos muito, não só sobre a pesca, mas também sobre a paisagem campestre inglesa que, após três séculos de intrusão urbana, parece um tanto idealizada.

apartamento é pequeno e ascético. Ele lembra o Piscator de Walton: gosta de pescar e sua relação com a vida é de certa forma contemplativa, muito baseada em suas leituras. Ao longo do filme, não recebemos muitas informações. Não o vemos com seus pais, amigos ou familiares, não sabemos como se sustenta ou se tem uma profissão, ao contrário de Joe. A informação que temos sobre ele vem do apartamento, do que ele fala e de como se comporta. A atuação de Skarsgård é a de um homem paciente e tranquilo, que nos passa confiança. Uma comparação entre o ato de Seligman ler *The Compleat Angler* e Joe ler um livro sobre anatomia feminina ajuda a compreender as diferenças entre os dois:

Fotograma 29

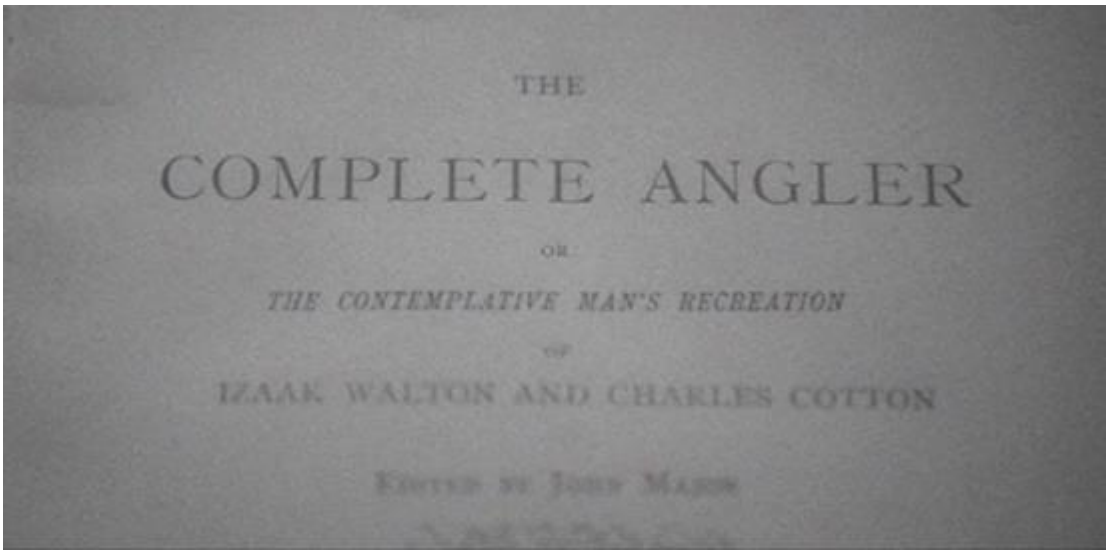
Fotograma 30

Na primeira imagem (fotograma 29), vemos o menino Seligman de costas, na sombra, como se estivesse fazendo algo furtivo. Já a menina Joe lê o livro de anatomia de seu pai em sua presença e deixa o livro aberto sem se importar (fotograma 30). A reação de seu pai é um misto de aprovação e de surpresa, pois ele quer que ela seja médica. A experiência de Seligman é solitária e não compartilhada, está na sombra, na fotografia saturada em preto e branco.

Há também uma curiosidade relacionada à etimologia da palavra *angler*. Pelo fato de ninfa ser um tipo de anzol que utiliza um truque para enganar o peixe, ao longo do tempo, esta palavra ganhou em inglês outra conotação, tornando-se um adjetivo que qualifica pessoas pouco confiáveis, que elaboram esquemas e enredos para levar vantagem sobre outras. Um *angler* é também um fingidor, um dissimulado. Assim, não há alternativa a não ser ver o personagem como complexo e ambíguo. No contexto do filme, o título do primeiro capítulo acaba por chamar atenção para o foco narrativo, corroborando que o filme é um exercício sobre a forma do narrar no cinema. O título é uma expressão a mais a ser considerada dentro deste vocabulário narrativo, que se apresenta também nas linhas de diálogo dos personagens.

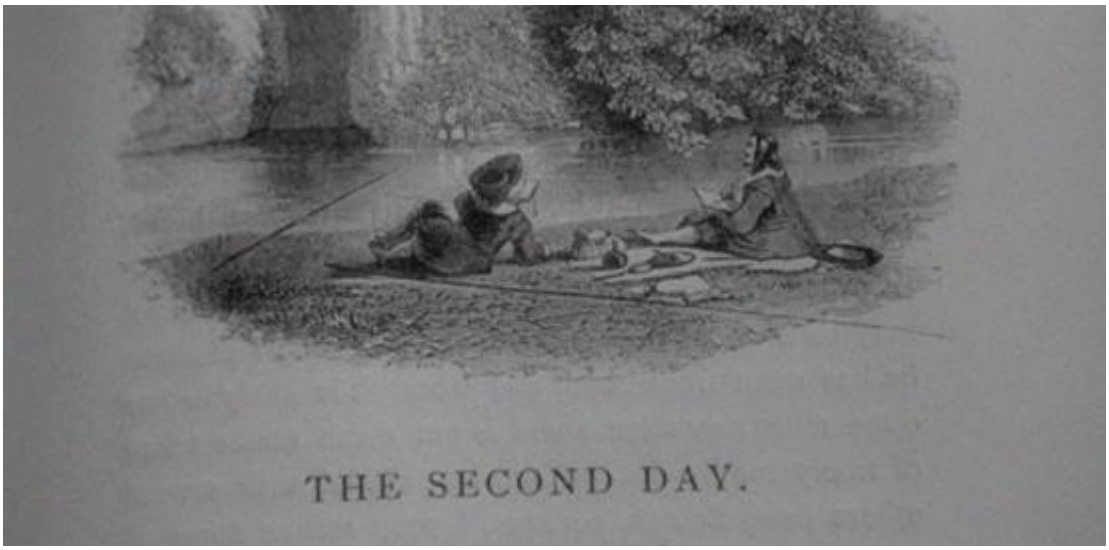
O fotograma 31 (abaixo) é do livro de Isaak Walton que Seligman folheia, uma edição ilustrada do final do século XVIII[106], que é diferente da imagem que dá título ao capítulo 1 (ver seção 1.4). Há uma diferença de grafia na palavra "*compleat*" e "*complete*" nas imagens. O fotograma 31 atualiza o arcaico *compleat* original. A grafia da imagem que anuncia o capítulo 1 escreve o título com a mesma fonte da edição original de 1653. Atualmente, *compleat* tem uma pequena diferença semântica de *complete*, justamente por causa do livro de Walton. Assim, *compleat* não é só completo, mas significa também alguém que atingiu o grau máximo em um saber ou em uma atividade, um mestre. Skarsgård enuncia de maneira a enfatizar "*complete*", sugerindo que o personagem não é um tipo de mestre, como discutimos no início dessa análise. Entre suas inúmeras contradições, ele parece ter um amplo conhecimento das coisas, mas num nível enciclopédico.

[106] Na internet, é possível encontrar edições antigas do livro. Encontramos uma delas no e-Bay com a data de 1792 e que corresponde muito à edição mostrada no filme.



Fotograma 31

O ato furtivo do menino Seligman está no campo do interdito. Neste caso, a montagem realça em especial uma das ilustrações que ganha, com sua fala, uma conotação homoerótica (fotograma 32):



Fotograma 32
Seligman (off): ... it was a romantic nature bible to me.

Neste caso, o ponto de vista de Seligman é enfatizado na montagem, como se fossem representações de suas memórias. Na sua opção contemplativa e ascética está também uma posição política. A opção pela contemplação do mundo, ao invés da ação sobre ele, é também

uma forma de posicionamento político e revela uma estratégia de não intervenção. Ao colocar-se como espectador passivo dos acontecimentos e da história, ele também não pode evitar de se colocar em uma chave conservadora. Ao final, quando de sua morte, percebemos que essa tentativa de não interferência é em vão.

3.5 Dafoe e Seligman

Um dos momentos em que o ponto de vista de Seligman fica mais evidente acontece no início do capítulo intitulado Jerôme, quando Joe explica a ele que decidiu procurar por uma educação séria. Neste momento, temos uma interferência na continuidade da história de Joe e uma encenação explícita do ponto de vista de Seligman. Isso é feito por um plano fechado no rosto do ator (fotograma 33) sorrindo e distraído.

Fotograma 33

Há um corte e temos uma sequência de imagens de Joe no que parece ser uma sala de aula. Cada imagem é uma representação de uma matéria como matemática, geografia e biologia. Comum a todas, a aparição de um spot de luz que ressalta o aparato cinematográfico, o cenário e o formato da imagem, que parece de super 8 ou vídeo (fotograma 34). A música que ilustra é a Valsa número 2 de Dmitri Shostakovich. Joe percebe a distração de Seligman e pergunta o motivo de seu sorriso. Ele lhe diz que a imaginava

adquirindo uma educação formal. Ela retruca séria, dizendo que não há motivo algum para ele sorrir.

Fotograma 34

Este é um momento em que o filme mostra claramente a relação entre a fantasia de um personagem e as imagens que ilustram essas fantasias sem ambiguidades: diálogos e montagem explicitam que este é um exemplo do ponto de vista de Seligman. O quadro que escolhemos para ilustrar esta fantasia acrescenta mais uma informação. Ele contém dois animais empalhados: um está na cadeira e o outro, uma raposa, perto da lousa. A raposa pode ser interpretada como uma citação autorreferente a *Anticristo*, mais especificamente ao ponto de vista do psicólogo cognitivo interpretado por William Dafoe (fotograma 35).

Fotograma 35 (*Anticristo*)

Sobre este fotograma específico, Patrícia Kruger avalia que:

> O chão que Dafoe destrói com impressionante facilidade expõe também, magicamente, a chave inglesa que o liberta, enquanto os animais reúnem-se próximos de Gainsbourg. De costas, ela se mostra inconsciente da presença deles, o que reafirma a identificação dos animais como as visões distorcidas de Dafoe, projeções de sua interioridade que contaminam a configuração ampla da narrativa (o mundo diegético) de Anticristo. O papel central que os animais têm, assim, para que se possa compreender a narrativa do filme como construção subjetiva de Dafoe remonta à primeira menção destes, ainda no prólogo, no quebra-cabeça, sugerindo, reiteramos, o papel ativo do espectador em remontar as diferentes "peças" do filme de forma a questionar a visão de mundo de Dafoe. (KRUGER, 2016, p. 251)

Em *Ninfomaníaca*, esta referência direta é um elemento que aproxima o ponto de vista de Seligman ao de Dafoe em *Anticristo*. Esta conclusão tem duas consequências: a primeira é a de corroborar a leitura de Kruger sobre o ponto de vista contaminador da diegese em *Anticristo* e, em segundo, a ideia de que Seligman é uma variação desta abordagem narrativa, agora confrontado com a voz de Joe e do *autor implícito*.

Seligman e Joe se apresentam formalmente quando o Capítulo 1 (*The Compleat Angler*) está quase acabando, após Joe contar o episódio do trem e Seligman fazer uma relação com *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust[107]. Seligman oferece chá com *rugelach* para Joe e só neste momento que o público fica conhecendo seus nomes:

> Seligman: I don´t even know your name.
> Joe: My name is Joe.
> Seligman: I´m Seligman.
> Joe: What a fucking ridiculous name.
> Seligman: It´s Jewish.
> Joe: You said you weren´t religious.
> Seligman: No, but my great-grandfather was. And my parents gave me the name as a sort of sentimental association to Judaism.

[107] Ver seção 4.9

> Joe: Why let the sentimental part of religion, as you said, outlive religion itself?
>
> Seligman: You have a point. But we´ve always been anti-Zionists, which is not the same as being anti-Semitic, as certain political powers try to convince us. Seligman means "the happy one".
>
> Joe: So, are you happy then?
>
> Seligman: Well, I suppose I am.[108]

A escolha do nome Seligman pode ser entendida de duas maneiras. A primeira parece ser uma referência ao filme *Zelig (Zelig)*, dirigido por Woody Allen em 1983. Com apenas 78 minutos, o filme é uma irônica e mordaz crítica à cultura americana, feita a partir da subversão da forma canônica do documentário, na qual expõe temas cruciais para o entendimento da pós-modernidade como o pastiche e o esvaziamento da materialidade histórica. A película é uma representação sobre como a exploração mercadológica do entretenimento de massas é a cola subjetiva que faz a população americana se definir como uma sociedade e como um estado-nação.

Allen usa elementos formais do cinema documentário, como imagens de arquivo, locução em *voice over*, depoimentos de especialistas, entre muitos outros recursos, para contar a história de um personagem de nome Leonard Zelig, interpretado pelo próprio Allen, que, nas décadas de 1920 e 1930, teria se tornado um extraordinário caso psiquiátrico por sua capacidade de se camuflar, como um camaleão, em qualquer pessoa. O falso documentário não ficaria perfeito sem a presença da ciência na forma da médica Eudora Fletcher (Mia Farrow), que tenta curar o "paciente" e livrá-lo de seus incômodos sintomas. No final, ela

---

[108] Tradução da A.: Seligman: Eu nem sei o seu nome.
Joe: Meu nome é Joe.
Seligman: Eu sou Seligman.
Joe: Que nome ridículo é esse?
Seligman: É judeu.
Joe: Você disse que não era religioso.
Seligman: Não, mas meu bisavô era. E meus pais me deram o nome como uma espécie de associação sentimental ao judaísmo.
Joe: Por que deixar a parte sentimental da religião, como você disse, sobreviver à própria religião?
Seligman: Você tem razão. Mas sempre fomos antissionistas, o que não é o mesmo que antissemitas, como alguns poderes políticos tentam nos convencer. Seligman significa "aquele que é feliz".
Joe: Então, você é feliz?
Seligman: Bom, acho que sim.

descobre que, na verdade, este é o homem perfeito com quem ela quer passar o resto de sua vida.

Zelig é um judeu, mas, antes de tudo, é um americano que consegue se camuflar até entre a alta corte de Hitler, em plena Berlim pré-Guerra, para ser resgatado de maneira tão extraordinária, que a ação entra na categoria de disfarce hollywoodiano. Este cinema apenas transformou em heroísmo o que foi muitas vezes colaboração e pilhagem, como mostra *Europa*. No geral, Allen vira do avesso os clichês da cultura de massas norte-americana, subvertendo seus artifícios e expondo suas contradições, superficialidades, conformismos, manipulações e jogos de aparências que são consumidos coletivamente, como se estivéssemos diante de um conjunto social de embriagados, completamente alheios a qualquer ligação com a materialidade e com o real. Como é o caso da ficção que é vendida como realidade e que, por isso, ganha o nome de documentário.

A adesão social camaleônica, ou seja, conformista de Zelig tem certa ressonância com a de Seligman. Neste caso, a conformidade está presente na superficialidade manifesta em digressões disfarçadas de discurso intelectual. Zelig pode ter sua origem no adjetivo alemão *Selig-*, que tem vários significados conforme o contexto, mas, no geral, refere-se a alguém abençoado ou bem-aventurado no sentido bíblico:

> *Selig sind, die da geistlich arm sind; denn ihrer ist das Himmelreich.*
> Bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus.
> (Mateus 5:3-9)

Nesta aproximação com o cristianismo, tão citado por Seligman, o adjetivo qualifica pessoas que faleceram há muito tempo e que foram recebidas por Deus no paraíso, portanto estão livres dos desejos e das tentações da carne. São abençoadas, como o próprio Seligman que, ao assumir que é virgem, coloca-se simbolicamente fora do tempo, imobilizado e imutável.

No cotidiano, o adjetivo expressa alguém muito feliz e, de uma maneira informal, embriagado[109]. Seligman é a junção do adjetivo (*Selig-*) e do substantivo *mann* (homem). Zelig é a substituição do "s" pelo "z", aproximando a palavra da pronúncia em língua inglesa.

---

[109] Para o significado de *Selig-*, ver o link: https://de.thefreedictionary.com/selig

Os dois personagens também podem ser vistos como exemplo de mornos, como descreveu o padre nazista ao americano Leopold Kessler, em *Europa*.

Em segundo lugar, o nome Seligman parece estar associado ao psicanalista norte-americano Martin Seligman[110], criador, em 2000, de um tipo de pseudoterapia intitulada "psicologia positiva". Não por acaso, o personagem traduz seu nome como "*the happy one*", uma ironia na chave do *autor implícito*. No geral, a teoria deste psicanalista é um tipo de "jogo do contente" de *Poliana*, que faz muito sucesso entre os vendedores de um serviço para executivos chamado *coaching*. É um discurso pseudocientífico pertencente a uma longa tradição que abordamos com mais detalhes no próximo capítulo. Essa citação explica a *mise-en-scène* do quarto: Joe deitada contando sua história e Seligman ouvindo como um psicólogo, com sua função de apaziguador de conflitos. Estamos diante da reificação da própria sensação de felicidade:

> Na era de sua reprodutibilidade científica, a felicidade desponta como recurso estratégico para a otimização da saúde, da sociabilidade e da produtividade. "Felicidade é um combustível importante para quem pretende crescer na carreira", assegura-nos uma das publicações mais emblemáticas do nosso tempo. "A sensação de fazer o que gosta e de estar bem consigo mesmo permite que a pessoa produza mais, destaque-se e, assim, se habilite para ocupar uma posição mais alta" ("Felicidade à prova", Você S/A, 11 de maio de 2009). A hipótese de que a felicidade consiste em um *bem subjetivo* ou um *capital psicológico positivo*[111] passível de ser acumulado e investido em diversos fins palpáveis é bastante perturbadora. (FREIRE FL., 2010, p. 50)

Esta função do personagem Seligman é uma variação da abordagem crítica às diversas tendências de pseudoterapias de base psicanalíticas. Em *Anticristo*, por exemplo, o foco é a terapia cognitivo-comportamental que o personagem de William Dafoe ministra em sua esposa enlutada pela perda do filho. Em sua análise deste filme, Kruger aponta o

---

[110] Página de Martin Seligman na Universidade da Pensilvânia: https://www.authentichappiness.sas.upenn.edu/

[111] Marcas em itálico do autor. O texto de João Freire Filho é uma análise crítica das teorias de Martin Seligman.

problema desta terapia, característica principal deste personagem, conferindo-lhe autoridade de conhecimento (como em Seligman) e, ao mesmo tempo, marcando seu ponto de vista:

> Nesse caminho, vale observar como a frase de Dafoe "seus pensamentos distorcem a realidade, não o oposto", uma espécie de ode ao controle racional das pulsões, sintetiza os fundamentos da terapia cognitivo-comportamental que ele aplica no decorrer de todo o filme. Cumpre ressaltar também que essa terapia, que é extremamente influente nos Estados Unidos e que goza de respeito precisamente por possuir em sua fundamentação argumentos biologizantes, ostensivamente clama pelo ajuste à visão de mundo hegemônica em detrimento da interpretação crítica. (KRUGER, 2016, p. 207)

Seligman também fala de suas origens judaicas e diz que é antissionista, em oposição a antissemita, colocando a política imperialista israelense contra os palestinos[112] na agenda do filme. A necessidade que Seligman tem de explicar que o termo não está relacionado a antissemitismo revela uma forma de pensamento que tem sido propagado, tanto à direita quanto à esquerda, de que ser antissionista é o mesmo que ser antissemita. No contexto, Seligman afirma uma origem judaica situada no final século XIX. Sua relação com o judaísmo parece com a ligação de Joe com a mitologia das árvores: são memórias afetivas. No entanto, essa necessidade de explicar os termos também mostra uma certa dose de superficialidade no âmbito da declaração politicamente correta que faz parte do questionamento discursivo do filme. Como observado anteriormente, Seligman diz que não se curvaria a nenhum sistema religioso, mas, o *rugelach* indica, de certa forma, sua ligação com a tradição.

A presença do *rugelach* pode indicar que tanto Joe quanto Jerôme são judeus também. No apartamento da jovem Joe é possível ver um castiçal que lembra um menorá no cenário, objeto que foi adotado como símbolo do estado de Israel. No entanto, em um momento chave

---

[112] "Of course, Jewish communists saw themselves not as citizens of a nation-state, but as part of the global proletariat: part of the global working class, part of the global revolution. And so, for them to think about their homeland as this small strip of land in the Mediterranean — regardless of any cultural affinity to Jerusalem — would just be against everything they believe." Uma breve introdução à história do sionismo no século XX e como seu sucesso, o estado de Israel, é resultado das consequências do Holocausto, está nesta entrevista de Benjamin Balthaser, da Universidade da Califórnia: https://www.jacobinmag.com/2020/07/israel-palestine-anti-zionism-history-left

de sua história, veremos também uma árvore de Natal no apartamento onde moram. Para os povos escandinavos, a árvore é símbolo da mais longa noite do ano no inverno e é um festival até hoje celebrado e conhecido como *Jul* (*Yule*, na Alemanha e na Inglaterra), mostrando uma forma de sincretismo.

Joe é um apelido mais usado para *Joseph* (o equivalente a Zé, de José, em português). Contudo, também pode ser usado como apelido de *Josephine*, apesar de que o mais comum é simplesmente *Jo*. É um nome antigo e muito comum nas culturas árabes, hebraicas e cristãs. Ao final do *Volume 2*, Charlotte Gainzburg é ouvida nos créditos cantando *Hey Joe*, de Billy Roberts (1962), da qual a versão mais famosa é a cantada por Jimi Hendrix em 1967: "*Hey Joe, where are you goin' with that gun in your hand?*" é o primeiro verso da letra. Há uma ambiguidade no uso do apelido Joe, sugerindo uma subjetividade masculina.

No entanto, a construção da oposição masculino e feminino é social e historicamente condicionada. Assim, é preferível entender a protagonista como uma tentativa de representação que foge de categorias sociais estanques. Uma outra hipótese para entender o nome é uma associação irônica ao personagem bíblico Jó, que sofreu todas as agruras possíveis quando Deus fez uma aposta com o demônio para saber quanto um ser humano aguenta de sofrimento e, ao mesmo tempo, mantém sua fé na divindade[113]. Essa associação ajuda a entender o pacto fáustico presente no filme, que abordaremos mais adiante, quando nos concentrarmos no ponto de vista de Joe.

3.6 Proporção áurea, polifonia e forma cinematográfica

Nas duas últimas seções deste capítulo, o objetivo é analisar a citação à sequência de Fibonacci, feita por Seligman, dentro de um contexto mais amplo que abarca a teoria do cinema. A citação é, de um lado, parte do jogo digressivo de Seligman, como descrevemos, e, ao mesmo tempo, é uma referência teórica cinematográfica. É o que pretendemos expor a seguir. Como vimos na decupagem do diálogo sobre a polifonia em Bach, há uma discussão sobre arte europeia a partir do enunciado do personagem. Neste caso, entendemos que a citação vai além da diegese.

[113] Uma das melhores análises do mito de Jó é a leitura de Jung no texto Resposta a Jó. Ver a bibliografia.

A sequência de Fibonacci ganhou este nome por causa de um pequeno livro de contabilidade escrito por um comerciante italiano no século XIII, que acabou batizando este cálculo útil na avaliação de previsões de ganhos futuros. Sabe-se que a fórmula é conhecida desde a antiguidade indo-europeia. Leonardo de Pisa, conhecido como Fibonacci, a aprendeu com os árabes e ficou conhecido também por ser um dos responsáveis pela introdução do sistema numérico hindu-arábico no continente europeu.

A partir da equação que avalia geometricamente a proporção entre os números de Fibonacci chega-se, invariavelmente, a um resultado muito próximo de 1,61. Esse número é chamado de proporção áurea ou proporção perfeita. Ao longo dos séculos, foi utilizada em vários campos do conhecimento e das artes. Nos séculos XIX e XX, com a evolução dos conhecimentos da biologia, a série consolidou-se como uma espécie de matemática da natureza. Atualmente, sabe-se que do desenvolvimento de embriões às espirais das galáxias, passando pelo desabrochar das flores e pelo crescimento das cascas dos caramujos, todos são governados por esta proporção. Até mesmo a medicina vale-se da *Golden Ratio* para realizar tratamentos[114].

A proporção áurea é um aspecto da composição do fotograma 36 (abaixo) que mostra que o quadro foi pensado para representar com simetria o formato espiralado do esquema. Para isso é necessário imaginar a representação geométrica do lado esquerdo do fotograma 16 preenchendo o quadro: a espiral começa em Joe e termina na cabeça de Seligman. Além disso, há também uma linha diagonal entre o olhar de Seligman e o de Joe. É possível traçar um triângulo retângulo a partir desta diagonal:

[114] Em São Paulo, por exemplo, uma cirurgiã plástica criou uma técnica que corrige deformações na caixa craniana de crianças causadas por erros no fechamento da moleira. Essas deformações podem causar pressões no cérebro e comprometer o desenvolvimento cognitivo para sempre. Ela retira a parte comprometida do osso, corta-a no formato de caracol (náutilo) e coloca-a de volta. O osso então passa a se regenerar e a crescer normalmente, garantindo a simetria e salvando o cérebro.

Fotograma 36

Joe: In any case, it hurt like hell. I swore I´d never sleep with anyone again. But of course, that only lasted a short while.

Esse movimento do desabrochar espiralado em um desenvolvimento orgânico, simétrico e harmônico fez com que Sergei Eisenstein, na metade do século XX, teorizasse sobre o que ele chamava de organicidade do filme. O cineasta russo, em um de seus últimos escritos, *Nonindifferent Nature* (1945), procura discorrer sobre a natureza da obra de arte aproximando o movimento do pensamento dialético com o da própria natureza (podemos pensar no desabrochar de uma flor, por exemplo). No início deste livro, o cineasta analisa seu próprio filme, *O Encouraçado Potemkin* (1925), para falar de uma unidade orgânica, ou seja, natural, de uma obra fílmica, buscando um conceito estético que possa ser expresso em uma fórmula matemática:

> "(…) Do we not observe in the structure of Potemkin, not only the principle but the very formula of that basic law that exists as a phenomenon of organic nature? For this we must penetrate the very nature of this basic law, define it and then check: Does the compositional structure of Potemkin correspond not only in principle but even to the very "formula" itself by which the processes of the phenomena of nature take place? Obviously if the question is put like that then it would first of all concern proportions by which Potemkin is structured and to what degree the structural rhythm of these proportions will correspond with the rhythm of the basic laws of natural phenomena. For this we must recall and determine what are those "formulas" and geometrical forms, in which is expressed those characteristics of organic natural

> phenomena, their organic wholeness, and the indications of organic unity of the whole and its parts." (EISENSTEIN, 1994, p.15).[115]

Ao realizar *O Encouraçado Potemkin*, Eisenstein também o dividiu em partes, que ele mesmo explica como rigorosamente canônicas: uma tragédia em cinco atos. Na montagem, realizou um trabalho minucioso e detalhista ao empregar recursos geométricos, ao controlar rigorosamente a duração de cada plano e a definir matematicamente a quantidade de quadros e as relações entre cada um, de modo que os resultados pretendidos fossem alcançados. No caso, arte como propulsora de transformações históricas e sociais. Em *Nonindifferent Nature*, Eisenstein chega na proporção áurea como um princípio organizador da arte em geral:

> We have known of this concept since our school days – "the division of a segment in the relationship of the middle to the extremes", or the so-called *golden section*. "*Sectio aurea*" – this is what Leonardo da Vinci called this section. In the endless series of scholars and admirers studying the fascinating problem of the *golden section*, from antiquity up to our own day, da Vinci has an honorable place in the definition of its characteristics. (…) The structure of a work whose proportions are combined according to the golden section has extremely exceptional effective influence in art for it creates a sense of maximum organic unity. The finest monuments of Greece and the Renaissance were built in accordance with this principle. The composition of the most interesting paintings is impregnated by it. In the area of the plastic arts in general, the golden section and the compositional use of it is extremely popular. It is quite obvious that there is nothing "mystical" at the basis of its particular and exceptional effect. We tried very hard to show why this effect is so characteristically organic, and why it is just this law that produces the greatest response within us: with all the fibers of our organism, if not our soul, we,

[115] Tradução da A.: "(…) Não observamos na estrutura de Potemkin, não só o princípio, mas a própria fórmula dessa lei básica que existe como fenômeno de natureza orgânica? Para isso, devemos penetrar na própria natureza desta lei básica, defini-la e então verificar: a estrutura composicional de Potemkin corresponde, não apenas em princípio, mas mesmo à própria "fórmula" pela qual os processos dos fenômenos da natureza ocorrem? Obviamente, se a questão for formulada dessa forma, ela se referirá, em primeiro lugar, às proporções pelas quais Potemkin está estruturado e em que grau o ritmo estrutural dessas proporções corresponderá ao ritmo das leis básicas dos fenômenos naturais. Para isso, devemos lembrar e determinar quais são essas "fórmulas" e formas geométricas, nas quais se expressam essas características dos fenômenos naturais orgânicos, sua totalidade orgânica e as indicações da unidade orgânica do todo e de suas partes".

> part of a single law of the simplest movement – growth – correspond to what has been presented to us in a work of art. (EISENSTEIN, 1994, p. 17-19)[116]

Em todo o livro, o intuito do cineasta russo é construir uma teoria da montagem orgânica como uma teoria geral presente em vários campos da experiência humana que ele cita e analisa. Se a *golden section* é uma lei universal aplicada aos organismos vivos e, como organismo vivo, o ser humano cria em princípio em sua mente, então, as melhores manifestações artísticas serão entendidas a partir dessa lei máxima que representa o perfeito movimento de crescimento, de desenvolvimento ou de expansão. E esse movimento criará um momento de catarse, de êxtase ou de epifania, que Eisenstein associa ao *pathos* aristotélico. Tal raciocínio, em sua definição, é dialético sendo a própria dialética uma espécie de fenômeno deste princípio.

Para ilustrar, ele utiliza inúmeras referências nas artes plásticas, na arquitetura, na literatura não só europeias, mas também chinesa, japonesa e do continente americano. Obviamente, estão incluídos alguns elementos que analisamos aqui neste texto, como os romances de Dostoievsky e de Sterne e a música de Bach, em especial o conceito de polifonia.

Um exemplo deste movimento na prática está na famosa sequência do separador de leite de *A Linha Geral*, que ele dirigiu em 1929. A montagem visa criar o sentimento de expectativa e, por fim, de realização pelo funcionamento da máquina na visão dos camponeses russos. É impossível deixar de notar que o momento é um clímax erótico e orgástico. *Pathos* seria como uma chama, uma paixão obsessiva e avassaladora, que é também o resultado dialético da criação artística na espiral que leva ao seu desabrochar:

---

[116] Tradução da A.: Conhecemos esse conceito desde os tempos de escola - “a divisão de um segmento na relação do meio com os extremos”, ou a chamada seção áurea. “Sectio aurea” - assim chamou Leonardo da Vinci a esta seção. Na infindável série de estudiosos e admiradores que estudam o fascinante problema da seção áurea, desde a antiguidade até os nossos dias, Da Vinci ocupa um lugar de honra na definição de suas características. (…) A estrutura de uma obra cujas proporções são combinadas de acordo com a seção áurea tem influência efetiva extremamente excepcional na arte, pois cria um senso de unidade orgânica máxima. Os melhores monumentos da Grécia e da Renascença foram construídos de acordo com esse princípio. A composição das pinturas mais interessantes está impregnada por ela. Na área das artes plásticas em geral, a seção áurea e o uso composicional dela são extremamente populares. É óbvio que nada há de “místico” na base de seu efeito particular e excepcional. Tentamos muito mostrar por que esse efeito é tão caracteristicamente orgânico, e por que é justamente essa lei que produz a maior resposta dentro de nós: com todas as fibras de nosso organismo, senão nossa alma, nós, parte de uma única lei de o movimento mais simples - o crescimento - corresponde ao que nos foi apresentado em uma obra de arte.

> Only with such a degree of incandescence of obsession is the ecstasy possible, shifting by continuous leaps through the expressive means of the artist enveloped by an idea, as by a flame; by images erupting like lava; by his heart nourishing his works with blood (…) (EISENSTEIN, 1994, p. 138).[117]

Essa excitação associada à criação artística nos obriga a fazer uma ligação com *Ninfomaníaca*, como se o filme fosse uma discussão metafórica desse movimento e a ninfomania, neste caso, a própria manifestação do processo criador. Assim, seria possível inferir que Lars von Trier escolheu aplicar e discutir as ideias de Eisenstein, da mesma maneira como parece fazer com as teorias de Bertold Brecht. Essa possiblidade de interpretação é corroborada a partir da análise do comentário que Joe faz sobre a digressão de Seligman a respeito da polifonia. Após ouvirem a música de Bach, Joe faz uma comparação com a sua própria história:

> *Joe: If I should compare this with my story, it´s reminiscent of the quality of nymphomania, which is normally ignored but nonetheless essential, and namely the relationship between the various intercourses.*
>
> *Seligman: That´s interesting. They create a… a completeness?*
>
> *Joe: As, for example, the handshake, which for all people is the sum of all the different handshakes that together form our view of what a handshake is. The good, the bad handshake, the firm, the limp. Normally, a nymphomaniac is seen as someone who can´t get enough, and therefore, has sex with many different people. Well, that, of course, is true, but if I´m to be honest, I see it precisely as the sum of all these different sexual experiences. So, in that way, I have only one lover.*[118]

---

[117] Tradução da A.: "Só com tal grau de incandescência da obsessão é possível o êxtase, deslocando-se por saltos contínuos através dos meios expressivos do artista envolto por uma ideia, como por uma chama; por imagens explodindo como lava; pelo coração alimentando com sangue as suas obras (...)".

[118] Tradução da A.: Joe: Se posso comparar isso com a minha história, lembro da qualidade da ninfomania, que normalmente é ignorada, porém, não deixa de ser essencial, e especialmente, a relação entre as várias relações sexuais.
Seligman: Isso é interessante. Eles criam uma ... uma completude?
Joe: Como, por exemplo, o aperto de mão, que para todas as pessoas é a soma de todos os diferentes apertos de mão que juntos formam nossa visão do que é um aperto de mão. O aperto de mão bom, o ruim, o firme, o manco. Normalmente, uma ninfomaníaca é vista como alguém que não consegue se saciar e, portanto, faz sexo com muitas pessoas diferentes. Bem, isso, claro, é verdade, mas para ser honesta, vejo-a também como a soma de todas essas diferentes experiências sexuais. Então, dessa forma, tenho apenas um amante.

A descrição de Joe parece se aproximar muito do conceito de Eisenstein sobre a *unidade na variedade* em *Nonindifferent Nature*, que o cineasta elabora a partir dos princípios da fuga e da polifonia em Bach. O cineasta russo buscava princípios sobre os fenômenos que pudessem ser entendidos também a partir dos sentimentos e emoções que suscitam, como paixões, "lava em um vulcão", como ele mesmo descreve na citação acima. O princípio da unidade na variedade é resumido na citação a seguir e é perceptível como o comentário de Joe sobre a qualidade de sua ninfomania é parecido com esta definição:

> They try [the fuge and the principle of polyphony][119] (as, moreover, the entire basis of the aesthetics of many-pointed montage) to realize in a work of art that principle of unity in variety that in nature permeates not only phenomena of the same order but also connects all the variety of phenomena in general among themselves. (EISENSTEIN, 1994, p. 279)[120]

O livro de Eisenstein tem como foco a complexidade formal e a construção artística, vinculando-o a uma tradição construtivista russa que François Albera estuda com bastante profundidade. Eisenstein escreve com um estilo que lembra uma montagem, na qual os exemplos vão surgindo para corroborar seu raciocínio, que lembra também uma forma de digressão. No momento de sua escrita (entre 1939-1945), o legado e a importância de sua arte para a revolução eram reconhecidos pela burocracia stalinista, mas não evitaram que seus filmes fossem censurados e até destruídos, como é o caso da terceira parte de *Ivan, o Terrível*.

O retrato metafórico que faz da figura de Ivan não agradou a Stalin. Eisenstein escreveu o livro durante a II Guerra Mundial como forma de crítica à imposição estatal do que seria considerado arte proletária e que ficou conhecida como realismo socialista, de característica antivanguarda e o oposto do que ele teorizou e criou. Seu texto é uma tentativa de contrapor-se a esta imposição a partir de um legado artístico imerso nesta organicidade das formas geométricas, no qual o cinema seria uma espécie de síntese dialética.

---

[119] Colchetes meus.

[120] Tradução da A.: Eles tentam [a fuga e o princípio da polifonia], (como, aliás, toda a base da estética da montagem multifacetada), realizar em uma obra de arte aquele princípio de unidade na variedade que na natureza permeia não apenas os fenômenos do mesma ordem, mas também conecta toda a variedade de fenômenos em geral entre si.

A utilização da proporção áurea na criação de obras artísticas como imitação de um código mestre inviolável gera suas próprias contradições visto que também está sujeita às condições materiais e históricas que condicionam o olhar no momento de sua produção. O surgimento de contradições aparece quando se tenta aplicar um conceito do mundo físico ou biológico, ou seja, do mundo natural, a uma criação artificial, cultural, ou seja, humana, como é o cinema. Nada impede que a simetria e a relação entre as partes que uma obra de arte tem com seu todo sejam utilizados na busca de um resultado estético satisfatório. Mas a recusa de seguir essas premissas para buscar outra maneira de composição é igualmente legítima.

A relação que Eisenstein faz entre filme e proporção áurea está ligada a conceitos mais complexos sobre montagem aos quais ele se dedicou e experimentou como forma de construir uma arte de fato transformadora. Contudo, o simbolismo da simetria perfeita pode ser usado tanto neste contexto, quanto em um filme hollywoodiano ou em uma peça publicitária. Ela, em si mesma, não resolve a questão totalmente. Para Jacques Aumont, a tarefa de Eisenstein foi a de fazer uma "apaixonante teoria estética do espectador e de sua relação com a obra de arte":

> A metáfora da organicidade (organização mais ou menos comparável à dos seres vivos) remete sempre, afinal de contas, ao organismo por excelência, o corpo humano, em que cada parte só tem sentido com relação ao todo. Uma obra de arte – em geral uma produção da mente – pode ser dita orgânica se nela a relação entre as partes for tão importante quanto as próprias partes; se ela "parecer" um organismo natural. Foi Eisenstein que mais desenvolveu essa ideia, procurando acompanhá-la de teorias "psicológicas" globais que a justificassem. (AUMONT, 2006, p. 94)

A investigação que agora é realizada em *Ninfomaníaca*, no contexto histórico atual, tenta levar em conta até que ponto nosso olhar normatizado sobre o produto cinematográfico pode ser também questionado pela forma do filme. Assim, não só os diálogos associados às imagens, à montagem e ao foco narrativo, mas também toda a nossa percepção da composição do quadro deve estar atenta aos possíveis desdobramentos ideológicos. Retornando ao fotograma 36, que é proporcional dentro das regras da proporção áurea, fica evidente o quanto, pela perspectiva, a imagem de Seligman parece bem maior que a de Joe, realçando a subalternidade desta. A composição é como uma provocação que reforça o problema da contradição entre a forma e o conteúdo.

O que fica difícil é perceber esta geometria no tempo do filme, pois as cenas vão se sucedendo de maneira muito rápida, apesar de que, neste caso, esta fica o tempo necessário para que a protagonista diga a sua fala na totalidade, sem inserções de outros planos diegéticos ou extradiegéticos. Assim, este quadro é propositalmente ressaltado para enfatizar a geometria da cena, mas não a geometria desprovida de sua ligação com as questões sociais, culturais e políticas. A geometria não está isolada: ela propositalmente explicita de maneira dialética a contradição, pois o que é dito confronta a imagem. É necessário que a audiência mantenha distância ou ela poderá aderir ao que está sendo mostrado. Em um nível de análise mais amplo, é possível concluir que o próprio conceito é colocado como objeto de análise e de experimentação dentro do contexto material e histórico atual.

3.6.1 A polifonia de Bach no ponto de vista de Joe

Na diegese, em continuidade à digressão sobre a polifonia em Bach, Joe apropria-se do tema para continuar sua própria história, um movimento que faz outras vezes ao longo dos dois filmes. Neste momento, estamos no final do *Volume 1* e ela e Jerôme finalmente conseguem ficar juntos[121]. Ainda na chave polifônica, Joe escolhe três histórias para exemplificar seu argumento na forma de três personagens: F (Nicholas Bro), para o som baixo, D (Jonas Baeck), para a primeira voz e Jerôme para a segunda voz, formando o *Cantus Firmus*. Os dois primeiros formam uma polarização: F é o amante que se doa ou que serve e D é o que toma ou que quer ser servido. Jerôme parece fazer uma síntese, pois é quem traz para a receita "*the secret ingrediente of sex*", como diz B, ou seja, o sentimento amoroso[122].

Essa composição de vozes surge como uma interferência no encadeamento dramático. A tela é dividida em três partes, como um tríptico, que poderíamos comparar a uma instalação videográfica dentro do filme. Entendemos que há semelhança entre esse uso do tríptico em *Ninfomaníaca* e as obras do artista plástico americano Bill Viola[123] que nos

---

[121] Ver a seção 5.3.

[122] Ver seção 5.1.

[123] Nascido em 1951. Site: https://www.billviola.com/index.htm ..

ajudam a explicar a interferência épica neste momento. A inspiração para esta relação está no texto de Agamben sobre as Ninfas.

Em sua obra, Viola utiliza o vídeo para dar vida a quadros, como se fossem pinturas que se movem lentamente. O que ele enquadra é o presente, como se o objetivo fosse emoldurar o tempo para além do estático da fotografia ou da pintura, o que não deixa de ser a realização daquele efeito que Ghirlandaio tentou fazer com sua "garota leva-depressa" no Renascimento[124]. Muitos dos vídeos de Viola são justamente representações em movimento de quadros renascentistas[125]. A maneira como ele usa a câmera lenta é semelhante à de Lars von Trier em *Melancolia*, *Anticristo* ou até mesmo em *Ninfomaníaca*, como vimos no início deste texto. Um exemplo comparativo é a figura 3 e o fotograma 37 (de *Melancolia*), no qual destaca-se a atmosfera onírica e uma mistura contemporânea entre a pintura e o cinema:

[124] Ver 4.1.

[125] Neste vídeo https://youtu.be/hx5Cu7U-Fkg, o artista explica o processo de criação de várias de suas obras de inspiração renascentista.

Figura 3: *The Dreamers* (2013), Bill Viola, instalação audiovisual (detalhe)[126]

Fotograma 37: *still* de *Melancolia*, 2011

Na figura 4 (abaixo), podemos ver uma das obras de Viola que tem a mesma estrutura do tríptico de *Ninfomaníaca*. Trata-se do *Tríptico de Nantes*[127] (1992), exibida originalmente dentro da catedral da cidade francesa em *looping* com duração de 30 minutos a cada volta[128]. Cada tela mostra um vídeo: no primeiro, temos o nascimento de uma criança em todos os seus detalhes explícitos até chegar no rosto do recém-nascido; no do meio, um corpo que flutua em água (que lembra o que será mais tarde *The Dreamers*) e, no último, uma idosa que está em seus últimos momentos de vida (a própria mãe do artista). A obra pode ser acompanhada em dois eixos: na vertical, no qual cada quadro tem sua história, e na horizontal (da esquerda para a direita, como lemos no Ocidente), como uma linha do tempo: o nascimento em toda sua materialidade, a vida (representada como uma espécie de suspensão onírica ou ilusória) e a morte em toda a sua materialidade também. Nesta obra, a história é linear e a vida é um intervalo surreal entre seu início e fim.

---

[126] Para ver a obra *The Dreamers* em movimento: https://www.youtube.com/watch?v=L9a2MZX4R7g e https://www.youtube.com/watch?v=tGNSyDl2NWo

[127] Uma introdução ao Tríptico de Nantes está neste link da Tate Gallery: https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-nantes-triptych-t06854

[128] No vídeo alguns minutos do Tríptico em movimento: https://www.youtube.com/watch?v=vz312dtUP5s&t=12s

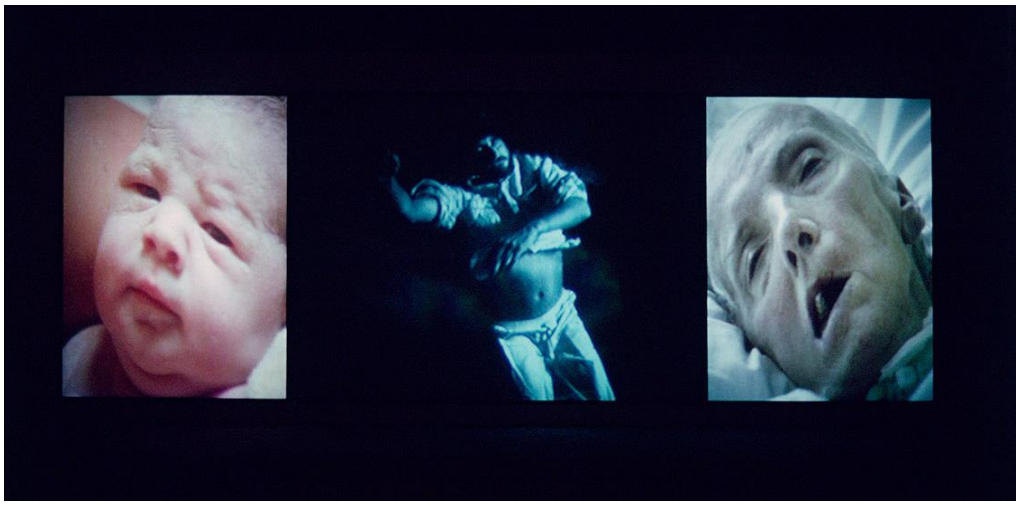


Figura 4: *Tríptico de Nantes*, Bill Viola, 1992

Em *Ninfomaníaca*, a estrutura é similar, no entanto, o resultado não é linear. No filme, cada quadro do tríptico é composto por diversas imagens em movimento, como exemplifica o fotograma 38 (abaixo), ou seja, cada elemento ganha significado pela soma das imagens que foram apresentadas anteriormente como histórias específicas. Em Lars von Trier, a associação de ideias se dá pela montagem, na linha de Eisenstein. No entanto, a interferência épica no filme mostra uma experiência histórica que é percebida por sua simultaneidade, fragmentação e sem uma temporalidade definida, na qual a música de Bach confere unidade. O tríptico também representa a subjetividade da protagonista, como síntese da sua apropriação da digressão de Seligman sobre Bach. Há elementos de fragmentação da linearidade e ausência de temporalidade: não há começo, meio e fim, só os fragmentos unidos pela música.

Fotograma 38

3.7 Perspectiva e montagem: Eisenstein, Tarkovsky e Lars von Trier

Uma hipótese em *Ninfomaníaca* pode ser discutida a partir dos escritos e do cinema de Eisenstein, mas que não visa simplesmente retomar os achados do cineasta russo como uma citação a mais dentro do filme. Neste caso, ao referir-se ao autor soviético, a obra contemporânea nos convida a pensar sobre o atual papel do cinema como forma de arte e a responder algumas questões: em que ponto chegou o cinema após mais de um século de experimentações? Quais sãos os caminhos que se abrem agora? Qual a relevância do cinema no atual momento histórico? Talvez essas sejam as perguntas que mereçam uma reflexão aprofundada, principalmente se levarmos em conta os contextos de produção e de consumo de *Ninfomaníaca* que analisamos no capítulo 2.

A discussão sobre a forma artística continua no diálogo entre Seligman e Joe a respeito do ícone que mostra Maria com o menino Jesus, uma hodegétria inspirada no traço de Andrei Rublev (1360-1430), que aparece em *close* no fotograma 39 (abaixo), em um episódio que está no início do *Volume 2*. No caso, o tema agora é a perspectiva, que também não deixa de estar atrelado ao ponto de vista. A chave russa também continua não só pela referência ao pintor medieval, mas também à cinematografia soviética na figura do diretor Andrei Tarkovsky, cujo filme sobre a vida do pintor foi lançado em 1966, e a quem Lars von Trier agradece nos créditos finais de *Ninfomaníaca*. Com a referência a Rublev, é possível

traçar uma linha, propositalmente construída, entre Eisenstein, Tarkovsky e Lars von Trier a partir do tema do ícone.

Fotograma 39

No primeiro caso, o ponto de partida é *Ivan, o Terrível* (Parte 1,1944 e Parte 2, 1958). A obra conta a história do czar que promoveu a unificação de um território que se tornou a Rússia ainda na Idade Média. A narrativa foca, no entanto, na sua briga com os boiardos, classe nobre da época, e é recheada de intrigas palacianas. A representação do personagem histórico é a princípio mistificadora e há um caráter muito próximo de narrativa exemplar, de um conto de fadas expressionista, próximo do terror. Ajudam a compor esta significação os figurinos de longos mantos escuros, o uso de sombras na fotografia em preto e branco (interrompida por cinco minutos de intenso vermelho no segundo filme) e os claustrofóbicos cenários, recheados de pinturas de ícones cristãos como é possível perceber nos fotogramas a seguir:

Fotograma 40 – *Ivan, o Terrível*

Fotograma 41 – *Ivan, o Terrível*

Fotograma 42 – *Ivan, o Terrível*

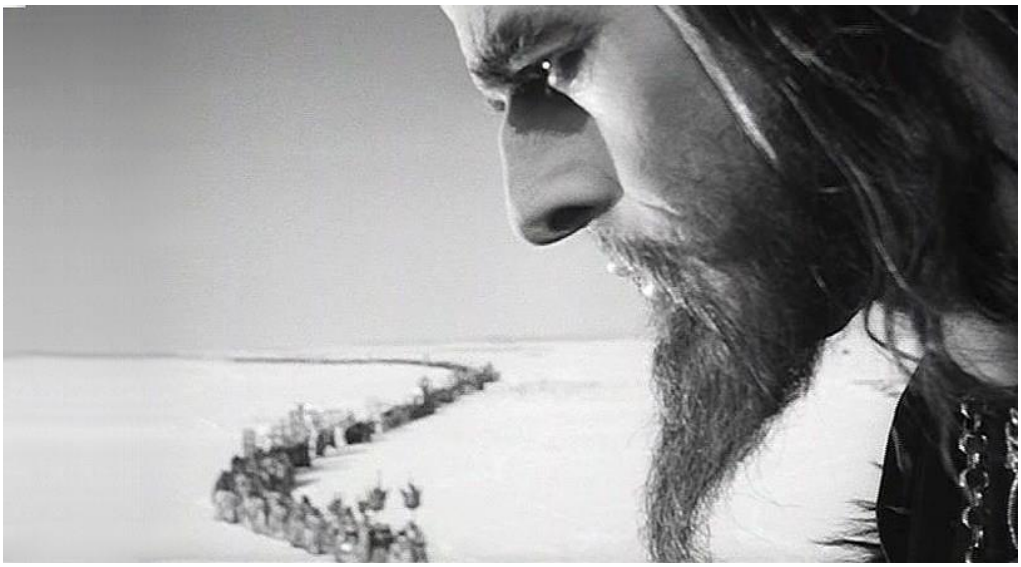
A sequência de fotogramas mostra as imagens de estilo icônico, que são usadas nos diferentes cenários. Essas artes se inspiram nesta forma que caracteriza a representação da mitologia cristã pela Igreja Ortodoxa, influência bizantina, na qual Andrei Rublev é reconhecido como seu principal representante. Tornaram-se ao longo dos séculos marcas da própria cultura russa[129] e, no filme de Eisenstein, são como fortes ilustrações às cenas. No caso, importante frisar, não são originais, mas criações cênicas. Elas estabelecem, junto com

[129] Antes da imposição do Realismo Socialista pelo estado soviético, houve precedentes históricos em que o estado russo impôs formas artísticas, o que faz com que a ligação entre Ivan e Stalin no filme de Eisenstein fique mais aparente: *It is telling that the Moscow Council of the Hundred Chapters (1551), the so-called Stoglav conducted under Ivan the Terrible, pronounced the image under our attention a prototype in its own right. Iconographers were to paint the Trinity from this point on "from ancient models, as painted by Greek painters and as painted by Rublev". Tellingly, the text shows an awareness of a continuity of tradition. The Tale of the Holy Icon Painters from second half of the seventeenth century repeats this prescript – icons should be painted "as Andrei Rublev painted them, and not wholly out of one's imagination"*. (ANTONOVA, C, 2010, p. 164). Tradução da A.: É revelador que o Conselho dos Cem Capítulos de Moscou (1551), o chamado Stoglav conduzido por Ivan, o Terrível, tenha declarado a imagem sob nossa atenção um padrão a ser seguido. Os iconógrafos deveriam pintar a Trindade, daquele momento em diante, "a partir de modelos antigos, como pintados por pintores gregos e como pintados por Rublev". De forma reveladora, o texto mostra a consciência de uma continuidade da tradição. O conto dos pintores de ícones sagrados da segunda metade do século XVII repete essa prescrição - os ícones devem ser pintados "como Andrei Rublev os pintou, e não total liberdade criativa".

a música, a atmosfera emocional. Parecem assistir a tudo como testemunhas e juízes fantasmagóricos das ações humanas, como personagens mudos e estáticos, mas cheios de vida ao se comunicarem por meio de olhares e expressões carregados de significado. Formam pontos de vista alheios dos personagens.

No fotograma 40, a expressão séria do ícone parece seguir Ivan pela escada. No fotograma 41, o personagem assustado com a vela na mão, a sombra do assassino com a faca e o ícone com seu semblante reprovador compõem uma ação em três níveis no mesmo plano. No fotograma 42, o olho ganha dimensões imensas como testemunha de traição. Os ícones são como um ponto de vista alternativo à figura de Ivan como herói da pátria e, assim, interrompem o uso simbólico do personagem histórico como metáfora para glorificação da figura de autoridade estatal, o que parece ter sido o objetivo da encomenda da produção em primeiro lugar.

O filme não é realista e oferece à audiência um exercício sobre o olhar. Sua produção aconteceu nos anos da II Guerra Mundial e o lançamento foi pouco tempo depois da batalha de Stalingrado, quando quase dois milhões de pessoas morreram. Foi dirigido por um cineasta que testemunhou esses acontecimentos. As intrigas palacianas de seu filme, - na maior parte do tempo, Ivan se preocupa em não ser assassinado -, encerradas nos cenários claustrofóbicos iluminados por velas, parecem alheias ao mundo como se acontecessem não só numa outra época, mas em um mundo subterrâneo, como se este fosse uma série de cavernas. É muito diferente, por exemplo, da abordagem da propaganda antialemã chamada *Alexander Nevsky* (1938): um filme claro, com quase todas as suas cenas rodadas em ambientes externos. No único momento em que a ação em *Ivan* é externa, a proporção em perspectiva linear é quebrada pela imagem do monarca como uma figura absoluta sobre seus cidadãos, que são minúsculos como pecinhas de um brinquedo de criança (fotograma 43):



Fotograma 43 – *Ivan, o Terrível*

Enquanto Eisenstein buscou uma origem orgânica, mecânica e matemática para o sistema de montagem na história da arte, da qual o cinema seria a síntese, Tarkovsky teorizou sobre uma poética do cinema, na qual argumentou que o que está no tempo do quadro é tão importante quanto a própria montagem.

> Qual a essência do trabalho do diretor? Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKY, 1990, p. 72)

Ao contrário de Eisenstein que teorizou sobre a montagem como a união de imagens em conflito, Tarkovsky busca um outro caminho: cortar até revelar o essencial. Na geração seguinte do cinema soviético, mais do que a busca por uma conexão universal, temos um diretor imbuído em descobrir uma arte transcendente e que deve trazer respostas espirituais para os problemas humanos. Tarkovsky acredita na inspiração como uma manifestação divina. Seu filme *Andrei Rublev*, interpretado pelo ator Anatoliy Solonitsyn, é a figura de um jovem monge medieval que sai da segurança de seu monastério para virar um artista em um

país devastado por guerras e atrocidades. Sua jornada é dividida em episódios que mostram as forças repressivas dos governantes, a subjugação das populações, a perseguição sem motivo a artistas populares e a formas não aceitas de religião e a traição à pátria ao se juntarem a invasores para promover saques e massacres. Rublev testemunha esses conflitos e, a partir deles, tenta encontrar o lugar de sua arte e de sua fé.

Fotograma 44 – *Andrei Rublev*

Fotograma 45 – Andrei Rublev

Fotograma 46 – *Andrei Rublev*

No filme, a arte de Rublev é mostrada como o resultado dessas forças históricas. Os ícones, ao contrário da superexposição em *Ivan, o Terrível*, não são testemunhas do que está sendo mostrado e aparecem em momentos precisos da vida do personagem. No fotograma 44, o destaque é a parede branca, que traduz as suas angústias estéticas, enquanto seus ajudantes esperam por suas decisões. A composição do quadro ressalta a perspectiva linear. Já no fotograma 45, eles surgem como objetos queimados e saqueados em meio ao desespero da invasão tártara e russa à igreja da cidade de Vladimir. O filme segue uma narrativa cronológica e episódica na discussão sobre a consciência do artista no seu tempo histórico, ao invés do mestre na arte de produzir imagens icônicas para a Igreja Ortodoxa.

Talvez o episódio mais significativo seja justamente o último, quando Rublev se torna um coadjuvante que observa a forja de um sino pelo jovem Boriska (Nikolay Burlyaev) que diz, fugindo de uma epidemia, ter herdado de seu pai falecido o segredo da liga de bronze. O empreendimento mostra os trabalhadores, liderados pelo jovem, cavando a terra, criando o molde de argila, preenchendo-o com metal derretido e finalmente quebrando a moldura e testando o imenso objeto na frente do príncipe que o encomendou e de seus convidados italianos. Ao final, Boriska desaba diante da pressão e confessa a Ivan que seu pai jamais havia compartilhado o segredo, uma espécie de metáfora sobre a impossibilidade de garantir os meios de produção às próximas gerações de modo a manter o trabalho livre.

Os escritos de Tarkovsky contidos em *Esculpir o Tempo* contêm uma passagem em que ele explicitamente compara *Ivan, o Terrível* a *Andrei Rublev* a partir do que ele chama

de observação direta da vida: “um filme nasce da observação direta da vida; é esta, na minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo” (TARKOVSKY, 1990, p. 77). Ele discute as ideias de Eisenstein para refutá-las. Há algo de discípulo que nega o seu mestre, como parece indicar a simbólica relação entre Rublev e seu professor Teófanes, o grego (Nikolai Sergeyev) no fotograma 46.

> Há um filme que não poderia estar mais longe do princípio da observação direta: *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein. O filme não só é uma espécie de hieroglifo, como consiste numa série de hieroglifos (...). Não obstante, o filme é espantosamente poderoso em sua composição musical e rítmica. A caracterização, a composição harmoniosa das imagens e a atmosfera do filme aproximam-se tanto do teatro (do teatro musical), que ele quase deixa de ser – segundo minha visão puramente teórica – uma obra cinematográfica. (TARKOVSKY, 1990, p. 77)

Em seu filme, ele procurou um caminho oposto:

> Um dos objetivos do nosso trabalho era reconstruir para um público moderno o mundo real do século XV, ou seja, apresentar aquele mundo de tal forma que os trajes, o modo de falar, o estilo de vida e a arquitetura não passassem ao público uma sensação de relíquia, de raridade, de antiquário. Para chegarmos à verdade da observação direta, tivemos que nos afastar da verdade arqueológica e etnográfica. Inevitavelmente, restou um elemento de artificialismo que era, porém, a antítese daquele que teríamos obtido através da reconstrução da pintura. (TARKOVSKY, 1990, p. 92)

O filme de Tarkovsky termina em um epílogo na forma de uma sequência documental em cores que mostra algumas obras de Rublev nos dias de hoje. Nessa seleção, alguns detalhes são destacados, nos fazendo relembrar de algumas imagens do próprio filme, ou seja, alguns objetos e animais que estão nos ícones foram incluídos como parte da *mise-en-scène* de algumas cenas, como uma forma de montagem: este é também o movimento que Joe faz ao contar a sua história, escolhendo objetos do quarto de Seligman, como o quadro que imita o ícone de Rublev. O cineasta russo expressa a dificuldade da abordagem do tema histórico a partir de um ponto de vista que já pode estar comprometido pela distância no

tempo e pelas diferenças sociais, culturais e políticas fazendo de *Andrei Rublev* um exercício sobre a abordagem da história:

> Por mais que nos dediquemos à pesquisa de tudo que restou do século XV, não conseguiremos reconstruí-lo com exatidão. A consciência que temos daquele tempo é totalmente diferente da que tinham as pessoas que nele viveram. Tampouco vemos hoje a "Trindade" de Rublev da mesma maneira que o faziam os seus contemporâneos; no entanto, a obra vem sobrevivendo ao longo dos séculos. Estava tão viva, na época, quanto está agora, e constitui um elo entre as pessoas daquele século e as de hoje. A "Trindade" pode ser vista simplesmente como um ícone, como uma magnífica peça de museu, talvez como um modelo do estilo de pintura da época. Mas esse ícone, esse monumento, pode ser visto de outra forma: podemos nos voltar para o significado humano e espiritual da "Trindade", que está vivo e compreensível para nós que vivemos na segunda metade do século XX. (TARKOVSKY, 1990, p. 92)

Na citação acima está o pensamento de um artista que tem consciência da história e que tenta encontrar uma essência que permita uma conexão entre os momentos a partir de um fio condutor de humanidade que os uniria. Para Eisenstein, esse fio condutor está em uma série de elementos, como a proporção perfeita, em sua chave construtivista. Em Tarkovsky, a tentativa é a de fazer esta conexão a partir dos problemas que lhes são assemelhados. O resultado é um filme sobre o século XV que, na verdade, é uma discussão sobre a produção artística no século XX, como também é *Ivan, o Terrível* que, no seu modo alegórico, se afasta da postura aderente à figura histórica que retrata.

Os dois cineastas tinham como principal problema, em momentos distintos da vida soviética no século XX, o de lidar com a matéria histórica nas circunstâncias de produção que lhes eram apresentadas e realizar um cinema que pudesse refletir tais contradições: "o cinema deve ser um meio de explorar os problemas mais complexos do nosso tempo, tão vitais quanto aqueles que há tantos séculos vem servindo de tema à literatura, à música e à pintura" (TARKOVSKY, 1990, p. 94). A experiência dos cineastas russos pode ser resumida nesta tradução das condições de produção na União Soviética durante o século XX:

> Os teóricos do cinema soviético sustentam que a cultura de massa vive e floresce no Ocidente, ao passo que os artistas soviéticos são chamados a criar a "verdadeira arte

> para o povo"; na realidade, estão interessados em fazer filmes que agradem às massas, enquanto falam com grandiloquência sobre o avanço das "verdadeiras tradições realistas" do cinema soviético, o que querem mesmo é encorajar, em surdina, a produção de filmes muito distantes da vida real e dos problemas com os quais as pessoas realmente se defrontam. Reportando-se ao sucesso do cinema soviético na década de 30, sonham com um público enorme aqui e agora, fazendo todo o possível para fingir que, daquela época para cá, nada mudou na relação entre cinema e público. (TARKOVSKY, 1990, p. 98)

A experiência histórica de Eisenstein e Tarkovsky e a nossa é muito diferente. A discussão que se coloca entre os dois cineastas é sobre a forma do filme em uma determinada condição política e social da Revolução Russa. Esta apresentou contradições tais que, em última instância, a levaram à desintegração, com o golpe de misericórdia no final dos anos 1980. O nosso contexto histórico de "Ocidente", como apontado por Tarkovsky, é sobre a arte dentro das condições perversas do capitalismo tardio. Essa observação visa compreender que não é possível olhar os escritos desses cineastas sem levar em consideração essas diferenças.

Para eles, o anticapitalismo e o socialismo não eram lutas que poderiam acontecer em um futuro indefinido. Ao contrário, suas necessidades eram compreender as contradições que impediram e ameaçaram o avanço da revolução. No caso, a forte burocracia estatal que se vangloriava de uma forma de arte – o realismo socialista – que, ao renegar e reprimir os avanços do período da vanguarda, era em si mesma um sintoma do fracasso do próprio processo revolucionário. Eisenstein e Tarkovsky, cada um a seu modo, tentaram superar essas limitações, confrontando um regime que não permitia dissidências. É só nesse sentido que a fuga idealizada de Tarkovsky, traduzida em um discurso sobre a poética e a espiritualidade na arte, pode ser entendida: há uma contradição entre o resultado político de *Andrei Rublev* e seus escritos. Além disso, a tendência é esvaziar o conteúdo político e social de sua obra e confundi-la com sua biografia, simplificando o conteúdo que seus filmes apresentam.

No fotograma 47 (abaixo), chegamos à síntese desta discussão com a imagem de Joe e Seligman conversando sobre o ícone inspirado em Rublev em uma cena de *Ninfomaníaca* que está na introdução do Volume 2 (este é o primeiro momento em Joe se levanta da cama desde o Volume 1), nos fazendo retornar à diegese:

Fotograma 47

Na diegese, temos um diálogo pedagógico, que se inicia de maneira aparentemente espontânea. O tema polifônico de Bach *Ich Ruf Zur Dei, Herr Jesu Christ* volta a subir e a câmera, em lento movimento de *zoom*, aponta para um pequeno quadro na parede do quarto (fotograma 39), iniciando um assunto novo. O diálogo que segue esta introdução não contém inserções de banco de imagens, como em outros momentos, e os cortes limitam-se ao campo e contracampo entre o ícone e os personagens, no qual o fotograma 47 é um exemplo. As falas são as seguintes:

> Joe: She´s looking at me.
>
> Seligman: Yes.
>
> Joe: It´s an icon. Is it Russian?
>
> Seligman: Yes, it´s, uh… It´s a skilled copy, maybe in the manner of Rublev. Icons are usually connected to the Eastern Church.
>
> Joe: The Eastern Church?
>
> Seligman: I might become a bit theoretical.
>
> Joe: You may. I´d like you to tell me about your picture.
>
> Seligman: Although the Christian church was split up in 1054 because differences of opinion between the Eastern Church and the Western Church, what we today call the Orthodox Church and the Roman Catholic Church, this is a typical Eastern Church icon. It usually depicts the Virgin Mary and the infant Jesus and more rarely, for instance, the crucifixion, which in the Western Church was much more prevalent. If you generalize, you could say that the Western Church is the church of suffering, and the Eastern Church is the church of happiness.

Joe: Why is she looking right at me?

Seligman: Well, she´s telling a story. Icons were originally a kind of pictorial Bibles for the illiterate. There are some who say you… you read an icon, even write it. There are different types of icons. This is an hodegetria. The directions are very important. She´s looking at you, but she´s pointing at the baby Jesus. And he´s looking at you and pointing at her. Do you see how flat it is? There´s no… no perspective. It´s because it´s an image of eternity. An eternity isn´t in 3-D.

Joe: But you said the Eastern Church was the church of joy?

Seligman: Yeah, the sanctities of the Eastern Church where all about the joy of faith, while the Western Church wallowed in suffering and death. If you imagine a mental journey from Rome eastward, you feel how you move away from guilt and pain towards joy and life.

Joe: But you say you didn´t believe in God.

Seligman: No, but the concept of religion is interesting. Like the concept of sex. But you won´t find me on my knees with regards to either.[130]

---

[130] Tradução da A.: Joe: Ela parece que está olhando para mim.
Seligman: Sim.
Joe: É um ícone. É russo?
Seligman: Sim, é, ah ... É uma cópia habilidosa, talvez no estilo de Rublev. Os ícones geralmente são conectados à Igreja Oriental.
Joe: A Igreja Oriental?
Seligman: Posso me tornar um pouco teórico?
Joe: Você pode. Eu gostaria que você me falasse sobre a pintura.
Seligman: Embora a Igreja Cristã tenha sido dividida em 1054 devido a diferenças de opinião entre a Igreja Oriental e a Igreja Ocidental, o que hoje chamamos de Igreja Ortodoxa e Igreja Católica Romana, este é um ícone típico da Igreja Oriental. Geralmente retrata a Virgem Maria e o menino Jesus e mais raramente, por exemplo, a crucificação, que na Igreja Ocidental era muito mais comum. Se você generalizar, pode dizer que a Igreja Ocidental é a igreja do sofrimento e a Igreja Oriental é a igreja da felicidade.
Joe: Por que ela está olhando diretamente para mim?
Seligman: Bem, ela está contando uma história. Os ícones eram originalmente uma espécie de bíblias pictóricas para analfabetos. Há quem diga que você ... você lê um ícone, até mesmo o escreve. Existem diferentes tipos de ícones. Esta é uma hodegetria. As instruções são muito importantes. Ela está olhando para você, mas ela está apontando para o menino Jesus. E ele está olhando para você e apontando para ela. Você vê como é plano? Não há ... nenhuma perspectiva. É porque é uma imagem da eternidade. A eternidade não está em 3-D.
Joe: Mas você disse que a Igreja Oriental era a igreja da alegria?
Seligman: Sim, as santidades da Igreja Oriental eram tudo sobre a alegria da fé, enquanto a Igreja Ocidental se revolvia no sofrimento e na morte. Se você imaginar uma jornada mental de Roma para o leste, você sentirá como se afastará da culpa e da dor em direção à alegria e à vida.
Joe: Mas você disse que não acredita em Deus.
Seligman: Não, mas o conceito de religião é interessante. Como o conceito de sexo. Mas você não vai me encontrar de joelhos em relação a nenhum dos dois.

A primeira fala de Joe neste diálogo pode ser entendida como uma interessante referência a *Ivan, o Terrível*. Se neste filme os personagens estão alheios ao olhar escrutinador dos ícones (como nos fotogramas 40, 41 e 42), aqui, numa espécie de variação sobre o mesmo tema, a personagem Joe percebe que está sendo observada. Mais do que isso, no fotograma 39, o ícone também olha para a audiência, como uma forma inusitada de quebra da quarta parede. Na sequência, Seligman confirma que se trata de um ícone russo, mas entoa uma frase "*a skilled copy, maybe in the manner of Rublev*", mudando o contexto para Tarkovsky.

O diálogo continua com Joe que, de maneira bastante educada, pede a Seligman que explique o significado do quadro, dando a ele a chance de mergulhar em uma nova digressão. Ele então parte para uma comparação entre a Igreja Ortodoxa e a Igreja Apostólica, criando uma dualidade entre luz (o Oriente) e sombra (o Ocidente). O pensamento dual de Seligman é cartesiano e polarizador e, por consequência, representa um limite à análise contraditória do fenômeno. A ironia está no fato de que ele justifica o cisma de 1054 como "*differences of opinion*". É a lógica do pensamento individualista no capitalismo tardio.

Na sua acepção, é possível ler a passagem como uma crítica à Igreja Católica e ao seu impacto na cultura europeia de modo geral, como uma força impressionante na formação de uma coletividade milenar e sombria. Ao mesmo tempo, é um pouco demais entender o dogma ortodoxo, que em 1991 canonizou os Romanovs, como uma porta para a transcendência. Em seus filmes, ambos diretores russos passam muito longe desta abordagem. O discurso religioso em *Ninfomaníaca* está ligado a um ponto de vista específico, o de Seligman, que invariavelmente busca resposta dual para problemas complexos. Na verdade, ambas variações do cristianismo estiveram a serviço de Estados e de poderes que foram perversos com suas populações ao longo de séculos.

Em *Andrei Rublev*, por exemplo, há uma sequência na qual o monge assiste em segredo a uma cerimônia pagã, na qual os participantes, nus, fazem um ritual, provavelmente no solstício de verão, que é o dia mais longo do ano no hemisfério norte. Ele é descoberto e é preso pelos participantes, que ficam com medo de que ele os denuncie às autoridades. A jovem Marfa (Nelli Snegina), misto de bruxa e ninfa, conversa com ele sobre suas crenças e explica que aquele dia é de celebração do amor. Ele é intransigente em seu cristianismo. Então, para provar sua tese, ela lhe rouba um beijo e o liberta. Com as mãos atadas, como se

fosse uma encenação sadomasoquista, ele não pode fazer nada a não ser viver a experiência, que se torna uma espécie de iniciação. No dia seguinte, perseguida pelas autoridades, ele a vê fugir, nadando nas águas do rio sem ousar ajudá-la. No fotograma 47 (abaixo), o foco está nos olhos que seguem o monge, além de ressaltar o tema da mulher que observa:

Fotograma 47

Na sequência do diálogo, Joe insiste em saber os motivos de estar sendo observada pela personagem do ícone. A resposta "*well, she´s telling a story"* a aproxima à própria Joe e a seu ato narrativo. Seligman aponta os significados da pintura e fala da ausência de perspectiva como uma forma de supressão da dimensão temporal e, por consequência, de representação do eterno e do divino, ou seja, imutável e abençoado. Seu contraponto seria a Santa Ceia, de Leonardo da Vinci. Tais referências colocam a relevante discussão sobre perspectiva ou ausência de perspectiva na arte europeia como um recorte visual que chama atenção para a representação do mundo. Tarkovsky assim interpreta a chamada perspectiva invertida na arte russa:

> Lembro-me, a esse respeito, de uma curiosa observação feita pelo padre Pavel Florensky, em seu livro *A iconóstase*. Ele diz que a perspectiva invertida das obras daquele período não decorria do fato de os pintores russos de ícones desconhecerem as leis da ótica que haviam sido assimiladas pelo Renascimento italiano depois de terem sido elaboradas, na Itália, por Leon Batista Alberti. Florensky argumenta, de modo convincente, que não era possível observar a

> natureza sem vir a descobrir a perspectiva, estando esta, portanto, destinada a ser descoberta. No momento, porém, ela podia não ser necessária – podia-se ignorá-la. Assim, a perspectiva invertida na antiga pintura russa, a rejeição da perspectiva renascentista, expressa a necessidade de lançar luz sobre certos problemas espirituais que os pintores russos se colocavam, ao contrário dos artistas do Quattrocento italiano. (TARKOVSKY, 1990, p. 95)

A abordagem de Tarkovsky, a partir de Florensky[131], ressalta que a ausência de perspectiva é uma escolha artística. Nos escritos de Florensky, há uma defesa da arte russa em relação à imposição do olhar ocidental sobre a realidade. Para ele, a perspectiva linear, o resultado de uma visão kantiana e euclidiana da realidade, é ilusória e foi apropriada pela burguesia no século XIX como padrão de superioridade cultural em relação a outras formas de pintura. Em seus escritos, ele busca mostrar que a perspectiva reversa da arte icônica não tem nada de inferior e que as intenções dos artistas eram bastante claras, principalmente em relação às dimensões de espaço e tempo. Suas análises são incrivelmente atuais, no entanto, como padre, Florensky não pode deixar de lado suas intenções metafísicas.

Em um estudo mais recente, a pesquisadora Clemena Antonova descreve a trajetória destes conceitos. Ela começa apontando o lugar de E.G. Lessing na história das teorias sobre arte, as críticas às suas teorias no século XX, o surgimento do termo perspectiva reversa com o teórico alemão Oscar Wulff e como este influenciou tanto Florensky, quanto Panofsky. O foco da pesquisadora são as teorias russas do início do século XX, em especial os trabalhos de Pavel Florensky e de Bakhtin:

> While pictorial time is still an understudied problem in Western scholarship, it is rarely realized that it was a mainstream topic of study in Russia at the beginning of the twentieth century and especially in the 1920s. Two Russian authors were singled out – Florensky and his notion of the "reverse time" of the icon, and Bakhtin and his concept of the "chronotope", which may have important implications for the visual arts. In both cases, time in visual images can be seen as the direct result of the view of the work of art as existing in a spatial-temporal unity.

[131] Pavel Florensky, padre, filósofo e matemático russo (1882-1937). Colaborou com a Revolução Russa, mas foi executado pelos stalinistas.

> This has meant that the interest in pictorial time went hand in hand with the interest in pictorial space. (ANTONOVA, 2010, p. 28).[132]

A partir desses achados, é possível perceber a mesma abordagem em Panofsky:

> No sistema dominante entre nós, que se impôs na pintura ocidental a partir do século XV com a *perspectiva artificialis*, procurou-se copiar a perspectiva natural processada no olho humano. Mas essa cópia não é desinteressada, e, dessa forma, concede-se à visão papel de modelo de toda representação. Assim, a perspectiva centrada, fotográfica, (...), testemunha também uma opção ideológica ou, mais amplamente, simbólica: fazer da visão humana a regra da representação. Foi o que quis exprimir Panofsky, ao definir a perspectiva como a "forma simbólica" de nossa relação com o espaço. (...) Panofsky visa mostrar, não que a perspectiva é uma convenção arbitrária, mas que cada período histórico teve "sua" perspectiva, isto é, uma forma simbólica de apreensão do espaço, adequada a uma concepção do visível e do mundo". (AUMONT, 2006, p. 215).

As formas de representação do mundo são mediadas pela ideologia dominante em um determinado momento histórico. A tradução que a arte faz do seu momento histórico está vinculada também às condições materiais da existência, mesmo que essas condições sejam interpretadas como questões de natureza transcendente ou espiritual. Nos textos acima esse problema fica latente como uma força a ser explorada e, nos filmes, se torna explícito pela próprio conflito criado entre forma, conteúdo e recepção.

Na arte Renascentista, a perspectiva era conseguida muitas vezes graças ao uso de um aparato técnico denominado câmara escura. É a existência deste aparato que permitirá o surgimento tanto das câmeras fotográficas quanto das cinematográficas no século XIX e, por consequência, da capacidade de captura do tempo em movimento. Até hoje a captura de imagens utiliza apenas um olho (o direito para os destros), uma das críticas de Florensky ao

---

[132] Tradução da A.: Embora o tempo pictórico ainda seja um problema pouco estudado no ocidente, percebe-se que foi objeto de estudo intenso na Rússia no início do século XX e especialmente na década de 1920. Dois autores russos destacaram-se - Florensky e sua noção de "tempo reverso" do ícone, e Bakhtin e seu conceito de "cronotopo", com implicações importantes para as artes visuais. Em ambos os casos, o tempo nas imagens visuais pode ser visto como o resultado direto da visão da obra de arte como existindo em uma unidade espaço-temporal. Isso fez com que o interesse pelo tempo pictórico andasse de mãos dadas com o interesse pelo espaço pictórico.

ilusionismo ocidental, que para ele é um artifício do teatro, não da pintura. Certamente, só isso já é um bom argumento para entender que o naturalismo da representação pictórica em perspectiva é artificial[133].

Na conjuntura contemporânea, está ocorrendo uma transformação na percepção das dimensões de espaço e de tempo e, consequentemente, na sua representação nas artes. Jameson fala de um encolhimento da experiência temporal, que fica resumida ao presente, um imperativo do agora. Como foi apontado no capítulo 2, uma análise da experiência de consumo das redes sociais, por exemplo, revela como ocorre este processo. Dos vários impactos, destacam-se a ausência de historicidade (*historicity*), ou seja, uma incapacidade de avaliar o presente como resultado de acontecimentos passados, o impulso à repetição (comportamentos que beiram a compulsão ou a automação) e a incapacidade de imaginar o futuro. Jameson aponta um fato histórico como essencial para chegarmos a este estágio:

> (...) it seems evident that this new expansion of capitalism around the world would not have been possible without the degeneration and subsequent disappearance of the Soviet system, and the abdication of the socialist parties which accompanied it, leaving the door open for a deregulated capitalism without any opposition or effective checks. (JAMESON, 2015, p. 104-105).[134]

O impacto do colapso da União Soviética para o mundo é um debate que precisa ser revisitado neste século. É bom enfatizar que *Ninfomaníaca* aponta para a cultura soviética, a partir de seus dois mais importantes cineastas. Essas referências precisam ser lidas em uma chave política e histórica, mesmo que no filme estas abordagens estejam de certa forma disfarçadas nas digressões de Seligman, que representa uma experiência contemplativa, com seus constantes comentários a mitologias totalizadoras da realidade (incluindo a cristandade).

No entanto, a sua construção do personagem não é desprovida de contradições que são confrontadas com outros elementos diegéticos. Não é possível afirmar que seu ponto de

---

[133] Estamos em um momento de transição: os celulares, por exemplo, permitem, ainda que de maneira limitada, a captura de imagens sem o uso de uma objetiva e, portanto, com os dois olhos do observador. No entanto, as câmeras fotográficas e de vídeo ainda dependem do mesmo processo da câmera obscura.

[134] Tradução da A.: (...) parece evidente que esta nova expansão do capitalismo pelo mundo não teria sido possível sem a degeneração e posterior desaparecimento do sistema soviético, e a abdicação dos partidos socialistas que o acompanharam, deixando a porta aberta para um capitalismo desregulamentado sem qualquer oposição ou controle efetivo.

vista é o oposto de Joe porque não se trata de uma polarização intencional, do tipo ele x ela. Uma leitura assim seria simplificadora sobre o alcance do filme. As contradições estão interconectadas e surgem de vários elementos: do seu próprio discurso digressivo, que muitas vezes parece um ato individual como sugerido, da sua interação com Joe, que o escuta, e do embate como personagem do filme em si.

No seu racionalismo que chega na defesa da liberdade individual – como quando ele diz que o "conceito de religião e de sexo são interessantes, mas que ele não se ajoelharia a nenhum dos dois" – há uma adesão ao mundo da pós-modernidade, disfarçado de independência. Os elementos do passado servem para consumo e fruição no tempo presente e sua consciência da história serve apenas para um posicionamento político passivo.

Uma última sequência ajuda a entender essa descrição. No final de uma longa discussão sobre *Em busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, há um momento que culmina na Revolução Russa e no uso de garfos de sobremesa[135]. O diálogo é ilustrado com cenas que parecem remeter ao fato histórico. Na montagem, temos de novo a inserção de imagens, desta vez em preto e branco que parecem tiradas de filmes do início do século XX. Algumas certamente são, mas é certo que outras foram criadas especificamente para este momento. O diálogo é o seguinte:

> Seligman: Well on the other hand, you must say that a cake fork is a rather practical tool. It´s like a cross between a knife and a fork. The point is that you´re supposed to be able to hold a cake dish with one hand and then cut it with the other. And then eat it with the fork. It´s not feminine, it´s at least bourgeois. *(off)* It´s said that the Bolsheviks, during their rampage through Russia, to separate the men from the boys, or rather the bourgeoisie from the proletariat, they brought a boy, and before burning down a house they sent him in to make sure they had cake forks.
>
> Joe: That´s not true.
>
> Seligman: I don´t have the story first-hand.[136]

[135] Análise da citação aos garfos de sobremesa está em 4.8.

[136] Tradução da A.: Seligman: Bem, por outro lado, você poderie dizer que um garfo de bolo é uma ferramenta bastante prática. É como um cruzamento de faca e garfo. A questão é que você deve ser capaz de segurar o prato de bolo com uma das mãos e cortá-lo com a outra. E depois comê-lo com o garfo. Não é feminino, é ao menos burguês. (off) Diz-se que os bolcheviques, durante sua revolta pela Rússia, para separar os homens dos garotos, ou melhor, a burguesia do proletariado, traziam um menino e, antes de queimarem uma casa, faziam-no ter certeza de que os donos tinham garfos de bolo.

No diálogo, Seligman argumenta contra a crítica de Joe sobre o uso do objeto como se fosse algo "*feminino*" ou não masculino ("*unmanly*"). Para ele, o uso revela uma convenção burguesa. A associação o estimula a contar uma anedota sobre a Revolução Russa, sobre como os bolcheviques conseguiam diferenciar "*the men from the boys or rather the bourgeoisie from the proletariat*", antes de queimarem suas casas.

Como em outras digressões, a fala é ilustrada por imagens de um filme em preto e branco, como se fossem da própria revolução. Joe ri: "*that´s not true*", diz. E Seligman responde com bom humor: "*I don´t have a story first-hand*". Na fala de Seligman, há ao menos duas revelações comprometedoras: a primeira é a sua comparação entre "homens" e "garotos" ou, respectivamente, entre "a burguesia" e o "proletariado". É um pensamento que parece tirado do século XIX para justificar a existência da burguesia como classe dominante.

A segunda é não ter uma história sobre a Revolução Russa e ainda fazer uma piada com esse fato histórico. Além de reforçar a frase anterior, ela revela também um pensamento que pode abarcar toda a cultura europeia do momento: a completa ausência de compreensão e de conhecimento sobre a Revolução, como se a história tivesse sido apagada. A Revolução foi esquecida e se tornou folclórica. Em nossa avaliação, estamos diante de um exemplo do nosso momento pós-moderno de reescrita da história. É com este comentário que entendemos o que Seligman, "*the happy one*", representa. E é com isso em mente que vamos avaliar agora o ponto de vista de Joe.

Por fim, note-se também que, a partir do que discutimos sobre *Ivan, o Terrível* e *Andrey Rublev*, podemos inferir que a discussão sobre a Igreja Ocidental e a Igreja Oriental é, para além da diegese, pode ser vista como uma metáfora sobre o cinema na atualidade, ou seja, sobre diferentes "dogmas". A partir deste reconhecimento, a tradição dos mestres russos estaria no oriente. No ocidente, que representa o sofrimento e a dor, estaria o cinema europeu e estadunidense comercial.

Joe: Isso não é verdade.
Seligman: Eu não tenho a história em primeira mão.

Capítulo 4 – A Voz de Joe

4.1 A Ninfa e o Renascimento

O objetivo deste capítulo é analisar o ponto de vista da personagem Joe. Para começar, esta seção visa compreender, em primeiro lugar, os motivos que levam um filme contemporâneo a ser nomeado de *Ninfomaníaca*. O que isso reflete sobre nosso próprio senso comum cultural? Para tanto, nossa investigação aborda o uso da palavra ninfa desde o Renascimento. A escolha deste recorte, como veremos, marca o começo da modernidade e do que viria a ser a sociedade de classes capitalista.

Os diferentes credos pagãos europeus, em especial o grego, foram usados pela Igreja Católica para construir o conceito de inferno cristão e para ilustrar quais eram os demônios que ali habitavam. Nesta apropriação, inclui-se as ninfas. Ao mesmo tempo, as artes plásticas tiveram enorme importância na construção do imaginário sobre esses mitos, conferindo a beleza estética para consumo da nobreza, do clero e, mais tarde, da burguesia emergente. Walter Benjamin[137] avalia esse duplo aspecto da apropriação dos mitos pagãos como uma hermes bifronte. Exploramos a seguir como isso aconteceu.

Em um pequeno ensaio sobre arte visual chamado *Ninfas*, Giorgio Agamben, a partir da prancha 46 de Aby Warburg[138] do *Atlas Mnemosyne*[139] (figura 5), faz uma reflexão sobre arte, tempo e história a partir deste mito grego. A prancha é um compilado de 26 fotografias sobre o gesto de carregar algo para alguém em pinturas, afrescos e textos da Idade Média e

---

[137] Citação completa adiante.

[138] Importante historiador de arte alemão (1866-1929). Seu *Atlas Mnemosyne* influenciou pesquisadores e teóricos como Walter Benjamin e Erwin e Dora Panofsky. Fonte: The Warburg Institute: https://warburg.sas.ac.uk

[139] Sobre o *Atlas Mnemosyne*: "Begun in 1924 and left unfinished at the time of his death in 1929, the Mnemosyne Atlas is Aby Warburg's attempt to map the "afterlife of antiquity," or how images of great symbolic, intellectual, and emotional power emerge in Western antiquity and then reappear and are reanimated in the art and cosmology of later times and places, from Alexandrian Greece to Weimar Germany." Tradução da A.: "Iniciado em 1924 e deixado inacabado no momento de sua morte em 1929, o Atlas Mnemosyne é a tentativa de Aby Warburg de mapear a" vida após a morte da antiguidade ", ou como imagens de grande poder simbólico, intelectual e emocional emergem na antiguidade ocidental e depois reaparecem e são reanimados na arte e cosmologia de tempos e lugares posteriores, da Grécia Alexandrina à Alemanha de Weimar". Fonte: https://warburg.library.cornell.edu/about

do Renascimento[140]. A maior dessas imagens é uma foto do afresco de Ghirlandaio[141] sobre o nascimento de São João Batista (figura 6). Nela, se destaca a personagem de uma ninfa que Wargurg chamava de “senhorita leva-depressa”, uma criada que carrega uma pesada bandeja de frutas sobre a cabeça e que parece estar em movimento em relação às outras mulheres do afresco.

Figura 5: Prancha 46 de Walburg é como uma colagem de imagens

[140] Uma análise das imagens que compõem os painéis do *Atlas Mnemosyne* está em: https://warburg.library.cornell.edu/panel/46

[141] Domenico Ghirlandaio (1449-1494), artista florentino, mestre de Michelangelo.

Figura 6

Junto à figura de Ghirlandaio, Warburg incluiu imagens de obras de Rafael, Botticelli, Fillipino Lipp, além de textos. O painel lembra uma colagem de motivos sobre um mesmo tema e sobre a sobrevivência no tempo e na história de uma "linguagem gestual patética" (Agamben), também chamada por Warburg de *pathosformel*. O filósofo ressalta o fato de que as pesquisas de Warburg aconteceram no mesmo momento em que o cinema era inventado:

> Faremos uma leitura equivocada do Atlas se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual as outras derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido, a ninfa não é uma matéria passional à qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem, indiscernível do seu vir a ser, é o que chamamos de tempo (...). As *pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica (...). (AGAMBEN, 2012, p. 29)

Essa cristalização do gesto ou da memória histórica pode ser lida de forma dialética. Para tanto, Agamben faz referência a uma elaboração conceitual sobre a "imagem dialética", proposta por Benjamin nas *Passagens*:

> O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis em uma determinada época. E atingir essa "legibilidade" constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade). Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2019, p. 768).

Uma imagem que apresenta uma contradição em si mesma abre um momento para um novo sentido, para um momento crítico e perigoso de consciência histórica, diz Benjamin. A imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido (AGAMBEN, p. 41). No trabalho de Warburg há uma arqueologia das ideias e do pensamento na forma de imagens que, ao se sucederem no tempo, parecem procurar pelo movimento da história em si.

> A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico (assim como se pode dizer que a descoberta da permanência das imagens retinianas exige o cinema, que saberá transformá-las em movimento). Pelo meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e

> inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível (AGAMBEN, p. 37).[142]

E ele conclui:

> O Atlas é uma espécie de estação de despolarização e repolarização (Warburg fala de "dinamogramas desconexos", *abgeschürte Dynamogramme*), na qual as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra na qual o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas. (AGAMBEN, p. 47).

Desde a Antiguidade, foram as imagens – na forma de afrescos, estátuas, vasos e outros objetos - e os textos que fizeram as ninfas sobreviverem até a nossa época. Contudo, nosso conhecimento sobre essas divindades, e sobre a cultura grega antiga em geral, foi mediado pelo trabalho erudito de tradutores e artistas plásticos do Renascimento. Os trabalhos de Warburg e as reflexões de Benjamin sobre a arte deste período, em especial no seu livro *Origem do Drama Trágico Alemão*, nos ajudam a entender este contexto. Algumas ideias de Benjamin a respeito do significado do paganismo na cristandade esclarecem essas conexões e como nosso conhecimento está condicionado a esta mediação. O foco de Benjamin é a compreensão do barroco alemão, mas seus comentários explicam como os deuses pagãos sofreram mutações de acordo com a cultura e as ideias daquele momento histórico.

> (...) mais uma vez acontece que a Antiguidade se apresentava ameaçadoramente próxima do cristianismo, naquela forma em que recentemente se lhe tinha querido impor, e o conseguiu: como gnose. No Renascimento, e favorecidas pelos estudos neoplatônicos, fortalecem-se as correntes ocultistas. (...) A antiguidade europeia estava dividida, e as suas obscuras reverberações medievais reanimaram-se na refiguração radiante do humanismo. Em clara afinidade com esse espírito, Warburg mostrou de forma fascinante como, no Renascimento, "os fenômenos celestes foram trazidos à dimensão do humano para, pelo menos através

[142] Não está muito distante do pensamento de Tarkovsky sobre a produção de seu filme Andrey Rublev e sobre a sobrevivência contemporânea das imagens deste artista.

> da figuração, delimitar a sua força demoníaca". O Renascimento aviva a memória das imagens (...), mas ao mesmo tempo desperta a tendência para uma especulação imagética talvez ainda mais decisiva para a formação do estilo. (BENJAMIN, p. 239).

Sobre o corpo, a nudez, a obscenidade e a idolatria, ele afirma:

> Renascem agora os alegoristas entre os mitógrafos antigos, que já tinham despertado o interesse da primitiva apologética cristã. (...) No drama trágico, e num espírito claramente paleocristão, vamos encontrar nos coros alegorias e deuses antigos ao mesmo nível. E como o medo dos demônios tornava o corpo suspeito e particularmente angustiante, já a Idade Média procurou exorcizá-lo por meios emblemáticos. (...) Até aí, a nudez seria um sinal de impureza, que quando muito conviria aos deuses gregos, que é o mesmo que dizer a demônios infernais. De acordo com este ponto de vista, a ciência medieval, quando deparava com figuras despidas, procurava explicar essa obscenidade por meio de um simbolismo altamente rebuscado e geralmente hostil. (...) Como do exposto se pode depreender, a exegese alegórica apontava sobretudo em duas direções: destinava-se a dar uma leitura cristã à verdadeira natureza, demoníaca, dos deuses antigos, e servia para a mortificação devota do corpo. Não por acaso que, quer a Idade Média, quer o Barroco, se compraziam na aproximação, com intenções bem claras, de imagens de ídolos e ossadas. (BENJAMIN, p. 240).

Assim é a construção dos demônios:

> Os mármores e os bronzes da Antiguidade conservaram ainda para o Barroco, e mesmo para o Renascimento, aquele arrepio que Santo Agostinho tinha reconhecido neles, vendo-os "por assim dizer como corpos dos deuses". "Neles habitavam espíritos que podiam ser conjurados e eram capazes de fazer mal àqueles que os adoravam e neles criam, ou então de satisfazer os seus desejos." Ou, como Warburg escreve sobre o Renascimento: "A beleza formal das figuras dos deuses e o equilíbrio harmonioso entre a fé cristã e a pagã não nos pode fazer esquecer que mesmo na Itália, por volta de 1520, portanto na época mais livre e criadora da arte, a Antiguidade era venerada por assim dizer como uma hermes bifronte, com um rosto demoníaco e sombrio que exigia um culto supersticioso, e um outro, olímpico e sereno, que suscitava admiração estética". (...) Os pressupostos para a

> transformação do panteão antigo num mundo de criaturas mágico-conceituais são, assim, a extinção das figuras e a sua redução a conceitos. Nesses pressupostos assenta a figuração do Amor "como demônio da lascívia com asas e garras de morcego, em Giotto", e a sobrevivência dos seres do mundo da fábula – faunos, centauros, sereias e harpias – como figuras alegóricas no círculo do inferno cristão. (BENJAMIN, p. 243-244).

Benjamin finaliza a sua genealogia do demônio citando Warburg mais uma vez:

> "O nobre mundo clássico dos deuses antigos está tão presente em nós, desde Winckelmann[143], como símbolo da Antiguidade, que nos esquecemos completamente de que ele é uma invenção da cultura humanista erudita; esse lado 'olímpico' da Antiguidade teve primeiro de ser arrancado ao mundo tradicional, 'demoníaco'; porque os deuses antigos, vistos como demônios cósmicos, pertenceram ininterruptamente, desde o final do mundo antigo, às forças religiosas da Europa cristã, e condicionaram de forma tão decisiva a sua vida prática que é impossível negar a vigência paralela, tacitamente tolerada pela Igreja, da cosmologia pagã, em especial da astrologia". (BENJAMIN, p. 244).

O inferno foi uma invenção da Igreja para controlar e combater os sistemas de crenças de origem pagã e, ao mesmo tempo, sistemas de organização social e de reprodução da vida cotidiana das camadas populares europeias. Cultos e lugares considerados sagrados foram destruídos e sabe-se que muitas catedrais foram construídas em cima de antigos locais de veneração, muitos de celebrações ligadas à terra e à agricultura. No Renascimento, no entanto, as mitologias são recuperadas, e a face olímpica da hermes bifronte é aquela aceita nos círculos da nobreza, do clero erudito e de famílias de comerciantes ricos, que financiavam tradutores e artistas. Com a reforma protestante, há uma espécie de regressão que vai se traduzir em movimentos como o barroco alemão.

No caso das ninfas, Agamben ressalta em particular dois autores que, para ele, respondem pela construção conceitual desses mitos no Renascimento. O primeiro é Giovanni Boccaccio (1313-1375) e suas obras, - o *Decameron* e, mais importante, o *Corbaccio* -, são exemplos da "invenção da ninfa como a figura por excelência do objeto do amor" (p. 55). A

[143] Johann Winckelmann (1717-1768) nasceu na Alemanha e é considerado o primeiro historiador da arte.

opereta *Corbaccio* é conhecida por integrar uma tradição retórica misógina que remonta à Antiguidade. De caráter alegórico, a narrativa é também um tratado sobre as virtudes do homem sábio, ou seja, aquele que se dedica à busca de conhecimento. Este homem evitará o casamento e, por consequência, a falsidade e os vícios das mulheres. Impossível não perceber nessas ideias um pouco do contemplador Seligman, que nos ajuda a entender também a origem do conceito de sua castidade pela associação entre vida ascética e estudos humanistas. Seligman seria assim uma representação regressiva deste homem.

O segundo autor é o médico alemão Paracelso (1493-1541) que, com seu trabalho *De Nymphis, sylphis, pygmeis et salamandris et caeteris spiritibus (Sobre ninfas, silfos, pigmeus, salamandras e outros espíritos)*, criou um tratado alegórico típico do período. Em uma mistura da genealogia judaico-cristã com a cosmologia pagã, Paracelso ensina que as ninfas são corpos diferentes dos humanos por não terem alma, porém, também não são animais porque possuem razão e linguagem. As teorias de Paracelso não são as únicas a descrever categorias de entes considerados meio humanos, no entanto, no caso das ninfas, há um detalhe particular:

> Aqui Paracelso se vincula a outra tradição mais antiga, que associava indissoluvelmente as ninfas ao reino de Vênus e à paixão amorosa (e que está na origem tanto do termo psiquiátrico "ninfomania" como, talvez, na origem do termo anatômico *nymphae*, que designa os pequenos lábios da vagina). Segundo Paracelso, de fato, muitos "documentos" atestam que as ninfas "não somente aparecem aos homens, mas têm relações sexuais com eles (*copulatae coiverint*), e com eles geram filhos". Se isso acontece, tanto a ninfa como sua prole recebem uma alma e se tornam assim verdadeiramente humanas. (AGAMBEN, p. 52)

Ainda em seu texto, Agamben conta que Warburg foi questionado sobre o que é uma ninfa a partir do quadro de Ghirlandaio (figura 6). Sua resposta foi a seguinte: "conforme sua realidade corpórea, ela pode ter sido uma escrava tártara libertada (...), mas, segundo sua verdadeira essência, ela é um espírito elementar (*Elementargeist*), uma deusa pagã no exílio (...)" (AGAMBEN, p. 49). A natureza da imagem se perpetua em sua dupla essência: material, possivelmente uma escrava, e mística (conceitual e alegórica como diz Benjamin), como espírito elementar da natureza.

Neste contexto, a ninfa, também ela um dos seres sobreviventes do mundo da fábula conforme a citação de Benjamin, ganhará seu lado demoníaco e olímpico, de acordo com as circunstâncias nas quais são produzidos os poemas, as canções, as peças, os emblemas, os afrescos e os quadros. Um exemplo bastante completo deste tipo de estudo é o de Dora Panofsky, com auxílio de seu marido Erwin, sobre Pandora. Inspirada por Warburg, seu trabalho compreende uma arqueologia da representação da deusa que foi enviada aos humanos com um vaso que continha todos os males. A pesquisadora analisa obras que vão do século XVI ao século XIX. Acompanha, por exemplo, a transformação do vaso em uma caixa e do gesto de abri-lo de uma situação aparentemente acidental (no original) para um ato premeditado de maldade. São produções artísticas ligadas à Igreja, à nobreza ou à burguesia e que agora estão nos museus, nas coleções e nos livros de arte. Essas análises abrem caminho para estudos mais aprofundados sobre como essas obras de arte expõem as condições sociais, políticas e ideológicas da época de sua produção.

A resposta de Warburg sobre a dupla natureza da representação no quadro de Ghirlandaio mostra sua percepção materialista da história e nos convida a discutir o lugar ocupado pelos humanos sem alma, esses espíritos elementares, e o que foi feito de seus corpos ao longo dos cinco séculos seguintes e como a poderosa produção artística do período ajudou a abstrair as terríveis consequências da escravidão. Afinal, a justificativa ideal para a escravidão em um mundo de cristandade foi essa capacidade de criar de maneira "científica", e com ratificação nas artes, tipos humanos sem alma e, assim, contribuir para a existência da mão-de-obra ideal e abundante usada no processo de transição entre feudalismo e capitalismo, que Marx chamou de acumulação primitiva de capital.

> Marx escreveu que o capital emerge sobre a face da terra "escorrendo sangue e sujeira dos pés à cabeça" e, com efeito, quando olhamos para o começo do desenvolvimento capitalista, temos a impressão de estar em um imenso campo de concentração. No Novo Mundo, encontramos a submissão das populações nativas (...). Na Europa do Leste, desenvolveu-se uma "segunda servidão" que prendeu à terra uma população de produtores agrícolas que jamais havia sido serva. Na Europa Ocidental, ocorreram os cercamentos, a caça às bruxas, o encarceramento (...). No horizonte, temos o surgimento do tráfico de escravos (...). O que se deduz desse panorama é que a violência foi a principal alavanca, o principal poder econômico do processo de acumulação primitiva. (FEDERICI, 2017, p. 120-121)

A citação acima tem por objetivo observar que o estudo das formas artísticas eruditas não pode estar dissociado da constatação nefasta de que durante mais de três séculos – que podemos delimitar entre Ghirlandaio a Bach – as classes dominantes europeias fizeram do mundo, incluindo suas próprias populações, um grande "campo de concentração", como diz Silvia Federici. A filósofa italiana, em seu livro *Calibã e a Bruxa*, parte da peça *A Tempestade* (1611), de Shakespeare, para analisar o período e nos ajuda na compreensão histórica desta fase na qual as ninfas e as bruxas foram inventadas. Na peça, Próspero é o homem sábio (mago e alquimista) que domina *Calibã* (o escravo, filho da bruxa *Sycorax*, já falecida) e *Ariel* (o espírito elementar, também escravizado) em uma ilha (a colônia), onde ele se refugia com a filha Miranda após perder seu ducado de Nápoles para seu irmão. Quando recupera seu poder secular, Próspero abandona a magia pela racionalidade, visto que a primeira já não era mais necessária.

O foco do estudo de Federici sobre o período é mostrar, no caso da Europa ocidental, como os cercamentos das terras, a expulsão das pessoas de seus antigos modos de vida e a caça às bruxas são estratégias de um único e mesmo fenômeno que é a acumulação indevida de riquezas pela exploração dos mais vulneráveis. A peça de Shakespeare é uma metáfora deste momento histórico. Como a ninfa, a bruxa também é uma abstração conceitual, que só pode existir porque existe o conceito de inferno cristão. Quando a bruxa surge, os deuses do panteão greco-romano já tinham sido assimilados a demônios, não havendo mais a intermediação. A mulher se torna bruxa quando perde a sua alma ao manter relações sexuais com esses demônios. Dessa forma, ao contrário da ninfa, a bruxa é humana de corpo e alma em sua origem. Assim, a punição pela fogueira é usada com a justificativa de purificação da carne. A invenção da bruxaria como crime capital só pode surgir em um momento histórico no qual era necessário suprimir formas de sociabilidade populares que se tornaram conflitantes com as necessidades de acumulação e isso se dá a partir do terror e da discriminação.

A filósofa italiana mostra o papel dos eruditos dos países católicos e protestantes na criação desses conceitos e aponta que eles não só apoiaram, como escreveram e orientaram as práticas de controle e de terror estatal sobre as populações pobres do continente. Ressalta também que o poder secular jurídico dos países protestantes chegou a ser mais persecutório

e violento do que o tribunal da inquisição da igreja de Roma. A criminalização da mulher teve um profundo impacto na formação da classe trabalhadora, na divisão social do trabalho e no acirramento de conflitos dentro desta classe, dos quais a tradição patriarcal foi usada como base e pretexto.

A partir desta reflexão, a resposta de Warburg nos inspira a responder a mesma pergunta a respeito de Joe. Uma das respostas nós já temos: no nosso momento histórico, Joe não é só a representação cinematográfica de uma ninfa. Ela é também uma ninfomaníaca, um tipo diferente de ninfa que surgiu com as mudanças culturais da modernidade e do capitalismo, ou seja, a abstração dos séculos anteriores sofreu adaptações de acordo com as novas necessidades ideológicas da classe dominante. Quando a domesticação foi completamente alcançada, a violência da fogueira se tornou desnecessária, sendo substituída pela racionalidade útil: os espíritos maus deixam de existir e, em seu lugar, foram criados as doenças e os distúrbios mentais.

4.2 Ninfomania: arte e fantasia

A ninfomania, como nome de uma doença, nasceu "cientificamente" nas décadas finais do século XVIII quando médicos publicaram tratados que ratificaram a ligação entre patologias e comportamentos sexuais considerados desviantes naquele momento histórico. Entre esses tratados, destaca-se o francês *La Nymphomanie ou traité de la fureur utérine* (1771)[144], do médico J. D. T. Bienville, obra pseudocientífica que ainda pode ser facilmente encontrada. Foi extremamente influente nas academias até o final do século XIX e mostra uma mudança geral na maneira como a sociedade começou a lidar com assuntos envolvendo a moral e o comportamento em um momento em que algumas revoluções burguesas já estavam em curso na Europa ocidental. No texto, o autor localiza a origem da doença no útero e prescreve um bom número de tratamentos. Mas o que chama atenção mesmo é o capítulo sobre os perigos da fantasia para as mentes de mocinhas frágeis.

Bienville é contemporâneo de Sade, o marquês que escreveu *Justine ou As desgraças da virtude* em 1791 e, na Bastilha, no período que vai de fevereiro de 1785 a julho de 1789, *120 dias de Sodoma*, onde deixaria o manuscrito que só seria publicado na íntegra no século

[144] O texto em francês pode ser lido em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76730q/f12.item

XX. Sade talvez seja o autor e ativista político mais conhecido de uma cultura que ficou conhecida como libertinagem. A história do pensamento libertino[145] é longa e engloba desde a criação do termo por Calvino, ainda no século XVI, até diferentes correntes políticas e filosóficas marcadas principalmente por um sentimento antirreligioso, muitas vezes ateu, e por uma crítica severa às formas de poder no caldo cultural do século XVIII. Em *120 dias de Sodoma*, o alvo de Sade é o enriquecimento nababesco das classes mais abastadas no período da monarquia absoluta (que ele defende), comparando-o e dando origem às alegóricas, explícitas e escatológicas descrições de seus livros.

Neste ambiente contraditório, a violência dos tribunais inquisitoriais começou a ser substituída por maneiras consideradas mais "racionais" no trato a comportamentos que não estivessem de acordo com a moral exigida. A medicina, e não a Igreja, passou a exercer um papel importante na classificação de atitudes consideradas desviantes. No entanto, essa substituição representa uma continuidade das arbitrariedades e, portanto, uma maneira de exigir obediência das classes subalternas e, dentro destas classes, de mulheres mais obedientes ainda.

Após a Revolução Francesa, o movimento contrarrevolucionário da burguesia absorveu as ferramentas que poderiam ser usadas como elementos de controle. Os tratados médicos do período anterior deram origem a outros e ratificaram a transformação de um dos sete pecados capitais, no caso o imaginário da luxúria, em hábitos que trariam problemas de saúde aos seus praticantes e, portanto, passíveis de tratamento. Federici aponta que, na medida em que a pena capital pela fogueira diminuía, o que era considerado crime, as leis para puni-los e o encarceramento aumentavam.

A diferença entre pecado e doença e entre pecado e crime acabou sendo bastante sutil. Esse processo mostra que o pensamento pseudocientífico estava recheado de dogmas cristãos cristalizados em senso comum. A pseudociência foi cooptada a dar respostas às necessidades materiais de reprodução da existência em um ambiente dominado pela forma de produção capitalista. A ideologia foi tão incorporada como senso comum que as próprias mulheres,

---

[145] Sérgio Rouanet traça uma história da libertinagem em seu texto *O desejo libertino entre o iluminismo e o contra-iluminismo*: https://artepensamento.com.br/colecao/o-desejo/?_sf_s=Libertinos+Libert%C3%A1rios Uma coleção de ensaios sobre o tema da libertinagem está em: https://artepensamento.com.br/colecao/libertinos-libertarios/

principalmente as de classe média, procuravam médicos em busca de tratamento para "sintomas" que elas consideravam patológicos.

> No período vitoriano, tanto médicos quanto pacientes que procuravam ajuda médica acreditavam que o desejo sexual intenso numa mulher era sintoma de doença (...). No século XIX, o sexo se tornara altamente carregado, para os homens e para as mulheres; a respeitabilidade burguesa exigia um aumento do controle, moderação e autodisciplina. As mulheres da classe média, em particular, deviam ser um modelo de pureza, e controlar os desejos dos homens pela força de seu exemplo. Embora não saibamos como a grande maioria das mulheres lidava com essas pressões morais, algumas pelo menos (...) interiorizavam as noções contemporâneas de doença e consultavam médicos com seus medos e preocupações sexuais. (GRONEMAN, 2001, p. 25-32)

A citação acima é do livro *Ninfomania: uma história* (1999) da historiadora norte-americana Carol Groneman. A obra explora as origens do tema (como, por exemplo, o tratado de Bienville) e apresenta uma riqueza de depoimentos retirados de registros médicos dos séculos XIX e XX nos Estados Unidos. Mulheres de classe média confidenciaram suas histórias a médicos que, por sua vez, receitaram tratamentos que iam de banhos frios a cirurgias para a remoção do clítoris (ninfotomia[146]) ou de todo aparelho reprodutor. Ao longo do tempo, a criação de disciplinas (como a ginecologia, a neurologia e a psiquiatria) fez os

---

[146] In some nineteenth-century medical sources, "νύμφη" signifies the clitoris in the context of other words, e.g., "Nymphitis: inflammation of the clitoris" (Dunglison, 1856 p.604). (…) In the same medical lexicon, the "νύμφη" in Nymphomania is given as the generic translation "bride" instead of the specific meaning clitoris (ibid). There is also confusion and ambiguity between νύμφη, the clitoris, and "νύμφαι", the labia minora in other words such as Nymphotomy, which nineteenth century physician and medical lexicographer Robley Dunglison defines as "the excision of the nymphae", but he also notes that other people have used it for "the amputation of the clitoris" (ibid). Therefore, possibly the reason "νύμφη" is given as "bride" by Dunglison is due to an unwillingness to attach it to a specific body part and decisively narrow down the definition of this term. (LUTA, I., 2017, p. 43). Tradução da A.: Em algumas fontes médicas do século XIX, "νύμφη" significa o clitóris no contexto de outras palavras, por exemplo, "Ninfite: inflamação do clitóris" (Dunglison, 1856 p.604). (…) No mesmo léxico médico, o "νύμφη" na ninfomania é dado como a tradução genérica "noiva" em vez do significado específico clitóris (ibid). Também há confusão e ambiguidade entre νύμφη, o clitóris, e "νύμφαι", os pequenos lábios em outras palavras, como a Ninfotomia, que o médico do século XIX e lexicógrafo médico Robley Dunglison define como "a excisão das ninfas", mas ele também observa que outras pessoas o usaram para "a amputação do clitóris" (ibid). Portanto, possivelmente a razão pela qual "νύμφη" é dado como "noiva" por Dunglison é devido a uma relutância em anexá-lo a uma parte específica do corpo e restringir decisivamente a definição deste termo. (LUTA, I., 2017, p. 43).

médicos divergirem sobre qual órgão estava doente. Por isso, o hospício também era uma opção terapêutica. O que parece nunca ter sido objeto de questionamento em si era a classificação do desejo sexual como doença. Em 1855, uma mulher assim descreveu sua angústia a um médico:

> A Sra. R., descrita como baixa, corpulenta, com vinte anos e grande disposição, viúva recente, procurou o dr. Bostwick em desespero. Ela explicou: "Se não for possível me aliviar dessa condição angustiante, tenho certeza de que a luta entre meu sentimento moral e os anseios lascivos deve em breve me mandar para a sepultura." Ela atribuía à leitura de romances e ao comparecimento a festas alegres na juventude a causa de "minha imaginação ser atiçada ao mais alto grau". Ela parecia conhecer a suposição de que a razão das mulheres era inferior à razão dos homens. Por isso compreendia que estimular a imaginação por aqueles meios era muito perigoso. (GRONEMAN, 2001, p. 29-30)

Em todos os depoimentos é possível perceber um fator recorrente: a exposição a alguns tipos de materiais – como romances, festas e outros estímulos - podia desencadear a ninfomania devido ao fato de que as mulheres, mais suscetíveis do que os homens por não serem tão racionais, eram mais vulneráveis. Explicações que as próprias mulheres assumiam como corretas. Em outro depoimento, uma mulher, além de ler romances, também era escritora, carreira que abandonou com medo do poder de sua própria imaginação. Outro fator importante é a juventude das "pacientes" que, na maioria, tinham em torno de 20 anos. No entanto, há casos de crianças, sendo uma com apenas dois anos de idade, que foram "diagnosticadas" como ninfomaníacas por autoridades médicas.

No campo das artes, a pintura, por exemplo, tem um papel importante na construção ideológica do imaginário da ninfomania no século XIX. A representação de uma tradição mitológica, filtrada pelos séculos anteriores desde o Renascimento, volta como pintura acadêmica para consumo das classes dominantes, mesmo durante os anos de modernismo, contribuindo para a criação de um cultura sobre a sexualidade feminina e sobre as mulheres de um modo geral[147].

---

[147] No *Facebook*, há uma coleção impressionante dessas pinturas neste grupo *Women in Classic Art (1760-1960)*: https://www.facebook.com/groups/474966826506458/?multi_permalinks=711229979546807

Em seu estudo "*Nymphs and Nymphomania: Mythological Medicine and Classical Nudity in Nineteenth Century Britain"* (2017), a pesquisadora inglesa Isabella Luta traça uma valiosa associação entre as pinturas de nudez feminina no século XIX, o uso de palavras dos idiomas grego e latim para nomear doenças[148] e o conceito de ninfomania como desvio sexual. Ela acaba por levantar questões sobre a modernidade, o ambiente reacionário vitoriano e a construção do conceito da doença. Seleciona como exemplos obras dos artistas ingleses Arthur Racker (1858-1919), William Eduard Frost (1810-1877) e John William Waterhouse (1849-1917) (figura 7). No entanto, o estilo, claramente inspirado no naturalismo renascentista, se espalha por toda Europa ocidental.

Figura 7: *Hylias and the Nymphs*, John William Waterhouse (1896)

Em uma comparação do uso do termo ninfa em oposição a sátiro e de suas representações nas pinturas, termos que vão respectivamente denominar as desordens ninfomania e satiríase, a pesquisadora aponta:

[148] In the history of medicine, the role of Greek and Latin as medical languages has resulted in the presence of Greco-Roman mythical characters in medical terminology. The phenomenon of "mythical medical naming" was particularly prominent in psychoanalysis at the end of the nineteenth century, producing such examples as the Oedipal Complex and Narcissism. (LUTA, I., 2017, p. 2). Tradução da A.: "Na história da medicina, o papel do grego e do latim como línguas médicas resultou na presença de personagens míticos greco-romanos na terminologia médica. O fenômeno da "nomenclatura médica mítica" foi particularmente proeminente na psicanálise no final do século XIX, produzindo exemplos como o Complexo de Édipo e o narcisismo".

> The excessive sexuality of satyrs is displayed through rapaciousness and violence. As for nymphs, (…), their over-abundance of sexuality is generally passive and located within viewers' responses to their naked bodies. A nymph's sexuality is constructed through attracting and luring the viewer, through being viewed. This has an interesting analogue with the representation of Nymphomania in medical literature, such as Krafft-Ebing's text on sexual perversion, *Psychopathia Sexualis* (1903). It was originally intended for lawyers as a forensic psychology aid but was read much more widely than this. (LUTA, I., 2017, p. 43)[149]

O livro do psiquiatra alemão Richard Krafft-Ebing (1840-1902), publicado originalmente em 1886, é considerado "o primeiro levantamento sistemático e completo das diferentes formas de perturbação da vida sexual humana, encaradas a partir de então como transtornos médico-psiquiátricos. Contudo pela sua importância, influência, repercussão e rigor descritivo, ela tornou-se uma espécie de paradigma da apropriação do erotismo humano pelo discurso médico e positivista a partir do século XIX" (PEREIRA, 2009).

Neste livro, ele cunhou também os termos sadismo (do nome de Sade) e masoquismo (do nome do escritor francês Leopold Sacher-Masoch[150]) a partir da apropriação dos sobrenomes de dois escritores, e do que suas obras literárias aparentemente significavam para este médico, em um processo de simplificação da interpretação da obra literária, esvaziada de seu contexto político e social, que transforma o produto da imaginação e da fantasia em medicina aplicada a seres humanos reais.

Luta aponta que a representação da ninfa e do sátiro, associada a um desvio da norma, acaba na conclusão de que todas as mulheres, a partir de sua representação como ninfas nas pinturas, podem ser ninfomaníacas:

---

[149] Tradução da A.: "A sexualidade excessiva dos sátiros é exibida por meio da ganância e da violência. Quanto às ninfas, (...), sua abundância de sexualidade é geralmente passiva e localizada nas respostas dos espectadores a seus corpos nus. A sexualidade de uma ninfa é construída para atrair o espectador, para de ser vista. Isso tem um análogo interessante com a representação da ninfomania na literatura médica, como no texto de Krafft-Ebing sobre perversão sexual, Psychopathia Sexualis (1903). Escrito originalmente para advogados como um auxiliar de psicologia forense, foi lido de forma muito mais ampla".

[150] De origem aristocrática, Sacher-Masoch (1836-1895) foi um escritor e jornalista austríaco, conhecido pelo novela *A Vênus das Peles* (*Venus im Pelz*, 1870), cujo enredo é sobre um homem que busca "a encarnação de uma mulher-deusa, déspota, gélida, sensual e ultracruel" (FRANÇA, 2012). Em 1967, a banda americana *Velvet Underground* lançou uma música com este título e, em 2013, Roman Polanski dirigiu *A Pele de Vênus* (*La Vénus à la fourrure*), uma leitura do tema. Sacher-Masoch não autorizou o uso de seu nome por Krafft-Ebing, mas não obteve sucesso.

> In paintings, satyrs embody male sexual aggression; their animalistic desire and lack of restraint are manifested in their beastly appearance. Nymphs, however, are not half-animal hybrids but are represented with the appearance of beautiful human women. This corresponds to the Bienville's notion that Nymphomania "lurks, almost without exception, under the imposing outside of an apparent calm". Satyrs may be more violent than nymphs, but the extent of their violent nature is manifested in their appearance, so they are easier to identify. Nymphomaniacs, like nymphs, appear as normal women, worryingly making all women potentially pathological. (LUTA, I., 2017, p. 44)[151]

As pinturas com motivos gregos ajudavam a disfarçar o tema da nudez e do sexo em arte elitizada, ou seja, a nudez ainda se manteve como uma representação das divindades politeístas, mas, para a burguesia esclarecida, não encarnavam mais os demônios, como afirmavam as superstições de outras épocas. Essa conciliação, no entanto, não era desprovida de contradições, reforçando o que foi apontado por Groneman anteriormente:

> Paintings of nude figures had been prominent in the European art tradition, but there was a greater necessity for the justification of female nude paintings in Victorian Britain. Erotic paintings became more of a source of the danger and concern in the Victorian period, as the invention of photography saw a rise in access to pornography and therefore an exponentially growing concern about the effect of erotic media on its audiences (Stoops, 2015). Imagination was vulnerable and images had the power to corrupt communal sexual morality. (…) The classical pretext of a painting worked on two levels of elevation: elevating the viewer, by selecting a privileged audience to view the art in an "educated" way, and by distancing the body of the nymph or other classical figure from the body of the typically working-class model who was, (…), a symbol of vice and exploitation. (LUTA, I., 2017, p. 42)

---

[151] Tradução da A.: "Nas pinturas, os sátiros personificam a agressão sexual masculina; seu desejo animalesco e falta de controle são manifestados em sua aparência bestial. As ninfas, no entanto, não são híbridos meio-animais, mas são representadas com a aparência de belas mulheres humanas. Isso corresponde à noção de Bienville de que a ninfomania "se esconde, quase sem exceção, sob o exterior imponente de uma aparente calma". Os sátiros podem ser mais violentos do que as ninfas, mas a extensão de sua natureza violenta se manifesta em sua aparência, por isso são mais fáceis de identificar. As ninfomaníacas, como as ninfas, aparecem como mulheres normais, tornando todas as mulheres potencialmente patológicas".

Neste raciocínio, a pesquisadora faz uma relação entre a ninfomania como um fenômeno da modernidade, ou seja, o novo demônio é a doença. Na questão da recepção, ela aponta que, na época, a crítica não conseguia deixar de ver, por trás da representação das divindades nuas, as modelos que posavam para os artistas e que eram, em sua maioria, mulheres da classe trabalhadora. Se de um lado, a arte era elevada pelo tema grego, por outro, era acusada de obscenidade por causa das modelos: consideradas mulheres à beira da prostituição (outra característica da ninfomania) e sem dignidade:

> This special emphasis on nature in images of nymphs encourages the viewer to contemplate a paradox about excessive sexuality, as viewed in Victorian culture. From one perspective, excessive sexuality is seen as the manifestation of a wild, animalistic lust: women, overwhelmed by irrationality, disregarding the morals and manners of society to be sexually aggressive. However, on the other hand, sexuality in excess was regarded not as primal and regressive but as a symptom of modernity, of urbanization and technological advances. Within middle-class moral discourse, a possible cause of Nymphomania was thought to be exposure to explicit material. Concerns about the rise of pornographic material in society were linked to concerns about technological advances in photography. For working class women, a supposed possible cause of Nymphomania was living in overcrowded housing, the conditions of poverty and urbanization, which, in Victorian moral discourse, encouraged sexual immorality and a lack of modesty. Thus, the nymphomaniac is wild, but also a product of modernity and over-stimulation. (LUTA, I., 2017, p. 45)[152]

Essa constatação de que na pintura temos uma deidade grega, mas na sua realidade material temos uma operária, lembra muito a definição de Warburg para o quadro de

[152] Tradução da A.: "Essa ênfase especial na natureza em imagens de ninfas encoraja o espectador a contemplar um paradoxo sobre a sexualidade excessiva, conforme vista na cultura vitoriana. De uma perspectiva, a sexualidade excessiva é vista como a manifestação de uma luxúria selvagem e animalesca: as mulheres, oprimidas pela irracionalidade, desconsideram a moral e os costumes da sociedade para serem sexualmente agressivas. Mas, por outro lado, a sexualidade em excesso não era vista como primitiva e regressiva, mas como sintoma da modernidade, da urbanização e dos avanços tecnológicos. No discurso moral da classe média, uma possível causa da ninfomania seria a exposição a material explícito. As preocupações com o aumento do material pornográfico na sociedade estavam ligadas às preocupações com os avanços tecnológicos na fotografia. Para as mulheres da classe trabalhadora, uma suposta possível causa da ninfomania era viver em moradias superlotadas, nas condições de pobreza e urbanização, o que, no discurso moral vitoriano, encorajava a imoralidade sexual e a falta de modéstia. Assim, a ninfomaníaca é selvagem, mas também um produto da modernidade e da superestimulação."

Ghirlandaio sobre a escrava tártara liberta. Do ponto de vista estético, contudo, temos a apropriação pela burguesia de elementos culturais que se tornam representações de seu próprio olhar sobre o mundo, ou seja, de seu ponto de vista. O mesmo fenômeno se repetirá também no romance e no teatro e só será confrontado com o advento das vanguardas modernistas.

Não é difícil perceber que argumentações sobre doença, decência e moral, como aponta Luta na citação acima, serviram de base para todo tipo de censura, de perseguição a manifestações culturais, incluindo a pornografia, e justificaram a existência de aparatos estatais, de leis e de ligas moralistas e reacionárias ao longo dos séculos XIX e XX. Isso porque, para as mulheres das classes operárias, o problema era ainda pior. A pobreza e as condições de vida precárias não eram o resultado de um sistema econômico injusto obviamente, mas da inferioridade de nascimento ou de características raciais que levavam à deficiência moral e mental. Essas mulheres ficavam muitas vezes à mercê do Estado e "do ponto de vista de muitos profissionais de saúde da classe média, a sexualidade assertiva de jovens trabalhadoras solteiras parecia patológica" (GRONEMAN, 2001, p. 65). Para exemplificar, a historiadora registra o relato de Rose Talbot, garçonete de 22 anos, dois ex-maridos e mãe solteira, que foi internada em um hospital psiquiátrico público em Boston em 1915, onde os médicos chegaram a dizer que era débil mental:

> Uma assistente social especializada em cuidar de casos psicopáticos expressou sua esperança pelo futuro de Rose Talbot. A srta. Carol – para quem Rose escreveria uma série de extraordinárias cartas confessionais, depois de deixar o hospital – registrou a considerável inteligência de Rose, o autorrespeito bem desenvolvido, e um bom julgamento na maioria das questões, exceto na "esfera sexual". Durante mais de um ano Rose abriu seu coração para a confidente em quem tanto confiava. Com uma franqueza excepcional sobre sua luta com o desejo sexual, Rose escreveu: "Estou me esforçando ao máximo para ser boa. Claro que é muito mais fácil do que no princípio, mas ainda tenho vontade de ser má." Ela lutava com a tentação e com "paixões ... as mais terríveis que já encontrei". Durante algum tempo, Rose depositou sua confiança em Deus, e indagou, queixosa: "Ele vai me manter boa, não é?". Ela jurou por Deus que nunca mais cometeria adultério ou fornicação. "Mas às vezes sinto uma ansiedade por todo o corpo, a sensação de que se pudesse ser má só mais uma vez, muito má, ficaria bastante feliz e satisfeita". (GRONEMAN, 2001, p. 70)

A escolha específica deste depoimento e da informação sobre o diagnóstico de uma criança de dois anos se dá por sua aproximação com diálogos de *Ninfomaníaca*. Lembremos que Joe se define como uma "pessoa má" no início do filme, que analisamos como uma quebra de paradigma dramático no início dessa exposição, e afirma a Seligman que ela sabia, aos dois anos, que era uma ninfomaníaca. Há coincidências entre a representação e os depoimentos registrados no livro da pesquisadora. Não é nosso intuito analisar a relevância dessas semelhanças para a construção da personagem. No entanto, elas apontam para uma compreensão de Joe como uma personagem que abarca em si múltiplas experiências históricas.

Aparentemente, o que poderia ser analisado como uma provocação sobre sexualidade infantil no filme, ainda um tabu em nosso momento histórico, torna-se também a triste constatação de que meninas foram estigmatizadas por autoridades médicas e pelo Estado antes mesmo de aprenderem a falar direito. No geral, as mulheres no mundo inteiro, e até a presente data, são criadas a partir de códigos morais que as classificam de boas ou más de acordo com seu comportamento sexual. Não é à toa que, Simone de Beauvoir, em 1958, publicará seu primeiro livro autobiográfico com o título de *Memória de uma moça bem-comportada.*

Groneman percorre a trajetória da ninfomania durante o século XX. Apesar do arcabouço teórico infinitamente mais complexo que este século apresenta, a ninfomania e a satiríase já haviam conquistado seu lugar na psiquiatria e no senso comum. Na sua crítica a Freud, a historiadora aponta o caráter paradoxal de suas teorias, causado pelo que ficou conhecido como "inveja do pênis", fazendo da maternidade uma espécie de destino:

> "A teoria freudiana, progressista e libertadora, porque reconhecia que as mulheres eram seres sexuais, criava ao mesmo tempo um conjunto diferente de restrições. (...) As teorias de Freud acrescentaram um novo combustível ao ataque de décadas à demanda das mulheres por instrução superior, oportunidades profissionais, e direito ao voto." (GRONEMAN, 2001, p. 80).

Ao final de seu estudo, a historiadora explora os anos 1960, o impacto de relatórios como o *Hite* (1976[153]) e o livro *The Sexual Addiction*, de Patrick Carnes (1983), pioneiro na introdução do termo vício sexual na cultura norte-americana e que logo tomaria conta de todo ocidente. Trata-se de mais um tratado contrarrevolucionário que abriu não só um nicho de mercado, mas também uma variedade ampla de novas terapias para angústias sexuais. O autor, que não tem formação psicanalítica ou psiquiátrica, é hoje um homem rico, tendo fundado associações e institutos que seguem suas teses nos Estados Unidos. Com a popularização de obras como essa, surgiram os famosos grupos de apoio em vício sexual, (novamente uma expressão muito próxima do pecado cristão), que são representados em uma cena chave de *Ninfomaníaca*, no *Volume 2*. O trabalho mais recente do teórico, de 2001, é um manual de autoajuda que promete resolver "problemas" como *cybersex addiction*.

É possível traçar uma linha entre Bienville, Richard Krafft-Ebing e Carnes na construção de discursos sobre patologias sexuais que se caracterizam principalmente por serem instrumentos arbitrários de legitimação da ordem política e social. Cada obra adiciona um pouco mais de sal a uma mistura que na sua origem já era duvidosa. Advogam, no entanto, que seus achados são baseados em rigor científico, este também bastante mutável com o passar do tempo.

O problema é que os parâmetros do rigor científico raramente incluem qualquer esforço de análise da subjetividade em relação às estruturas sociais às quais ela está sujeita. As forças sociais não são passíveis de enfrentamento e são naturalizadas como norma. Portanto, em uma situação unilateral historicamente construída, se o indivíduo resiste, mesmo que isso se dê por vias inconscientes, ele só pode ser doente. Como foi discutido na nossa introdução em relação ao drama, a norma está ligada ao ponto de vista da classe dominante sobre o mundo e a operação de reestruturação da organização das populações pobres da Europa durante mais de cinco séculos foi fundamental para o surgimento de uma força de trabalho proletária e obediente nos centros urbanos das grandes cidades. Dentro desta classe, as mulheres tiveram que operar dentro de limites ainda mais rígidos.

---

[153] Em 1976, Michel Foucault publicou o primeiro volume de sua *História da Sexualidade*, chamado *A Vontade de Saber*. No início, ele pergunta se há evidência científica da repressão da sexualidade nos últimos dois séculos.

O esforço neste estudo de *Ninfomaníaca* não é oferecer uma leitura psicanalítica do filme, mas, ao contrário, colocar o problema que esta leitura poderia apresentar se optássemos por entender Joe como sintomática, o que nos obrigaria a analisar a personagem como indivíduo doente na ordem dominante. Na verdade, entendemos que o objetivo do filme é explicitar os paradoxos existentes entre as forças sociais desta sociedade capitalista específica e os indivíduos que nascem nesta mesma sociedade, em classes sociais distintas, e precisam lidar com essas forças ao longo de suas vidas.

Se uma garota pobre de 22 anos é internada em um hospício por ter desejo sexual, é necessário entender por que a sociedade na qual ela nasceu e vive, e que se organiza para transformar absolutamente tudo que existe em algo abstrato que gere valor de troca e lucro, avalia que esta é uma conduta adequada e, acima de tudo, de interesse da própria moça, que precisa ser curada de seu desejo. Jameson, com foco especificamente em Freud, discute em *O Inconsciente Político* os paradoxos da interpretação psicanalítica, ressaltando o caráter abstrato e simbólico que depende de uma autonomização da sexualidade e consequente exclusão do campo social para seu intento:

> To return to that new event, which was the emergence of psychoanalysis, it should be clear that the autonomization of the family as a private space within the nascent public sphere of bourgeois society, and as the "specialization" by which childhood and the family situation are qualitatively differentiated from other biographical experiences, are only features of a far more general process of social development, which also includes the autonomization of sexuality. Freud´s object of study is, to be sure, less sexuality as such than desire and its dynamics as a whole; but once again, the precondition for the articulation and analysis of the mechanisms of desire according to such key themes or signifiers as the phallus, castration, the primal scene, the psychosexual stages, narcissism, repression, Eros vs. Thanatos, and the like – which can be taken as the thematic of the Freudian hermeneutic lies in the preliminary isolation of sexual experience, which enables its constitutive features to carry a wider symbolic meaning. The psychoanalytic demonstration of the sexual dimensions of overtly nonsexual conscious experience and behavior is possible only when the sexual "dispositive" or apparatus has by a process of isolation, autonomization, specialization, developed into an independent sign system or symbolic dimension in its own right; as long as sexuality remains as integrated into social life in general as, say, eating, its possibilities of symbolic extension are

> to that degree limited, and the sexual retains its status as a banal inner-worldly event and bodily function. Its symbolic possibilities are dependent on its preliminary exclusion form the social field. (JAMESON, 1981, p. 64)[154]

Jameson aponta que a psicanálise só pode surgir no momento histórico do ápice burguês no qual a família e a sexualidade sofreram um processo de atomização ou especialização. Em um outro cenário, no qual a sexualidade e a família são desprovidas deste isolamento específico, só possível em outra organização social, a psicanálise poderia ter outra característica ou poderia nem ter sido inventada. A psicanálise freudiana então só pode ser uma psicanálise da sociedade de classes, baseada nos valores da classe burguesa neste período histórico específico, na qual os símbolos a ela associados só podem existir nesta atomização que exclui o contexto social. A família, no entanto, é a unidade econômica primária desta organização social dentro do sistema econômico capitalista.

Já obras de autores como Bienville, Krafft-Ebing e Carnes (este último não mais do que um Bienville atual) são elementos de controle, cujos conceitos foram incorporados ao senso comum de tal forma que fica impossível ignorá-los. Não poderia existir um filme chamado *Ninfomaníaca* sem as ideias amplamente aceitas que foram sintetizadas e conceituadas por esses personagens históricos e disseminadas e potencializadas por outros ao longo do tempo.

Todas essas obras recomendam, como parte do tratamento, que o "paciente" evite se expor a estímulos que possam desencadear o "vício" e estes invariavelmente estão associados

---

[154] Tradução da A.: "Voltando a esse novo acontecimento, que foi o surgimento da psicanálise, deve ficar claro que a autonomização da família como espaço privado na nascente esfera pública da sociedade burguesa e como "especialização" pela qual a infância e a situação familiar são qualitativamente diferenciadas de outras experiências biográficas, são apenas características de um processo muito mais geral de desenvolvimento social, que também inclui a autonomização da sexualidade. O objeto de estudo de Freud é, com certeza, menos a sexualidade como tal do que o desejo e sua dinâmica como um todo; mas, mais uma vez, a pré-condição para a articulação e análise dos mecanismos do desejo de acordo com temas-chave ou significantes como o falo, castração, a cena primária, os estágios psicossexuais, narcisismo, repressão, Eros vs. Tanatos e semelhantes - que pode ser tomada como temática da hermenêutica freudiana - reside no isolamento preliminar da experiência sexual, o que permite que seus traços constitutivos carreguem um significado simbólico mais amplo. A demonstração psicanalítica das dimensões sexuais da experiência e comportamento consciente abertamente não-sexual só é possível quando o "dispositivo" ou aparelho sexual se desenvolveu, por um processo de isolamento, autonomização, especialização, em um sistema de signos independente ou dimensão simbólica por direito próprio; enquanto a sexualidade permanecer tão integrada à vida social em geral quanto, digamos, comer, suas possibilidades de extensão simbólica estão até certo ponto limitadas, e o sexual retém seu status de evento mundano banal e função corporal. Suas possibilidades simbólicas dependem de sua exclusão preliminar do campo social".

a manifestações artísticas, como a literatura, o cinema, a música, a pintura e a ambientes de pensamento mais crítico. Neste contexto, para os cientistas da burguesia, arte e doença perigosamente se entrelaçam. Com a nova nomenclatura de "vício sexual', que abarca todas as identidades sexuais, o termo ninfomania saiu do radar científico e foi ficando restrito ao mundo das ninfetas da pornografia e do senso comum da cultura de massas.

Atualmente, na academia[155], "vício sexual" não é mais a expressão utilizada. No entanto, sua influência foi tão grande que ele ainda resiste com novas nomenclaturas como "comportamento sexual compulsivo", que só pode ser diagnosticado se associado a outros "sintomas", como a depressão, a ansiedade e a baixa capacidade cognitiva (não muito diferentes do início do século XX). A base é freudiana: "As manifestações de uma compulsão à repetição [....] apresentam em alto grau um caráter instintual e, quando atuam em oposição ao princípio de prazer, dão a aparência de uma forma 'demoníaca' em ação" (FREUD, p. 52). Apesar do esforço de não estigmatizar e transformar comportamentos sexuais em questões morais, não há, por parte da psiquiatria, interesse em investigar o impacto da estrutura social nos comportamentos individuais. Os estudos ainda se concentram em testes de recepção de indivíduos expostos à pornografia.

Essa repetição de dois séculos na abordagem de um fenômeno que ainda se quer provar como um transtorno mental mostra que, apesar das tecnologias e das alterações nos escopos e protocolos científicos, o aparato ainda é baseado em uma tradição ideológica difícil de ser questionada e mostra o abismo da especialização dentro das universidades. A psiquiatria é a base científica para a classificação das condutas sexuais consideradas criminosas e passíveis de punição com encarceramento. Crimes e doenças são usados pela dominação para controlar comportamentos humanos que ameacem a ordem do "hoje seja como ontem e o amanhã seja como hoje" (ADORNO, p. 89) em um processo de produção que precisa desta rotina, uma forma de repetição infinita, para sua realização. Nem mesmo uma pandemia declarada, arcabouço de um estado de crise permanente a que estamos fadados na avaliação de Eric Cazdyn sobre nosso atual momento histórico, consegue mudar esta variável:

---

[155] Para exemplificar, sugerimos os trabalhos do Ambulatório do *Impulso Sexual Excessivo e da Prevenção aos Desfechos Negativos Associados ao Comportamento Sexual (AISEP)* do Instituto de Psiquiatria do HCFMUSP: https://ipqhc.org.br/2020/04/06/comportamento-sexual-compulsivo/

> Returning to the distinction between physical and psychological illnesses, it is hard to imagine a psychiatrist refusing to treat a patient because the patient fails to break the destructive repetition of their behavior. It is precisely the repetition that is the symptom under treatment. Again, the larger point here is that illness is not some discrete condition, where one is either sick or not sick. And this is because illness is not simply a physical or even psychological event; rather, it is also a thoroughly social, political, and cultural event. Illnesses are not just effects of this larger complex of modernity, but they are produced by it. To understand an individual illness as a symptom of something larger directly engages the most crucial ideological assumption of our current moment: that things, events, and people have an autonomous identity, a root cause that is waiting to be naturalized like so many excised tumors or, for the matter, deleted like so much viral computer code. (CAZDYN, 2012, p. 134)[156]

A partir desses achados, é necessário entender *Ninfomaníaca* como uma manifestação artística que se choca com o imaginário naturalizado pela cultura de massas. Ao colocar a personagem principal como uma mulher que diz que sofre desta condição, o filme só pode fazer isso em uma chave crítica. Adorno e Horkheimer, no texto *Juliette ou o Esclarecimento e a Moral*, focam na obra de Sade para discutir as contradições do esclarecimento em uma sociedade de classes dominada pela burguesia, na qual o estoicismo é base fundamental. Eles apontam que a filosofia de Sade leva o racionalismo burguês às últimas consequências e este desemboca, historicamente, no fascismo alemão. Para eles, o prazer é social, uma fórmula que nos ajuda a fazer uma síntese do que discutimos até agora:

> Assim como o esclarecimento transformava teoricamente em ilusões os objetivos com que se adornava a antiga dominação, assim também ele os priva, com

[156] Tradução da A.: "Voltando à distinção entre doenças físicas e psicológicas, é difícil imaginar um psiquiatra se recusando a tratar um paciente porque o paciente não consegue quebrar a repetição destrutiva de seu comportamento. É precisamente a repetição que é o sintoma sob tratamento. Novamente, o ponto mais importante aqui é que a doença não é uma condição isolada, em que alguém está doente ou não. E isso ocorre porque a doença não é simplesmente um evento físico ou mesmo psicológico; em vez disso, é também um evento totalmente social, político e cultural. As doenças não são apenas efeitos desse complexo maior da modernidade, mas são produzidas por ele. Para entender uma doença individual como um sintoma de algo maior envolve diretamente o pressuposto ideológico mais crucial do nosso momento atual: que as coisas, eventos e pessoas têm uma identidade autônoma, uma causa raiz que está esperando para ser naturalizada como tantos tumores extirpados ou, para falar a verdade, excluído como muito código de computador viral".

> a possibilidade da abundância, de seu fundamento prático. A dominação sobrevive como fim em si mesma, sob a forma do poder econômico. O gozo já parece algo antiquado, irrealista, como a metafísica que o proibia. Juliette fala sobre os motivos do crime. Ela própria não é menos ávida de honrarias e dinheiro do que seu amigo Sbrigani, mas ela idolatra o proibido. Sbrigani, que é um homem dos meios e do dever, é mais avançado: "O que importa é nos enriquecer, e nós nos tornamos gravemente culpados se não atingimos essa meta; só quando estamos bem adiantados no caminho da riqueza podemos nos permitir colher os prazeres: até aí é preciso esquecê-los". Apesar de toda superioridade racional, Juliette conserva ainda uma superstição. Ela reconhece a ingenuidade do sacrilégio, mas acaba por tirar prazer dele. Todo gozo, porém, deixa transparecer um idolatria: ele é o abandono de si mesmo a uma outra coisa. A natureza não conhece propriamente o gozo: ela não o prolonga além do que é preciso para a satisfação da necessidade. Todo prazer é social, quer nas emoções não sublimadas quer nas sublimadas, e tem origem na alienação. Mesmo quando o gozo ignora a proibição que transgride, ele tem sempre por origem a civilização, a ordem fixa, a partir da qual aspira retornar à natureza, da qual aquela o protege. Os homens só sentem a magia do gozo quando o sonho, liberando-os da compulsão ao trabalho, da ligação do indivíduo a uma determinada função social e finalmente a um eu, leva-os de volta a um passado pré-histórico sem dominação e sem disciplina. (...) Nas sociedades mais antigas, os festivais possibilitavam este retorno à natureza como um retorno em comum. As orgias primitivas são a origem coletiva do gozo. (...) É só com o progresso da civilização e do esclarecimento que o eu fortalecido e a dominação consolidada transformam o festival em simples farsa. (...) O gozo torna-se objeto de manipulação até desaparecer inteiramente nos divertimentos organizados. O processo se desenvolve do festival primitivo até as férias. Quanto mais se acentua a complexidade do organismo social, menos ela tolera a interrupção do curso ordinário da vida. É preciso que tudo continue hoje como ontem e amanhã como hoje. A efervescência geral não é mais possível. No regime fascista, elas são completadas pela falsa euforia coletiva produzida pelo rádio, pelos *slogans* e pela benzedrina (ADORNO, 1986, p. 88-89)

As linhas de Adorno e Horkheimer, escritas em 1944, discutiram a crise do iluminismo diante do nazismo. Nosso atual momento histórico esfacela-se no mesmo problema. Podemos não dividir mais as meninas em boas ou más de acordo com sua conduta sexual, no entanto, nem uma pandemia, ela mesma criação da própria dinâmica econômica,

é capaz de parar a eterna repetição e o encolhimento da vida ao momento presente; a falsa euforia coletiva continua célere no consumo de novas formas de alienação.

4.3 Joe é uma contadora de histórias

Joe é uma contadora de histórias e esta é a principal característica desta personagem, estabelecida já na primeira interação entre ela e Seligman, no cenário do apartamento. No início do filme, isso parece pouco evidente porque ainda estamos conhecendo os personagens e o enredo nos coloca o *flashback* como um elemento formal conhecido e naturalizado da cultura cinematográfica. Nossa experiência com o cinema em geral, entende qual é a lógica do *flashback*.

No entanto, não estamos lidando apenas com uma personagem que reporta algo do passado, mostrado com a *mise-en-scène* que representa um momento anterior e, por conseguinte, uma memória acompanhada por algumas linhas de diálogo em *off*. Há também um movimento, que podemos caracterizar como um elemento épico, no qual essa representação do passado pode ser tomada como fantasia, não pelo motivo de fazer do passado uma mentira, mas de testar o distanciamento ou a aderência ao que está sendo contado. No caso é a fantasia no sentido de estimular a imaginação de quem ouve (no caso, Seligman) ou assiste. O ato de narrar ganha assim uma relevância maior do que a ninfomania, que é a isca para esta adesão ou não.

No filme, há vários elementos que ajudam a construir este efeito: a própria história de Joe, os diálogos, as referências extradiegéticas, as inserções de imagens de arquivo, a música: todos eles ajudam a quebrar com as convenções do *flashback*. Por exemplo, o capítulo final, *The Gun*, no *Volume 2*, nos mostra Joe trabalhando em um esquema mafioso de extorsões que ela maneja absolutamente bem a partir da sua habilidade de contar histórias. Ao invés de usar o recurso da violência como forma de coerção, Joe procura, a partir do estímulo à imaginação de seus devedores, tirar deles segredos que nem eles sabiam que existiam, conseguindo realizar um trabalho que parece infligir mais dor do que socos, pontapés e coronhadas.

É esta Joe que entra no apartamento de Seligman e é esta Joe que diz que "parece saber por onde começar" depois de fazer uma pergunta sobre o "*ridiculous fishook*", também chamado de ninfa pelos praticantes de *fly fishing*, e receber de volta uma pequena aula sobre

do que se trata. Na verdade, ela está buscando elementos que possam ajudá-la a entregar uma história a Seligman que pode ser até sobre sua vida, mas que também é aquilo que ela entende que seu interlocutor quer ouvir. Tateando neste início de contato, ela junta as peças que têm à mão e o diálogo continua assim:

Fotograma 48

*Joe (off): **To begin with the bait**, I discovered my "cunt" as a two-year-old.*

Fotograma 49

Seligman (off): Cunt is a very strong word.

Joe (off): Let's call it "Pandora's Box" then.

Seligman (off): Um… No, no, no. "Cunt" is better.

Joe (off): So, I was a nymphomaniac.

Fotograma 50

Seligman (off): Wait a moment, no. Nobody can be a nymphomaniac when they're only two years old. I don't think even the strictest God …

Fotograma 51

Seligman: … would see anything else than a child's normal behavior. What about fetuses?

Fotograma 52

Seligman (off): It´s common knowledge that fetuses often touch their genital organs.

Fotograma 53

Seligman: Can a fetus somehow be sinful?

Fotograma 54

Joe: Why not?

Seligman (off): Not according to any religion I know,

Fotograma 55

Seligman: unless it´s an original sin. Ancestral.

Fotograma 56

Joe: Or perhaps according to a religion that doesn´t exist yet. According to a god that hasn´t…

Fotograma 57

Joe (off): … yet manifested himself.

Seligman: Then you can imagine anything.[157]

---

[157] Tradução da A.: Joe (off): Para começar com a isca, descobri minha "boceta" quando tinha dois anos.
Seligman (off): Boceta é uma palavra muito forte.
Joe (off): Vamos chamá-la de "Caixa de Pandora" então.
Seligman (off): Hum ... Não, não, não. "Boceta" é melhor.
Joe (off): Então, eu era um ninfomaníaca.
Seligman (off): Espere um momento, não. Ninguém pode ser ninfomaníaca com apenas dois anos de idade. Nem mesmo o Deus mais estrito veria qualquer outra coisa além do comportamento normal de uma criança.
E quanto a fetos?
Seligman (off): É do senso comum que os fetos tocam seus órgãos genitais. Um feto pode ser um pecador?
Joe: Por que não?
Seligman (off): Não de acordo com nenhuma religião que eu conheço, a menos que seja um pecado original. ancestral.

Fotograma 58

A sequência de fotogramas acima mostra a continuação do diálogo de abertura no apartamento de Seligman. No fotograma 48, que vimos anteriormente no resumo dos capítulos, os sons de água fluindo ao fundo e a fala de Joe atribuem à imagem significado além da informação sobre o título. Nos dois *Volumes*, esse arranjo é repetido nos demais capítulos, ou seja, um dos protagonistas diz sua linha de diálogo em *off* sob o título. Joe é a personagem que mais está associada a este recurso, pois é ela quem nomeia os capítulos e faz referência nominal e meta-diegética a eles. Joe usa a frase "*to begin with the bait*", colocando "*bait*" no lugar de "*story*", para iniciar seu conto, uma metáfora que resume sua intenção narrativa com ironia.

No fotograma 49, temos um diálogo em *off*, o maior nesta sequência, que acompanha a imagem de uma garotinha (a atriz Ronja Rissmann). Como se trata do início do *flashback*, esta menininha representa Joe com dois anos de idade (informação corroborada pelos créditos finais). Ele começa com a linha de Joe "*I discoverd my cunt as a two year old"*. A imagem cria um choque entre a fala e os traços de bebê da atriz. Seligman a interrompe, reprovando-

---

Joe: Ou talvez de acordo com uma religião que ainda não existe. Segundo um deus que ainda não se manifestou.
Seligman: Então você pode imaginar qualquer coisa.

a moralmente pelo uso da palavra "*cunt*", historicamente considerada obscena na cultura de língua inglesa[158], e com a qual ele se incomoda a ponto de censurá-la.

Quando ela troca o termo por "*Pandora´s box*", relacionado à ninfa, ele avalia que o primeiro termo é melhor. Isso se deve à interpretação negativa do mito de Pandora construído historicamente[159]. No nosso momento histórico, no entanto, a repreensão de Seligman é um exemplo a mais de como o filme aborda a cultura do discurso do politicamente correto. Neste caso, atualmente, o uso do termo "caixa de Pandora" para se referir à "vagina" é depreciativo da condição de mulher. A frase "*I discoverd my cunt as a two year old"* é uma referência, em uma chave crítica, às teorias psicanalíticas freudianas, que historicamente subordinaram o desenvolvimento da sexualidade feminina à ausência simbólica do falo:

> Ao falar da "Organização genital infantil da libido", Freud faz um suplemento à teoria da sexualidade, desejando completar as ideias sobre a sexualidade infantil lançada nos "Três Ensaios". Ele conclui, após anos de estudos, observação psicanalítica e experiência, que há diferença na organização da sexualidade infantil e da adulta: a organização genital adulta é genital, enquanto a infantil é fálica. Ainda somente um órgão sexual é conhecido: o órgão masculino; na menina, os processos que ocorrem são pouco conhecidos. Para a teoria freudiana nesses tempos, somente na puberdade se desenvolverá a fase genital; até lá a vagina não será descoberta. A masculinidade é equiparada a sujeito, atividade e pênis; a feminilidade é objeto e passividade. (SILVA, 2008, p. 51)

"Na menina, os processos que ocorrem são pouco conhecidos" é uma frase que mostra uma certa falta de interesse em corrigir as contradições que a teoria não consegue resolver, o que deveria ser suficiente para refutá-la. Esse conjunto de conceitos abstratos focados na interpretação simbólica da sexualidade humana dificulta a compreensão de que a sexualidade também é uma construção ideológica e social. Na sequência do diálogo, ainda na imagem de

---

[158] Although there has been some relaxation of the taboo against using words such as fuck in conversation and print, the use of cunt is still not considered acceptable by most people outside very limited social contexts. Though originally a racily descriptive word in Middle English, it has been taboo for many centuries and continues to be so (https://www.thefreedictionary.com/cunt). Tradução da A.: Apesar da aceitação de algumas palavras consideradas tabu como "fuck" (foder) em conversas ou em textos impressos, o uso de "cunt" (boceta) ainda é inaceitável pela maioria das pessoas. Palavra atrevida no inglês medieval, se tornou e ainda é um tabu.

[159] Como estudado por Dora Panofsky.

Ronja, Joe se declara "*nymphomaniac*" e esta palavra também poderia ser interpretada como sinônimo de "*woman*". Se colocarmos o diálogo em sequência, podemos perceber essa equivalência: "*I discovered my cunt as a two year old and I was a nymphomaniac*", ou seja, um ser humano historicamente construído como portador de uma sexualidade desviante, ou seja, não fálica.

A enunciação também equivale a uma definição conceitual estética. A partir do que foi abordado anteriormente sobre as representações mitológicas greco-romanas na arte europeia ocidental na construção do conceito de ninfa desde o Renascimento, podemos afirmar que a personagem Joe é uma ninfa e localizá-la nesta tradição europeia. No entanto, esta representação contemporânea está imersa nas contradições do presente que, por sua vez, são resultado do processo histórico. Como resultado, desde a ninfa de Ghirlandaio, em um afresco renascentista, até a ninfomaníaca Joe, em uma obra cinematográfica da segunda década do XXI, houve um processo de construção ideológica depreciativa e violenta deste termo que só se intensificou, como vimos anteriormente: das superstições dos demônios sem alma ao racionalismo esclarecido dos distúrbios mentais. Ao mesmo tempo, essas contradições recentes do capitalismo tardio e da luta de classes permitem, talvez pela primeira vez em quinhentos anos, que a personagem Joe exista na cultura europeia para questionar esses paradoxos a partir de seu ponto de vista, como narradora de sua história.

O fotograma 50 é o quadro que mostra Joe logo após a sua frase. A *mise-en-scène* mostra o confinamento e a dificuldade de movimentação da atriz pela sua posição na cama, o figurino é ressaltado e sua expressão é séria enquanto escuta a linha de diálogo na qual Seligman argumenta contra a sua afirmação, a partir de uma referência mítica patriarcal, "*I don't think even the strictest God...",* introduzindo o tema da religião no filme. Sua imobilidade é o oposto da representação da "senhorita leva-depressa" como gesto histórico ou, *Gestus*, para usar o termo de Brecht. Esta imobilidade é conflituosa com a característica mesma do cinema, imagem em movimento, tornando-se fotografia, que é o instante do passado. A imobilidade de Joe é também representação de prisão ou de impossibilidade de ação, que só será modificada no *Volume 2*.

A virada argumentativa de Seligman cria uma dualidade metafórica entre as simbologias pagã e politeísta de Joe e judaico-cristã e monoteísta dele. A personagem feminina é colocada em uma posição que a exclui do processo civilizatório que tem como

base a repressão aos comportamentos que possam ameaçá-lo. Todo comentário religioso existe por causa de Seligman, o homem sábio, que classifica elementos que ela narra como "satânicos", como no caso do trítono, ou "blasfemos", como no caso da aparição de Messalina e da personagem que ele identifica como a grande prostituta da Babilônia, por exemplo.

Na linha de diálogo dos fotogramas 50 e 51, Seligman faz dois movimentos: toma a existência da ninfomania como senso comum e fato dado e a transforma em pecado do qual as crianças seriam protegidas por sua inocência. Como sabemos, isso não é verdade: uma sociedade punitiva sempre encontrará meios de adoecer ou criminalizar alguém, mesmo que seja apenas um bebê, enquanto isso ajudar a proteger o sistema econômico que a sustenta. O diálogo sugere ainda a continuidade da metáfora sobre o discurso psicanalítico que se mistura ao discurso sobre religião: a fala de Seligman só pode existir na forma como foi enunciada a partir da percepção agora razoavelmente aceita da normalidade da sexualidade infantil, fruto da absorção de conceitos psicanalíticos pelo senso comum.

No fotograma 52, temos a primeira imagem de ultrassom de um bebê se movendo no útero para ilustrar a pergunta "*What about fetuses*?". Ao longo dos dois volumes, teremos uma segunda inserção na sequência em que Joe estuda medicina e assiste a um professor ensinar o procedimento de aborto (*Volume 1*, capítulo 2: *Jerôme*), e uma terceira na cena em que ela fará este procedimento em si mesma (*Volume 2*, capítulo 7: *The Mirror*). A primeira imagem antecipa e está ligada às demais.

O tema do pecado dos não nascidos continua nos diálogos dos fotogramas 53, 54 e 55. Ao levar para dentro do útero esta questão, Seligman abre a possibilidade de punição aos não nascidos por um pecado que em sua palavra só pode ser "*ancestral*". A lógica judaico-cristã deste pensamento é o destino da alma: toda criança nasce do pecado, portanto, ela já está condenada e quando ela morre, seu destino só pode ser o inferno. A abstração do diálogo pode ser lida de maneira metafórica visto que a sociedade pode criar motivos para punir as pessoas mesmo antes delas nascerem: algo que a história está repleta de exemplos. De um ponto de vista materialista, a sequência nos lembra também que mesmo os não nascidos já estão sob o inevitável controle da estrutura social e política que o sistema lhes impõe.

As descobertas sobre o mundo dos não nascidos só foram possíveis com o aperfeiçoamento tecnológico das máquinas de ultrassom ocorrido nos últimos 50 anos. Como

na argumentação anterior, Seligman adota esse conhecimento e o adapta ao dogma religioso. Esse movimento pode ser interpretado como uma metáfora para justificar qualquer sistema de valores baseado em dominação. Desta maneira, não importa se a tecnologia ou a psicologia apresentam informações novas que são conflitantes com os dogmas. Sua essência fica intacta e é reproduzida indefinidamente.

Ao final do diálogo, diante da ausência de categoria para a pergunta de Joe, Seligman anuncia "*Then you can imagine anything*", uma frase sobre o lugar da fantasia em uma organização social onde tudo deve ter uma utilidade ou meta. Seligman diz esta linha como se fosse uma ideia inesperada e o olhar de Joe, no fotograma 58, é um silêncio que se volta também para a audiência. O feminino que olha a partir da sua própria experiência histórica será um recurso muito usado no filme todo, como vimos na análise sobre o ícone de Rublev. Marcuse faz uma relação entre imaginação e perversão, a partir da psicanálise freudiana, como forma de resistência:

> A fantasia não só desempenha um papel constitutivo nas manifestações perversas da sexualidade; como imaginação artística, também vincula as perversões às imagens de liberdade e gratificação integrais. Numa ordem repressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e o bom, as manifestações de prazer pelo prazer devem parecer-se às *fleurs du mal*. Contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio de desempenho e desafiam os seus próprios alicerces. Estabelecem relações libidinais que a sociedade tem de votar ao ostracismo porque ameaçavam inverter o processo de civilização que fez do organismo um instrumento de trabalho. (MARCUSE, 2018, p. 38-39)

A partir desta citação, podemos perceber um movimento dialético no "imaginar qualquer coisa". Em uma sociedade hierarquizada, a imaginação pode liberar a mente para a construção utópica do futuro ou pode ser usada para manutenção perversa do presente.

4.4 As origens de Joe: August Strindberg e Ingmar Bergman

Como foi apontado anteriormente, a personagem Joe tem uma parente distante na Sherazade do *Livro das Mil e Uma Noites*. A ligação entre elas está também na motivação compreendida como de resistência neste formato específico no qual uma narradora, uma mulher, passa uma noite – ou mil e uma - a contar histórias como forma de estimular a fantasia de seu ouvinte para modificar uma situação limite[160]. Em seu contexto histórico, *Ninfomaníaca* usa esta fórmula para discutir as contradições contemporâneas.

Além da referência literária, é possível reconhecer em Joe, e no filme de um modo geral, elementos da longa galeria de personagens femininas do diretor sueco Ingmar Bergman (1918-2007), a quem Lars von Trier muitas vezes admitiu admiração em entrevistas[161]. Temas, situações e diálogos parecem tirados desta filmografia. É possível perceber, por exemplo, que há muito da personagem Mônica, de *Mônica e o desejo (Sommaren med Monika, 1953)* na jovem Joe. Ambas têm em comum uma sexualidade que entra em choque com as exigências de uma vida doméstica pequeno-burguesa e as impele a abandonar seus maridos e seus filhos.

Na história, Mônica (Harriet Anderson) é uma jovem de 17 anos de Estocolmo, que trabalha em uma quitanda perto de casa. Filha de família pobre, ela vê a mãe cuidar do

---

[160] Recentemente, encontramos duas narrativas audiovisuais – um filme e uma série – que seguem o mesmo artifício. Na série *Alias Grace* (*Alias Grace*, 2017), a protagonista Grace Marks (Sarah Gadon), uma empregada doméstica, precisa convencer um psicanalista que está apta a conseguir a liberdade após 30 anos de prisão pelo assassinato de seus patrões. O enredo é ambientado no Canadá, em 1840. A relação que se estabelece entre ela e o psicanalista é ambígua, visto que o fascínio pelo que está sendo contado coloca em dúvida a confiabilidade da narradora e a impossibilidade de se alcançar a verdade. O seriado explora o espetáculo que o caso toma, como forma de entretenimento para a burguesia local. Direção de Mary Harron, baseada no romance de Margaret Atwood (6 episódios). No filme espanhol *Silenciadas*[160] (*Akelarre*, Pablo Agüero, 2020), seis jovens são presas pela Inquisição em 1609 em uma isolada vila de pescadores do litoral basco. Sem a presença dos homens locais para defendê-las, pois estão no mar, elas são acusadas de bruxaria por terem sido vistas cantando e dançando em uma floresta local. Para o inquisidor, elas estavam participando de um sabá, um ritual que ele quer conhecer em detalhes. Após ver suas amigas torturadas, uma das moças, Ana (Amaia Aberasturi), tenta ganhar tempo antes da sentença capital, na esperança de que os homens da vila voltem. Durante seu interrogatório de uma noite, ela diz ao inquisidor tudo que ele gostaria de saber, inventando o que seria a prática de invocação do demônio, para satisfazer sua necessidade de fantasia. Fascinado, ele a obriga a criar o ritual na prática. Apesar de serem produzidos como de época, essas obras são claramente alegóricas do nosso atual momento histórico. Filme e série usam a fórmula do livro árabe na qual uma mulher prisioneira usa sua inteligência e suas habilidades de contar histórias para enfrentar situações de opressão provocadas por homens representantes de políticas de estado. A realização indica que o dispositivo, ao colocar uma mulher como narradora, permite a exposição do arbítrio, da crueldade e da fragilidade de crenças e valores que só podem se impor pela coerção e pela violência para atingir seus objetivos.

[161] Ver, por exemplo, o documentário *Bergman: 100 anos (Bergman: Ett år - ett liv*, 2018, direção de Jane Magnusson)

confinado apartamento e dos irmãos pequenos e, no trabalho, enfrenta as exigências do patrão e o assédio dos homens. Um dia, conhece Harry (Lars Ekborg), um jovem que trabalha em uma loja de objetos de vidro, com quem começa a namorar. Ir ao cinema (a fantasia) é um dos passatempos preferidos da jovem. Após uma briga com seu pai, e diante da falta de perspectivas, ela sai de casa e busca por Harry. Os dois acabam deixando seus empregos para passar um verão no barco do pai do rapaz em uma ilha remota. A experiência mostra-os como jovens apaixonados e cúmplices pela liberdade alcançada. Na imagem abaixo (fotograma 59), no alto de uma colina, em meio a uma vida sem preocupações e em contato com a natureza, os dois celebram sua felicidade como uma conquista:

Fotograma 59 – *Mônica e o desejo*

Harry: Acho que agora estão se matando de trabalhar na Forsberg.

Mônica: E estão guardando caixotes na minha quitanda.

Harry: Nós nos rebelamos contra eles e contra todos.

Mônica: Lembra-se da história que lemos ontem? “O amante sem lei”?

Impressionante como estão presentes na personagem de Mônica alguns elementos que se encaixam no descritivo da ninfa/ninfomaníaca: juventude, desejo sexual ativo, apresentação idílica da nudez da personagem reservada ao olhar apaixonado de Harry,

estímulo à imaginação, causado por romances ou o cinema, e a origem social. Os três meses passam rápido e Mônica engravida, obrigando-os a voltar. Na função de provedor, Harry volta a se adaptar às exigências materiais e cotidianas que ele assume como de sua responsabilidade: arruma um emprego, casa-se com Mônica e passa a sustentá-la. Ela, no entanto, não consegue adaptar-se à vida reclusa de dona de casa e mãe e trai o marido. A cumplicidade se perde e após uma discussão que termina com ele dando-lhe uma surra, ela pega sua bolsa e vai embora.

O filme, ao contrário, não a julga. O objetivo é mostrar o conflito entre a liberdade despossuída da paisagem cheia de horizontes do verão e a prisão formada pelas paredes do pequeno apartamento, limites de suas condições materiais, e pelas convenções sociais e de classe, impossíveis de conciliar: "*não estaríamos assim se não vivêssemos essa vida de família*", ela diz. Em um momento, próximo do final, é o olhar de Mônica que toma a tela, em um prolongado *close up*, um elemento de ruptura épica em um filme que segue razoavelmente as convenções do drama, no qual a atriz olha diretamente para a câmera e para o público, que sabe que a simplicidade utópica que ela procura jamais será realizada nas condições sufocantes oferecidas a ela:

Fotograma 60 – *Mônica e o desejo*

Hoje, é possível perceber que o filme antecipou discussões sobre a emancipação feminina que desembocaram nas mudanças de paradigma comportamental da década de 1960. No entanto, a obra também anteviu a impossibilidade de superação da contradição capitalista no período pós-guerra. Ao final da década de 1960, esta previsão se confirmou.

Apesar dos 60 anos que separam Joe de Mônica, a personagem de Lars von Trier também manifesta essa incapacidade de se adequar à vida pequeno-burguesa e abandona seu marido e seu filho, não antes sem uma expurgação da culpa, que a personagem de Bergman não tem. Essa atualização do mesmo tema é sintomática de um processo histórico que se mantém razoavelmente intacto. A única diferença expressiva se dá pela inserção definitiva das mulheres no mercado de trabalho. Há diferenças sociais entre Joe e Mônica, no entanto, os papéis de mãe e de dona de casa como únicos horizontes da maioria das mulheres das classes médias nos anos 1950 foram substituídos pela acumulação dessas tarefas com as de vendedoras de sua força de trabalho, muitas vezes sozinhas e sem a figura do provedor. Em *Ninfomaníaca*, a trajetória de Joe nos ambientes de trabalho é tão importante para o entendimento do seu ponto de vista, quanto suas relações familiares e amorosas.

Uma das origens dos temas de Mônica e Joe está na personagem Inês, da peça *O Sonho* (*Ett drömspel,* 1901), do dramaturgo sueco August Strindberg (1849-1912), adaptada para a televisão por Bergman em 1963. Inês, filha do deus Indra, vem à Terra conhecer a vida humana e suas dificuldades. Quando se torna a esposa de um advogado, as condições de pobreza material e as exigências do papel feminino que a ela são impostas fazem com que abandone a situação.

A estrutura da peça é épica e o tema do sonho é artifício que permite a Strindberg romper e questionar o encadeamento causal do drama burguês. A estrutura formal busca imitar um sonho e faz com que a peça seja um conjunto de situações que se sucedem sem uma lógica narrativa explícita. Este sonho é vivido por Inês e sua característica divina confere a ela uma posição de observadora dos sofrimentos humanos, o tema básico da peça. Strindberg evita a totalização mística desta expressão, concentrando-se nas contradições da sociedade de classes e fazendo com que a peça reflita o sofrimento na ordem estabelecida dentro da conjuntura histórica.

> (...) em *Sonho* é o mundo das ações humanas que está em primeiro plano, mais precisamente na objetividade com que aparece à filha do deus Indra, quem se

> lhe contrapõe. Pois é esta a ideia fundamental da obra, que determina inclusive sua forma: apresentar à filha de Indra "como vivem os homens" (Strindberg). A sequência solta das cenas de *Sonho* é, mais ainda que a do sonho, a sequência da revista, tal como conhecida na Idade Média. E a revista é essencialmente – em oposição ao drama – uma representação para alguém que está fora dela. Por esse motivo, *Sonho*, que inclui o observador como o verdadeiro eu da peça, recebe a estrutura épica basilar da contraposição sujeito-objeto. (SZONDI, 2001, p. 64)

A abordagem televisiva de Bergman mantém a atmosfera de sonho e o caráter épico a partir da montagem, do cenário minimalista, da fotografia em preto e branco, das transições e dos *close ups* dos atores, que muitas vezes olham para a câmera para dizer suas linhas de diálogo, garantindo que a adaptação seja reconhecida como um filme e não um teatro filmado. No fotograma abaixo, um exemplo de como Bergman resolveu a questão do ponto de vista da personagem-observadora. Ele coloca Inês (Ingrid Thulin) olhando diretamente para a câmera, ou para a audiência que a assiste pela TV, para aprender sobre o sofrimento da vida terrena.

Nesta cena, ela diz ao advogado que o mundo é um paraíso. Ele a vira para a grade de ferro que separa o mundo dos ricos das demais pessoas. No princípio, seu olhar se dirige à câmera (fotograma 61). Um corte e a próxima imagem é a de dois mineiros erguendo pesados sacos de carvão e que conversam sobre suas dificuldades de conseguir comida ou boa remuneração. Eles falam dos cercamentos das terras e do mar, onde não podem chegar, pois o espaço é restrito ao desfrute dos ricos. Inês observa a cena de sofrimento e entende que a Terra não é o paraíso otimista que ela percebera anteriormente.

Fotograma 61 – *O Sonho*

Em um dado momento, o advogado (Allan Edwall) explica a Inês o que significa obrigação, ou seja, seu papel de esposa e mãe na chave pequeno-burguesa da sociedade:

> Advogado: Now you have seen almost everything, but you haven´t experienced the worst thing.
>
> Inês: What that can be?
>
> Advogado: Repetition. Repeating the pattern. Go back. Learn your lesson again. Come. To your duties.
>
> Inês: What is duty?
>
> Advogado: It is everything you shrink from. Everything you don´t want to do and must. It is to abstain. To renounce. To go without, to leave behind. Everything unpleasant, repulsive, tedious.
>
> Inês: Are there no pleasant duties?
>
> Advogado: They become pleasant when you have performed them.
>
> Inês: When they no longer exist. Duty is always unpleasant. What is pleasant?
>
> Advogado: Sin is pleasant.
>
> Inês: Sin?

Advogado: Which must be punished, yes.[162]

Na sequência desta cena, temos um corte e vemos o apartamento onde moram o advogado e sua esposa. Ela se sente atordoada por voltar às desagradáveis e repetitivas tarefas que são reservadas ao seu sexo e pela impossibilidade de escapar a esta sentença de vida. O tema desta cena é o da obrigação à repetição, "é preciso que tudo continue hoje como ontem e amanhã como hoje", diz Adorno. Chega a ser notável, em uma perspectiva histórica, que Strindberg tenha escolhido uma personagem feminina para ser o ponto de vista principal de sua peça, permitindo que as cenas pudessem ser representadas a partir de seu olhar.

Há, na cultura escandinava, uma tradição de representação da subjetividade feminina que remonta à Strindberg e que depois vai continuar em seus principais cineastas. Na Dinamarca, foi produzido um dos filmes mais interessantes sobre caça às bruxas: *Häxan, a feitiçaria através dos tempos* (*Häxan*, 1922), de Benjamin Christensen (1859-1849), um documentário que usa elementos de ficção para abordar a perseguição às mulheres europeias como arbitrária e política. Na mesma década, temos *A Paixão de Joana D´Arc* (*La Passion de Jeanne D´Arc*, 1929). Carl Theodor Dreyer (1889-1968) reencena, a partir dos documentos originais, a arbitrariedade persecutória e política do tribunal que condenou Joana à fogueira[163]. Esses filmes refletem também o momento histórico do pós-guerra e a ascensão das forças fascistas em oposição à revolução bolchevique. Nesta linha, estão muitos filmes de Ingmar Bergman e, sucedendo-os, Lars von Trier.

---

[162] Diálogos retirados do filme hospedado no *Youtube* (original em sueco, legendas em inglês): https://youtu.be/ASFsdP9CmVY . Tradução da A.: Advogado: Você já viu quase tudo, mas ainda não experimentou o pior.
Inês: O que pode ser isso?
Advogado: Repetição. Repetindo o padrão. Volte. Aprenda sua lição novamente. Faça seus deveres.
Inês: O que é dever?
Advogado: É tudo o que você evita. Tudo o que você não quer e deve fazer. É se abster. Renunciar. Ficar sem, deixar para trás. Tudo que é desagradável, repulsivo, tedioso.
Inês: Não existem obrigações agradáveis?
Advogado: Elas se tornam agradáveis quando você as executa.
Inês: Quando eles não existirem mais. O dever é sempre desagradável. O que é agradável?
Advogado: O pecado é agradável.
Inês: Pecado?
Advogado: Que deve ser punido, sim.

[163] Ainda no tema da fogueira, Dreyer fará, na Dinamarca ocupada, *Dias de Ira* (*Vredens dag*, 1943). No pós-guerra, o conservadorismo cristão de *A Palavra (Ordet*, 1955) e a liberdade feminina em *Gertrud* (1964).

4.5 O evangelho segundo Joe e o capitalismo como religião

A Valsa Número 2 do compositor e pianista russo Dmitri Shostakovich (1906-1075)[164] é o tema que embala a primeira cena de Joe com sua família. O episódio começa com Joe (Maja Arsovic) e B (Sofie Kasten), ambas com sete anos, em uma brincadeira no banheiro da casa da família que a Joe adulta (em *off*) chama de "*playing frog", "one of B´s classics*". Essa é a primeira sequência em *flashback* após a fala de Seligman sobre "imaginar qualquer coisa". O que se vê então é a continuidade do tema da sexualidade infantil, abordado agora de maneira mais explícita visto que as duas garotinhas encenam a brincadeira, que é entrecortada por uma imagem de arquivo de sapos pulando na água, enquanto a valsa extradiegética as embala. A imagem de arquivo é um elemento épico que interfere na cena, provocando distanciamento ao que está sendo encenado pelas meninas.

A valsa de Shostakovich, compositor contemporâneo de Eisenstein, ganha no filme a função de tema musical para cenas que precisam de uma certa dose de leveza ou de humor e vai aparecer mais duas outras vezes no *Volume 1*. Nesta cena, sua interrupção, um chamado à realidade para quem assiste, acontece quando a mãe de Joe bate na porta do banheiro, que está trancada. É com esta interrupção que conhecemos os pais da protagonista. Esse chamado à realidade mostra um ambiente doméstico pequeno-burguês.

A mãe, chamada Katherine (Connie Nielsen) é descrita como "*the cold bitch*" e seu pai (Christian Slater), de quem nunca sabemos o nome, aparece vestido com um avental como se estivesse lavando pratos. De seu pai, Joe abre a narração em *off* dizendo que o amava muito e que era médico. Ele parece ser mais tolerante que a mãe às travessuras de sua filha trancada no banheiro a ponto de se incomodar quando a mãe tenta interromper. No entanto, não interfere, saindo da chave do pai repressor e disciplinador, tarefa que fica a cargo da mãe, que joga "*solitaire*" (paciência). "*I hated solitaire*", diz Joe. No *Volume 2*, quando P estiver

---

[164] O tema musical da cena é extradiegético. Foi originalmente composto para o filme soviético *The First Echelon* (Pervyy Eschelon, 1955), dirigido por Mikhail Kalatozov. É o sétimo movimento da Suite for Variety Stage Orchestra para filme ou balé, conhecida também como Jazz Suite Number 2. Shostakovich é reconhecido como um dos grandes compositores de música clássica da URSS no século XX. Em 1966, compôs uma nova trilha para *Outubro* e, em 1975, teve algumas de suas sinfonias adaptadas a uma nova trilha de O *Encouraçado Potemkin*. Essa valsa foi usada por Tarkovsky em *Solaris* (1972) na sequência em que o personagem do psicanalista alucina e vê objetos levitarem ao seu redor na espaçonave.

sob seus cuidados, ela utilizará esse passatempo em um momento em que a espera voltar de um trabalho, assumindo assim a função da mãe e reproduzindo o mesmo padrão.

Após a cena na qual seus pais são apresentados, Joe continua com uma curta menção à "*the sentation*" nas aulas de educação física e, sob uma imagem de um pôr-do-sol muito intenso, sintetiza suas experiências: "*perhaps, the only diference between me and other people is that I´ve always demanded more of the sunset. More spectacular colors as the sun hits the horizon. That´s perhaps my only sin*"[165]. A sentença poética é sua manifestação consciente da energia de vida que a move e que ela compara à um pecado de forma metafórica, subvertendo criticamente o significado desta palavra: o pecado existe para punir quem quer viver. Seligman, no entanto, continua na chave do dogma cristão e recrimina-a como se o uso que ela faz da palavra fosse literal.

Essa frase e a atuação de Charlote Gainsbourg mostram uma Joe melancólica e a ligação com a tristeza da mãe fica evidente. Na sequência, em uma espécie de fluxo de consciência, ela abandona momentaneamente a trajetória da ninfomaníaca para falar de seu pai, personagem construído como a pessoa mais importante de sua vida. Esta relação começa a ser mostrada com a primeira visita à floresta, na qual ele lhe conta histórias na forma de fábulas e lendas, tornando-se um narrador a mais no filme.

Este é o momento em que entendemos a origem da ligação de Joe com a contação de histórias. O início da cena é de contato com a natureza. Pai e filha, de olhos fechados, sentem o vento em seus rostos e escutam o farfalhar das copas das árvores. Sem usar a palavra "sensação", mas pelos olhos fechados, percebemos que ainda estamos no tema da descoberta de experiências. Nesta sequência, o pai conta duas histórias e é evidente que Joe (Ananya Berg, a terceira menina a interpretar a personagem) sente satisfação em ouvi-las: essas histórias pertencem aos chamados mitos de origem. O pai de Joe ganha uma função alegórica nesta constituição de uma espécie de linhagem patriarcal de sua filha. Um detalhe sobre Ananya Berg está no fato de que a atriz tem olhos azuis e as outras atrizes que interpretam Joe não têm, quebrando com a verossimilhança, como um elemento de distanciamento.

Nos fotogramas 62 e 63 (abaixo), temos dois momentos diferentes na mesma sequência de memórias sensoriais da formação da protagonista em sua infância. No primeiro,

---

[165] Tradução da A.: "talvez a única diferença entre mim e outras pessoas é que sempre exigi mais do pôr-do-sol. Cores mais espetaculares conforme o sol atinge o horizonte. Esse é talvez o meu único pecado.

o enlevo da brincadeira dentro do ambiente doméstico é físico (Joe fala da sua curiosidade pela “energia cinética”) e é interrompido pela mãe (que assume um papel disciplinador que poderia ser do pai). No segundo, o passeio em um parque, é um enlevo de caráter mais contemplativo, este sim orientado pelo pai. Nos dois momentos, são diferentes atrizes que interpretam Joe:

Fotograma 62

Fotograma 63

A primeira história que o pai conta é sobre a criação da *ash tree* (freixo), árvore nativa da Europa, ligada à mitologia nórdica:

> Father: When the ash tree was created, it made all the other trees in the forest jealous. It was the most beautiful tree. You couldn´t say anything bad about it. It was the World Tree in Norse mythology. Remember, Odin? He hung from the ash tree, Yggdrasil, for nine days in order to gain insight. The ash tree had the strongest wood. Then in the winter, when the ash tree lost all of its leaves all the trees noticed its black buds and started laughing. "Oh, look. The ash tree has had its fingers in the ashes." See? You can always tell the ash tree in winter by the black buds.[166]

Enquanto ele diz as suas falas, a câmera passeia pelos personagens, sem se fixar completamente, em movimentos leves, ajudando a compor a carga emocional da cena. O quadro é bem iluminado e ressalta o verde das árvores. É uma abordagem diferente do quarto de Seligman, onde os movimentos de câmera são na maioria fixos e o ambiente é iluminado por arandelas ou abajures que fazem com que fique escurecido, um recurso de iluminação que acontece em boa parte das cenas de interiores. A cena é bucólica e não há malícia na relação entre pai e filha. Há um encantamento do mundo a partir de uma experiência de afeto. Apenas uma imagem é inserida durante a narração e é uma quadro em vídeo e em preto e branco, feito para o filme, que representa Odin (Anders Hove) preso à árvore *Yggdrasil*, com seus braços no formato de cruz.

É possível entender essa ênfase na maneira como o pai de Joe parece abordar a sua educação como uma consequência das mudanças culturais da década de 1960. *Ninfomaníaca* abarca um período de aproximadamente cinco décadas na vida da protagonista. A referência a Odin ressalta o caráter sincrético do cristianismo em relação aos demais panteões politeístas europeus[167] que, de certa forma, ainda são lembrados. Atualmente, a valorização dessas

---

[166] Tradução da A.: Pai: Quando o freixo foi criado, todas as outras árvores da floresta ficaram com inveja, pois ele era a árvore mais bonita. Era impossível dizer algo de ruim sobre ele. Era a Árvore do Mundo na mitologia nórdica. Lembra, Odin? Ele ficou pendurado no freixo, Yggdrasil, por nove dias até conseguir conhecimento. O freixo tinha a madeira mais forte. Então, no inverno, quando o freixo perdeu todas as folhas, todas as árvores notaram seus botões negros e começaram a rir. "Veja. O freixo colocou os dedos nas cinzas." Consegue ver? Você sempre pode reconhecer o freixo no inverno pelos botões negros nas pontas de seus galhos.

[167] Há uma referência à cultura dinamarquesa do próprio diretor Lars von Trier. Em *A Fonte da Donzela* (*Jungflukällan*, 1960), Bergman coloca Odin como um eremita pobre que vive em um cabana da floresta em um filme que mistura antigas crenças, dogma cristão, medo e superstição na Idade Média para narrar uma história sobre um terrível crime de estupro e assassinato e a terrível vingança que se segue.

lendas[168] está associada a movimentos em defesa do meio ambiente[169] e a um anticapitalismo pequeno-burguês que pode ser encontrado na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil[170].

Ao mesmo tempo, a formação de Joe a coloca fora da chave judaico-cristã, elemento utilizado por Seligman em boa parte de suas digressões para se contrapor aos seus argumentos e histórias. Esse fora lembra a origem divina de Inês em *O Sonho*, que confere à personagem o privilegiado lugar de observadora dos males humanos e é o motivo épico da peça. Contudo, a Inês de Strindberg sabe de onde veio e para onde quer voltar e sua visita à Terra faz dela quase uma turista. Joe, ao contrário, não tem outra vida a não ser esta. Seu caminho é o do conflito permanente, que a figura de Seligman tenta apaziguar.

Se a primeira história que o pai conta tem a ver com a árvore do mundo, a segunda história é sobre compaixão. A lenda é sobre a *lime tree*, a árvore da tília do chá proustiano, que é mostrada em toda a sua grandiosidade pelo menos duas vezes. Antes de chegar ao conto, no entanto, há esta introdução abaixo na qual o pai mostra à Joe uma folha da árvore:

> Father: Now this is a lime tree leaf. Remember?
> Joe (10): I forgot about the lime tree.
> Father: I've told you a hundred times.[171]

---

[168] Na mitologia nórdica existem os espíritos elementares da natureza. O espírito feminino que cuida das florestas e dos animais é conhecido como *huldra* ou *skogsrå* e há muitas lendas sobre seu poder e sua sexualidade: ela pode se casar com homens, pode se vingar de caçadores, pode cuidar das crianças perdidas nas florestas e pode trazer prosperidade. Se os homens mandam nas aldeias, nas florestas mandam as *huldras*[168]. No geral, lembram as ninfas gregas, mas diferem-se destas por terem uma cauda. Seja como for, não foram esses nomes que se popularizaram nos últimos séculos. O termo *ninfomaníaca* é universalmente conhecido e com uma mensagem muito mais direta para se nomear um filme contemporâneo.

[169] Nos dias atuais, esse folclore tem sido reivindicado com religião e alguns estados europeus começaram a legitimar práticas chamadas de neopagãs na Escandinávia, na Inglaterra, na França e na Grécia. As práticas políticas, no entanto, são muito variadas. Há lutas anticapitalistas e feministas, na qual a prática religiosa é vista como forma de resistência. No entanto, há os que também usam este folclore para justificar ideias supremacistas de cunho reacionário. Durante o regime nazista, essa ideia de ancestralidade foi cooptada e subvertida e associada às origens da pureza da raça ariana.

[170] Exemplos dessa apropriação de folclores em prol do meio ambiente estão na série brasileira *Cidade Invisível* (Carlos Saldanha, 2021, Netflix) e no curta norueguês *Heim (*Aleksander Nordaas*, 2018)*: https://vimeo.com/402904152

[171] Tradução da A: Pai: Esta é uma folha de tília. Lembrar?
Joe (10): Eu me esqueci da tília.
Pai: Mas eu já te contei mais de cem vezes.

Neste pequeno diálogo há duas importantes informações sobre a formação de Joe: a primeira é a ênfase na contação de histórias ("*I´ve told you...*") e a segunda é a repetição *("...a hundred times"*), ao estilo do número infinito do *Livro das Mil e Uma Noites*. Então, pai e filha deitam-se embaixo da árvore e a voz de Joe adulta em *voice over* faz o seguinte comentário:

Fotograma 64

Joe (off): My dad loved telling me about the trees, and their leaves, and considered it part of a good education. He especially loved the childish educational stories he told to help me remember what I had learned. I knew how much he loved telling those stories. Sometimes I pretended I'd forgotten them.[172]

O comentário aponta um desencanto da Joe adulta ao descrever sua própria infância. Contudo, há um conflito entre a fala e o que é mostrado: no fotograma 64, é possível ver em suas mãos o herbário, um caderno onde ela registrou cada um dos passeios, como se fosse um diário escrito não com palavras, mas com as folhas das árvores que são coladas em suas páginas e que representam memórias e conhecimentos transmitidos oralmente. A cena ganha um significado alegórico e poético. A Joe adulta também manifesta um certo desprezo pelas historinhas, chamando-as de "*childish*", ou seja, ingênuas e sem utilidade. Ela afirma a Seligman que fingia esquecê-las para que o pai pudesse repeti-las, pois ele amava contá-las.

[172] Joe (off): Meu pai adorava me contar sobre as árvores e suas folhas e considerava isso parte de uma boa educação. Ele adorava especialmente as histórias educacionais infantis que contava para me ajudar a lembrar o que eu havia aprendido. Eu sabia o quanto ele adorava contar essas histórias. Às vezes, eu fingia que esquecia delas.

No entanto, tanto o caderno, quanto o paquímetro do pai, que também aparece nesta sequência em outro momento, são os objetos que ela carrega por toda a vida.

O *autor implícito* evidencia que há contradições entre o que ela fala e o que é mostrado nas imagens. Tudo indica que ela amava ouvir as historinhas. No fotograma 65 (abaixo), a jovem Joe lê seu herbário para encontrar algum tipo de conforto (note-se que a proporção do fotograma é diferente dos outros, visto que há uma diferença na bitola neste capítulo intitulado *Mrs. H, no Volume 1,* em relação aos demais). Ela é uma ninfa confinada pela civilização. No fotograma 66, tenta controlar seu "vício sexual" lendo seu herbário, mas acaba não dando certo. O diário aparece gasto, manchado e as folhas estão secas e descoladas: é como um retrato da passagem do tempo e de lembranças que já não estão mais lá, que se tornaram silhuetas, como ela mesma define em outro momento do filme.

Fotograma 65

Fotograma 66

No papel de mãe de P, no capítulo *The Gun (Volume 2)*, Joe promove passeios na floresta e lhe dá como presente de aniversário de 16 anos um livro sobre árvores na tentativa de criar algum tipo de laço afetivo com a moça. Nos fotogramas 67 e 68 (abaixo), podemos ver P abrindo seu presente e um detalhe do livro. Joe tenta renovar a experiência de infância, mas fracassa visto que o presente, entregue no cenário massificado e descartável de um *fast-food*, é por si só uma mediação industrializada que não consegue repetir a mesma trilha de sentimentos e lembranças que o herbário – original e único – contém. Em uma outra cena, P informa que está lendo o livro, para agradá-la. Em um nível simbólico, a trajetória do herbário se confunde com a reificação da existência que as gerações mais novas vão sendo submetidas. Nos fotogramas, a experiência de um relacionamento baseado em consumo:

Fotograma 67

Fotograma 68

A segunda historinha contada pelo pai, uma fábula, apresenta como temas a compaixão (a *lime tree*), a crueldade (o caçador) e a maternidade (a raposa e seus filhotes). Este último é um dos temas mais importantes ao longo dos dois *Volumes*. A fábula ganha uma importância a mais para entendermos a complexidade da personagem e como ela conduz sua narrativa. No fotograma 64, a folha em formato de coração da *lime tree* é colocada sobre o herbário que, por sua vez, está justamente em cima do coração da própria Joe. Na história abaixo, não há inclusão de imagens de arquivo. Tudo fica concentrado na fábula, no ato de narrar do personagem do pai e na reação de tristeza de sua filha:

> *Father: Originally, the lime tree's leaves were round. A fox had her den beneath its roots where she had four cubs. One day, she went out looking for food for them. There was a hunt in the forest. She was shot. Wounded, she crawled back to the den where she and the four cubs died. This made the lime tree so sad. And from then on, the lime tree decided to have heart-shaped leaves.*
> *Joe (10): Oh, yes, that´s right. Heart-shaped.* [173]

[173] Tradução da A.: Pai: Originalmente, as folhas da tília eram redondas. Uma raposa fez sua toca sob suas raízes, onde mantinha quatro filhotes. Um dia, ela saiu em busca de comida para eles. Houve uma caça na floresta e ela foi baleada. Ferida, rastejou de volta para a cova onde ela e os quatro filhotes morreram. Isso deixou a tília tão triste que, a partir daí, ela resolveu ter folhas em formato de coração.
Joe (10): Oh, sim, isso mesmo. Em formato de coração.

Após o diálogo acima, há um corte e retornamos ao quarto de Seligman. A primeira imagem é o fotograma 69 (abaixo):

Fotograma 69

A imagem enfatiza o estado melancólico da protagonista após a reminiscência. Ela apresenta essa informação importante a Seligman sobre sua vida, mas aparentemente é ignorada. Após ficar nesta posição por um momento, ela se volta a Seligman e o seguinte diálogo é estabelecido:

> *Joe: Am I boring you?*
>
> *Seligman: No, no. I´m just looking forward to how you´ll get fishing weaved into your tale. You could start with the fly on the wall there. It´s called a nymph. It will tie in elegantly with your discussion about nymphomania. A nymph is an early stage in the life of an insect.*
>
> *Joe: As a quite young nymph, it was imperative for me to get rid of my virginity.*
>
> *Seligman: Hopla.*

> *Joe: I kind knew this boy, J, who had a moped. So, in my eyes he was rather sophisticated. I was 15, and perhaps my girlish, romantic expectations were a bit high.*[174]

Este diálogo, apresentado na montagem com o uso comum do plano e do contraplano, mantém Joe em uma posição inferior a Seligman, visto que ela está deitada na cama e ele, ao seu lado, está sentado em uma cadeira. Assim, neste momento da narrativa, a troca de olhares entre os dois se dá sempre com ela olhando para cima e ele para baixo. Na verdade, durante quase todo o filme, apesar da variação na altura do *plongée*, visto que Joe às vezes aparece sentada, ela terá sempre que olhar um pouco para cima para dialogar com seu interlocutor. Outro ponto a destacar é que o filme coloca Joe numa posição muito passiva, ao ficar confinada na cama. Seligman, no entanto, circula pelo apartamento.

O diálogo revela que Seligman é indiferente à reminiscência da infância de Joe, ou seja, ele deixa claro que quer que ela comece a falar sobre a questão sexual que havia sido apresentada anteriormente. Assim, de um lado, a pergunta "*Am I boring you*?" mostra educação, no sentido de ser educado *("be polite")* da cultura britânica, de outro, no entanto, a resposta revela para Joe as motivações de Seligman. Ao mesmo tempo, ao voltar sua cabeça para ele, a atriz deve necessariamente olhar na direção do plano subjetivo de seu interlocutor que, neste momento, confunde-se com o da audiência. Dessa forma, a pergunta também é feita para quem assiste ao filme (fotograma 70):

---

[174] Joe: Estou te aborrecendo?
Seligman: Não, não. Eu só estou ansioso para ver como você fará com que a pesca seja incluída em sua história. Você poderia começar com aquela isca na parede. É chamada de ninfa. Ela se encaixará elegantemente em sua discussão sobre ninfomania. Uma ninfa é um estágio inicial na vida de um inseto.
Joe: Como uma ninfa bem jovem, era fundamental eu me livrar da minha virgindade.
Seligman: Hopla.
Joe: Eu meio que conhecia esse garoto, J, que tinha uma motoneta. Então, aos meus olhos, ele era bastante sofisticado. Eu tinha 15 anos e talvez minhas expectativas românticas de menina fossem um pouco altas.

Fotograma 70
Joe: Am I boring you?

Essa linha de diálogo torna-se, assim, uma retórica carregada de ironia. Em um sentido mais amplo, a fala chama atenção para a forma cinematográfica de entretenimento em oposição a um cinema que busca um outro tempo narrativo e uma outra maneira de contar histórias. A poética e simbólica relação entre pai e filha atrasa as cenas pornográficas. De volta ao diálogo, percebemos, pela resposta de Seligman, que a empatia dele pelo sofrimento dela tem, de certa forma, um limite que está representado por algo que é até um clichê: ele quer ouvir as histórias que aproximam *fly fishing* e sexo, revelando a sua isca.

Não por acaso, a resposta de Seligman faz com que Joe vá direto ao assunto da virgindade. Sendo Joe uma variação de Sherazade, temos aqui um momento de ruptura consciente que mostra que ela escolhe avançar a narrativa de acordo com a reação de seu interlocutor: a opção é pelo entretenimento. Neste ponto, surge a questão sobre a confiabilidade de Joe como narradora. A resposta a esta pergunta é a de que ela pode ser classificada como narradora não confiável. No entanto, como em outros exemplos de narradores não confiáveis, não está em jogo se o que ela conta é verdadeiro ou não. Há uma opção pela fantasia, que confunde os padrões relacionados ao *flashback*: o que é contado não é necessariamente o que aconteceu ou como aconteceu. Quanto mais a audiência adere a um dos pontos de vista – seja o dela ou o de Seligman – mais difícil fica perceber essas nuanças. É necessário estar atento e entender o filme como um exercício de distanciamento brechtiano.

O relacionamento de Joe criança com seu pai continua em cenas que são inseridas entre os episódios durante os dois filmes, a partir de comentários ou detalhes que permitem à narradora construir associações entre o que está sendo abordado e as memórias dos passeios na floresta. Na forma fílmica, a montagem permite essa construção de um raciocínio como se fosse uma espécie de fluxo de consciência na literatura, ou seja, que não se desdobra em linha reta, mas que alterna, retorna, acrescenta, corrige, enfim, se movimenta. As memórias de infância inseridas entre os episódios são artificio de ruptura do encadeamento causal do drama cinematográfico comercial pela ativação de conteúdos que confrontam a própria narrativa.

Ainda no *Volume 1*, a personagem, para descrever seu sentimento de solidão, o associa a uma memória de infância na qual está em uma maca, prestes a entrar em uma sala de cirurgia. Ela descreve a situação como sendo a de um sereno desamparo de proporções universais: "*it was as if I was completely alone in the entire universe. It was as if my whole body was filled with lonely and tears*"[175]. Essa descrição é ilustrada com imagens de arquivo de nebulosas e da via láctea intercaladas com a expressão de serenidade do rosto da atriz e da informação de ela havia sido pré-medicada e estava se sentindo bem. Ela se sente como se tivesse que cruzar uma espécie de umbral. A situação é metafórica e descreve a experiência solitária que também lembra uma iniciação.

No *Volume 2*, em uma visita à floresta no inverno, em meio a árvores sem folhas, o pai afirma que é possível perceber a alma das árvores. "*A poetic line that was rare to him*"[176], ela acrescenta, para emendar que as árvores no inverno representam as almas das pessoas. No episódio final no *Volume 2*, na última reminiscência, que, na montagem, Joe conta simultaneamente para Seligman e P, o pai lhe mostra sua *soul tree*, um carvalho dividido em dois troncos[177]. Joe achará sua *soul tree* ao final do *Volume 2*: uma árvore torta nascida no alto de um monte rochoso, posicionada à esquerda na diegese.

---

[175] Tradução da A.: "Era como se eu estivesse completamente sozinha em todo o universo. Era como se todo o meu corpo se enchesse de solidão e lágrimas".

[176] Tradução da A.: "Um rara linha poética".

[177] É possível inferir também que a maneira como a infância de Joe é abordada no filme corresponde a uma série de episódios iniciáticos associados a uma forma narrativa muito assimilada pela indústria cinematográfica nos dias de hoje e que é conhecida como a "jornada do herói". No caso, o fato da personagem ser criança é somente uma alegoria à infantilidade contida em uma receita que se repete à exaustão na

Em *Ninfomaníaca*, os elementos épicos se sobrepõem para ressaltar o sonho e a fantasia, como na sequência mais significativa sobre esta infância mítica que acontece no início do *Volume 2*, quando Joe introduz o Capítulo 6 *(The Eastern Church and the Western Church)*. Trata-se de uma epifania que ela descreve na sequência da discussão sobre o ícone de Rublev. Note-se que, neste momento, a personagem e elementos narrativos do filme se misturam, como havíamos apontado anteriormente, apagando os limites entre o que é diegético do que é meta-diegético. Agora, no entanto, neste início do *Volume 2*, o artifício se torna mais explícito como as linhas de diálogo a seguir mostram:

> Joe: Let´s call this chapter "The Eastern Church and the Western Church". But it won´t be a story about traveling east from Rome towards the light, but rather the opposite. So, in order not to make it too sad, I´ve pepped up the name of the chapter with an extra title. (off) I was 12 years old and on a school trip in the hills.[178]

Após esta fala, há um corte e a tela se torna preta. Começamos a ouvir sons de pássaros cantando, do vento soprando, de água escorrendo, de vozes distantes, de uma abelha zunindo. Temos a repetição do mesmo artifício de montagem da sequência de abertura. Um corte e temos a imagem de Joe, agora com 12 anos (ainda Ananya Berg), deitada na relva. A seguir, vários cortes mostram imagens de arquivo associadas aos sons que foram ouvidos anteriormente. Joe fecha os olhos e, então, ela levita e duas figuras de mulheres aparecem ao seu lado (fotogramas 71 e 72):

---

maioria dos enredos de filmes e séries de TV não só em Hollywood, mas também no mundo inteiro, seja em filmes premiados e considerados sérios, seja nas sagas infinitas dos super-heróis da cultura milionária conhecida como transmidiática.

[178] Esta linha de diálogo é dita em *voice over.* A imagem mostrada é a cartela com o título do capítulo que contém também uma ilustração da Catedral de São Basílio (Moscou). Ver 1.4. Tradução da A.: Joe: Vamos chamar este capítulo de "A Igreja Oriental e a Igreja Ocidental". Mas não será uma história sobre viajar para o leste de Roma em direção à luz, mas sim o contrário. Então, para não ficar muito triste, animei o nome do capítulo com um título extra. (Off) Eu tinha 12 anos e estava em uma excursão escolar nas montanhas.

Fotograma 71

Fotograma 72

No diálogo, a Joe adulta responde a um incrédulo Seligman que "*it was an orgasm, thought the doctor described it as an epileptic seizure*"[179]. Seligman então interpreta o que ela conta fazendo uma comparação com a transfiguração de Jesus no monte, uma passagem bíblica, que é ilustrada pelo quadro *A Transfiguração* do pintor renascentista Rafael para ressaltar a imagem de Cristo e dos profetas (fotograma 73). No filme, há a inclusão de um efeito especial como se as nuvens no quadro estivessem em movimento:

[179] Tradução da A.: "Foi um orgasmo, apesar do doutor descrever como um ataque epilético".

Fotograma 73

Após Joe prover uma descrição mais detalhada sobre as mulheres, ele conclui que a figura da direita no fotograma 72 é a imperatriz de Roma, Valéria Messalina, e a figura da esquerda é a prostituta da Babilônia, personagem do evangelho de João, sentada sobre a besta do apocalipse no formato de um boi. Para Seligman, a visão é uma blasfêmia.

> Blasphemy is fundamentally about transgression, about crossing the lines between the sacred and the profane in seemingly improper ways. Blasphemy does not play by established rules, does not respect the traditions of socially acceptable ways of ritualizing, and may even poke fun at well-respected symbols and myths. (PLATE, 2006, p. 43).[180]

A arte blasfema é um ato de transgressão que afronta símbolos religiosos de uma determinada força política dominante. As imagens produzidas visam expor a contradição do dogma e a arbitrariedade dos conceitos e só podem ser classificadas de blasfemas pelos grupos atingidos. A visão de Joe representa um êxtase de cunho místico, um tipo de acontecimento relatado em todas as religiões[181].

---

[180] Tradução da A.: Blasfêmia é, fundamentalmente, sobre transgressão, sobre cruzar os limites entre o sagrado e o profano de maneiras impróprias. A blasfêmia não obedece a regras estabelecidas, não respeita as tradições de formas socialmente aceitáveis de ritualização e pode até zombar de símbolos e mitos respeitados.

[181] Na cristandade, a interpretação orgástica mais famosa é a da estátua do escultor italiano Gian Lorenzo Benini (1598-1680) chamada *o Êxtase de Santa Teresa D´Av*ila.

No caso de *Ninfomaníaca*, é a interpretação de Seligman que opõe seu conto ao dogma cristão, ou seja, torna-o anticristão. No fotograma 74 (abaixo), vemos um quadro muito parecido com o do fotograma 71 e que é de uma cena de *Anticristo* na qual a atriz Charlotte Gainsbourg está na mesma posição da Joe menina na epifania, que Patrícia Kruger comenta como uma forma de "sublinhar a relação íntima da mulher com a natureza" (KRUGER, 2016). No caso, ela segue instruções de seu terapeuta/marido para colocar-se nesta posição deitada na grama. Nas duas imagens, as mulheres se tornam contradições impossíveis de serem resolvidas dentro do sistema cristão por serem associadas à natureza como força incontrolável.

Fotograma 74 - *Anticristo*

Em *Ninfomaníaca*, a montagem da sequência chama atenção pela duplicidade das imagens que formam uma espécie de jogo comparativo entre aquilo que Joe descreve e o que Seligman entende, como nos fotogramas 72 e 73. Seligman não fala do quadro de Rafael. Ele é inserido na cena como um elemento meta-diegético para ilustrar sua fala sobre essa passagem na vida de Cristo. O artifício da inserção de uma imagem de arquivo é uma interferência do *autor implícito*, corroborada pelo fato de que o próprio quadro está editado: ele aparece pela metade. Na construção de sentido, o fotograma 72 mostra o orgasmo espontâneo de Joe como um êxtase místico. Desta forma, podemos inferir que o mesmo acontece no fotograma 73 e o que vemos é o orgasmo espontâneo de Cristo na pintura de

Rafael. É uma forma de composição que lembra a construção de sentido em Eisenstein, por exemplo.

O mesmo artifício de montagem continua com a discussão sobre as mulheres representadas na epifania de Joe. Em um primeiro movimento, a fórmula interpretativa de Seligman poderia ser vista como arbitrária, visto que parece a junção de símbolos de outras eras desprovidos de sua historicidade. No entanto, há questões suscitadas pelas personagens se confrontadas com a montagem. No caso da prostituta da Babilônia, nas duas imagens, que podem ser vistas nos fotogramas 75 e 76 abaixo, é possível perceber a interferência do *autor implícito* no destaque dado às figuras e na ausência do animal/monstro no qual elas estão montadas que foi deliberadamente cortado. No fotograma 72 é possível claramente ver um boi branco.

Fotograma 75

Fotograma 76

No fotograma 75, vemos uma atriz (Janine Romanowski) na representação da personagem e exemplifica o que Joe vê. Essa figuração é inédita, atual e exclusiva do filme. Os elementos da sua tradição iconográfica – a roupa de cor vermelha e o cálice dourado - confirmam que ela representa a Grande Prostituta da Babilônia. No entanto, parece esvaziada de seu sentido bíblico original: seu olhar para a câmera e, por consequência, para o público, convida quem assiste a tecer o julgamento histórico de sua figura. O fotograma 76 é uma ilustração sobre o tema feita pelo poeta William Blake em 1809 e exemplifica o que Seligman vê. Na figura 8 (abaixo), é possível ver a imagem de Blake na totalidade. Seligman faz uma aproximação entre o ser meio humano de sete cabeças ao guerreiro mitológico *Ninrod*[182]. Na tradição iconográfica, a personagem está sentada em uma variedade de animais com sete cabeças, normalmente parecidos com um dragão.

[182] Em sua origem, Ninrod não tem sete cabeças. Ele faz parte das histórias mitológicas da Mesopotânia e está ligado ao mito da imperatriz Semiramis.

Figura 8

A mesma situação é percebida na figura identificada como Messalina: de um lado há uma atriz (Tabea Tarbiat) com um bebê que olha para a câmera como se colocasse questões sobre seu significado para quem assiste. De outro, a estátua que está no Museu do Louvre, nas palavras do próprio Seligman (fotogramas 77 e 78). Note-se a ênfase na representação das figuras humanas em contrapartida com as representações artificiais da aquarela de Blake e da estátua romana, esta sim carregada de história. A de Valéria (fotograma 77) é potencializada pela presença do bebê que a associa à maternidade.

Fotograma 77

Fotograma 78

No cânone bíblico, as civilizações da Mesopotâmia foram usadas como exemplos de Estados imorais. Com o passar do tempo, a Prostituta da Babilônia se tornou uma alegoria usada para condenar impérios como símbolos de corrupção e decadência. Um exemplo é Roma (o Império Romano), da qual a personagem histórica Valéria Messalina fez parte no início da cristandade. Apesar da única imagem da imperatriz que chegou a nós ser justamente esta que está no Louvre, similar às milhares que existem de Maria no cristianismo, como a própria Joe indica no diálogo, sua reputação foi a de uma mulher cruel e obscena[183]. Em Blake, o alvo político é Londres (o Império Britânico), que ele também critica em um poema de mesmo nome. A figura 8, portanto, é sua crítica política e alegórica à situação do Império Britânico naquele momento histórico:

> For English radical dissent in the eighteenth century, the whore of Babylon was not only the 'scarlet woman' of Rome, but also all Erastianism, all compromise between things spiritual and the temporal powers of the State, and hence, very specifically, that extraordinary Erastian formation, the Church of England. One recalls Blake´s annotations to Bishop Watson (throughout), and his polemic against 'The Abomination that maketh desolate, i.e., State Religion which is the Source of all Cruelty´. Hence the harlot is able to unite in a single nexus the imagery of market

[183] Valéria foi assassinada aos 28 anos e Britânico, o bebê, aos 13. Eles pertenceram a uma família imperial decadente com uma dinâmica destrutiva que tinha como razão de existência a sucessão ao trono. Provavelmente, sofreram processos de difamação perpetrados por adversários políticos.

> relations and the imagery of ideological domination by the agency of a State Church, prostituted to the occasions of temporal power. (THOMPSON, 2007, p. 192)[184]

Desde que D.W. Griffith dirigiu *Intolerância* (*Intolerance: Love´s Struggle Throughout the Ages, 1916),* a história do cinema está atrelada a deste filme e aos suntuosos cenários da cidade mesopotâmica. Com quatro episódios, – Babilônia, Judéia, França renascentista e Estados Unidos da época -, o filme faz uma leitura de momentos da história para fazer dos Estados Unidos a nação herdeira natural do legado civilizacional humano (ainda na questão da alegoria, Ismail Xavier chama o filme de "canônica narrativa de fundação nacional"). O filme antecipa, com certeza, o papel que Hollywood teve na construção desta imagem[185].

A citação à meretriz da Babilônia em *Ninfomaníaca* também é uma referência à história do cinema que atualiza essa narrativa de fundação a partir da produção de sentido não pelas imagens das mulheres, mas pela ausência do monstro/boi nos fotogramas 75 e 76. Isso se dá porque a figura do boi nos obriga a voltar ao tema da ninfa, que é o centro da nossa análise. Um dos mitos centrais de fundação da Europa é justamente a história da ninfa (ou princesa) fenícia que foi vítima de um rapto (ou estupro) realizado por Zeus transformado em boi. Há centenas de representações dessa mitologia na arte europeia, desde vasos, estátuas a quadros de Ticiano, Goya e Rembrandt.

As origens do culto ao boi são muito arcaicas, no entanto o tema é amplamente conhecido e foi retomado como representação recente da própria União Europeia, como é possível ver na figura 9 (abaixo), evocando essa narrativa de fundação nacional. Trata-se de uma edição de 2004 da revista alemã *Der Spiegel* que festeja a adesão de 10 novos países ao bloco econômico. A imagem evidencia a figura de Europa sobre o boi, remetendo ao mito.

---

[184] Tradução da A.: Para a dissidência radical inglesa do século XVIII, a prostituta da Babilônia não era apenas a 'mulher escarlate' de Roma, mas também todo erastianismo, todo compromisso entre as coisas espirituais e os poderes temporais do Estado e, portanto, mais especificamente, aquela extraordinária formação erastiana: a Igreja da Inglaterra. Lembramos as anotações de Blake ao Bispo Watson (do começo ao fim) e sua polêmica contra "A Abominação que desolou, ou seja, a Religião do Estado que é a Fonte de toda Crueldade". Assim, a meretriz é capaz de unir em um único nexo o imaginário das relações de mercado e o imaginário da dominação ideológica pela agência de uma Igreja do Estado, prostituída para as ocasiões de poder temporal.

[185] Os cineastas italianos Paolo e Vittorio Taviani retrataram em *Bom dia, Babilônia (Good Morning Babilonia, 1987)* a produção do filme no contexto da I Guerra Mundial na Europa. No filme, dois irmãos imigrantes participam da construção dos cenários do filme. Quando a guerra começa, eles voltam para a Itália e lutam, alegoricamente, em lados opostos do conflito.

Porém, agora não se trata mais de Zeus ou Júpiter. A alegoria é de outra natureza política: trata-se da fórmula imagética como este século representa o capitalismo tardio, ou seja, o capitalismo financeiro. A locomotiva dos Irmãos Lumière foi substituída por este novo símbolo e o culto à máquina e ao progresso positivista, base da modernidade, perdeu sua utilidade e se tornou obsoleto. Parece um retorno ao arcaico, mas está mais para uma forma de apropriação desprovida de historicidade.

A nota de cinco euros, por exemplo, estampa uma imagem de Europa como ninfa. Walter Benjamin avalia esse tipo de ilustração como sátira: "(...) porque além desses documentos não há outro lugar em que o capitalismo se porta com tanta ingenuidade em sua santa seriedade. O que se vê aí de pequenos inocentes em torno de cifras, deusas segurando tábuas de lei e heróis experimentados embainhando a espada diante de unidades monetárias, tudo isso é um mundo à parte: arquitetura de fachada do inferno" (BENJAMIN, 2013, p. 23).

Figura 9

Esta alegoria iniciou-se com a estátua do *Charging Bull*[186] colocada no centro financeiro de Nova York em 1987. Nas figuras 10 e 11, é possível ver duas criações a partir desta obra. A primeira é o famoso anúncio da agência *Ad Busters*[187], convocando manifestantes para o movimento que ficou conhecido como *Occupy Wall Street*, em 2011. A segunda é uma foto que contém a estátua da *Fearless Girl*[188], ali colocada em 2017. Nos dois casos, as figuras femininas ganham relevância pela contradição que geram e são opostas às imagens de adesão na capa da revista alemã.

A estátua da *Fearless Girl* foi uma encomenda de um grupo financeiro para promover a inclusão das mulheres no mercado de trabalho de Wall Street. Provavelmente, foi uma resposta aos escândalos do movimento *#metoo* que assolavam a cultura americana naquele momento. Trata-se do exemplo cabal de como a política de gênero ou identitária tem um viés reificado e limitado à ideologia do capital. No entanto, ao contrário do momento de Blake, por exemplo, revela que é impossível utilizar a figura da prostituta ou da messalina neste contexto. A figura 11 mostra ainda uma contradição.

A composição das esculturas juntas gera um conflito inevitável, permanente e potencialmente revolucionário entre a ameaça do boi e a força da menina. Por isso mesmo, a estátua da garota foi removida deste local em 2019 e reposicionada em frente ao prédio da bolsa de valores. Os decisores, no entanto, quebraram justamente com o seu propósito de inclusão: foi uma censura ao conteúdo perigoso que emergiu da composição. A foto, portanto, é um registro histórico de uma construção simbólica em praça pública que não existe mais.

---

[186] Escultura do artista italiano Arturo di Modica (1941-).

[187] https://www.adbusters.org/ Trata-se de uma agência de propaganda de agitação política progressista responsável por criar as peças que promoveram e deram cara ao movimento *Occupy Wall Street*. Apesar do conteúdo de caráter progressista, sua prática política ficou limitada pelo discurso pequeno-burguês.

[188] Escultura da artista americana Kristen Visbal (1961-). A campanha está neste link: https://www.youtube.com/watch?v=G3ApQ2H6zFs&t=27s

Figura 10 – Anúncio da *Ad Busters*

Figura 11 - Foto: Associated Press. Fotógrafo: Mark Lenniham, 2017.

Para Walter Benjamin “o capitalismo deve ser visto como uma religião”. Esse pensamento nos ajuda a concluir esta análise na qual a moralidade cristã foi tão invocada.

Benjamin chama o capitalismo de parasita do cristianismo. Suas palavras ajudam a resumir como podemos entender a citação cristã em *Ninfomaníaca*:

> O capitalismo está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta. (...) Em primeiro lugar, o capitalismo é uma religião puramente cultual, talvez até a mais extremada que já existiu. (...) Ligado a essa concreção do culto está um segundo traço do capitalismo: a duração permanente do culto. O capitalismo é a celebração de um culto *sans trêve et sans merci* [sem trégua e sem piedade]. Para ele, não existem "dias normais", não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de uma pompa sacral, do empenho extremo do adorador. Em terceiro lugar, esse culto é culpabilizador. (...) Nesse aspecto, tal sistema religioso é decorrente de um movimento monstruoso. Uma monstruosa consciência de culpa que não sabe como expiar lança mão do culto, não para expiar essa culpa, mas para torná-la universal, para martelá-la na consciência e, por fim e acima de tudo, envolver o próprio Deus nesta culpa, para que ele se interesse pela expiação. (...) Faz parte da essência desse movimento religioso que é o capitalismo aguentar até o fim, até a culpabilização final e total de Deus, até que seja alcançado o estado de desespero universal, no qual ainda se deposita alguma esperança. Nisto reside o aspecto historicamente inaudito do capitalismo: a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação. O quarto traço dessa religião é que seu Deus precisa ser ocultado e só pode ser invocado no zênite de sua culpabilização. (...) No Ocidente, o capitalismo se desenvolveu como parasita do cristianismo (...), de tal forma que, no final das contas, sua história é essencialmente a história de seu parasita, ou seja, do capitalismo. (BENJAMIN, 2013, p. 21-23).

Existe uma falsa oposição entre as digressões de Seligman e as histórias de Joe. Se o ato narrativo de Joe tem como função estimular a fantasia de Seligman, as respostas deste personagem estão ligadas às suas próprias fantasias e não a análises objetivas dos possíveis significados ao que está sendo narrado. Note-se que Joe não refuta Seligman, ou seja, não estimula um debate. Ela ouve e o ato de ouvir mostra-se tão importante quanto o de contar. A questão é que a dramaturgia não contempla o ato de ouvir como ação: uma resposta na forma de diálogo é sempre necessária.

Na montagem, as reações de Joe são construídas nos cortes que mostram olhares, expressões, desvios de olhar e linhas de diálogo que não desvirtuam do tema. Por exemplo, por duas vezes ela diz a ele que a figura da messalina era parecida com a de Maria. Por duas vezes, ele retruca dizendo que não. Em nenhum momento, no entanto, uma análise sobre a construção da figura histórica de Valéria Messalina é colocada como assunto. Cabe a aqueles que assistem fazer as perguntas necessárias e preencher os vazios da arbitrariedade. A partir da citação de Benjamin, fica difícil não ver sua defesa da cristandade como a defesa de seu parasita.

4.6 A morte do pai de Joe

O Capítulo 4 do *Volume 1*, intitulado *Delirium*, é dedicado a exibir as últimas horas de vida do pai de Joe, internado em um hospital com uma doença em estágio terminal. O episódio começa após uma conversa entre Joe e Seligman sobre Edgar Allan Poe, no qual ele fala sobre a vida do escritor e como ele morreu. Essa é a deixa para que Joe conte sua experiência. Na despedida entre pai e filha, de um lado temos a dor, a perda de consciência, de controle sobre o corpo e os delírios; de outro, o sofrimento e a impotência diante da situação. Ele se coloca totalmente nas mãos de seus colegas médicos. Ela reclama da ausência da mãe e eles têm uma discussão na qual ele defende a esposa com veemência, gerando ambiguidade sobre o ponto de vista de Joe em relação a ela. Por fim, ele lhe conta pela última vez a história da *lime tree*. A eficiência técnica de médicos e enfermeiros[189] (há um momento em que ele é amarrado à cama), as tentativas de Joe de compensar o sofrimento com parceiros anônimos no próprio hospital, sem conseguir o alívio necessário, completam a encenação.

Neste ponto, o filme oferece à audiência uma discussão sobre a representação da morte, incorporando-a a do sexo. Neste caso, é oferecido aos que assistem um corpo que perde a consciência de si e da realidade. Nesta morte não há transcendência e não há religião. A representação também simboliza o morrer no nosso momento histórico que, nos países mais ricos, é majoritariamente relacionada às doenças crônicas incuráveis, uma condição que Eric Cazdyn discute em seu livro *The Already Dead*, no qual ele expõe como a abordagem

[189] A representação mostra a abordagem chamada de cuidados paliativos, com a aplicação de opioides para a dor e a administração de técnicas que garantam algum tipo de conforto.

às doenças segue a mesma lógica da administração que o capitalismo aplica às empresas e à administração de crises no próprio sistema:

> In this way, crisis is not something that comes and goes, but is always present. Once diagnosed, one will always have cancer and, therefore, will always live with the threat of its acceleration or relapse. The already dead are exposed to a logic of crisis, which is homologous to how crisis functions within capitalism. This also requires a form of awareness that lends itself to an astute economic analysis: one cannot forget that one has cancer, HIV, or a formerly terminal disease, however much life is normalized, just as none cannot forget that capitalism is always in crisis, however much day-to-day political-economic life is normalized. (CAZDIN, 2012, p. 198-199).[190]

A fotografia em preto e branco das cenas ajuda a pontuar a atmosfera fria da experiência: um quarto de hospital impessoal, frio e incômodo, alugado como cenário de final de vida de alguém agora categorizado como "paciente" a ser administrado, e que será rapidamente limpo de qualquer vestígio antes de ser colocado à disposição do próximo ocupante, na rapidez da necessidade de otimização dos espaços. Nesses lugares, os prontuários substituem a memória e a história. No final, mãe e filha observam o corpo inerte sobre o qual foi colocada uma única rosa (referência a uma cena de *O Reino*). Vestida com uma capa de chuva que encobre sua roupa e com um semblante sério e cansado, a mãe olha para sua filha como se não tivesse nada a dizer e lembra, de maneira peculiar, a personagem de Mrs. H[191] (fotograma 79):

---

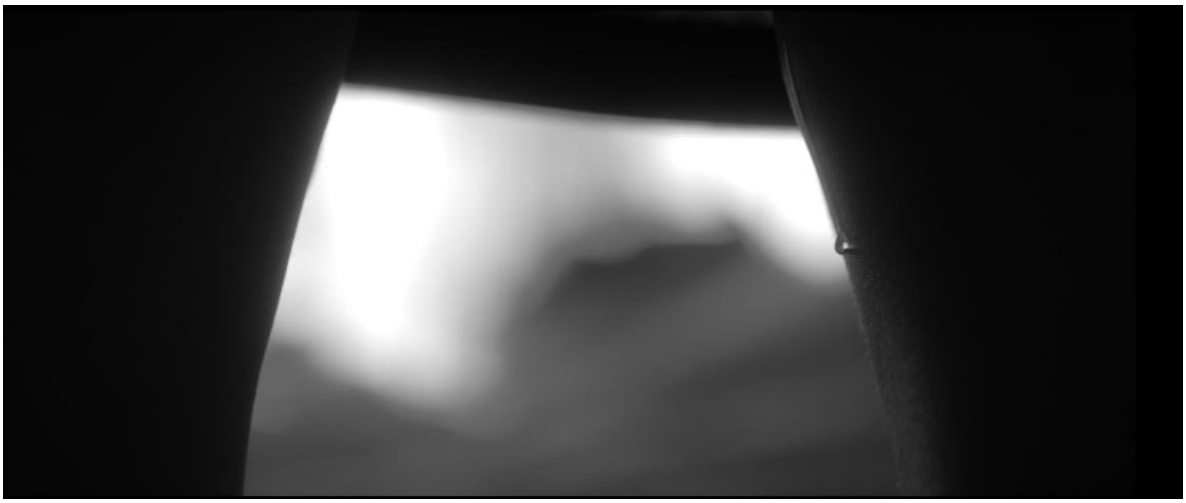
[190] Tradução da A.: Dessa forma, a crise não é algo que vai e vem, mas está sempre presente. Uma vez diagnosticado, sempre se terá câncer e, portanto, sempre se conviverá com a ameaça de sua aceleração ou recaída. Os já-mortos estão expostos a uma lógica de crise, que é análoga ao funcionamento da crise no capitalismo. Isso requer também uma forma de consciência que se preste a uma análise econômica astuta: não se pode esquecer que se tem câncer, HIV ou uma doença terminal, por mais que a vida se normalize, assim como ninguém pode esquecer que o capitalismo está sempre em crise, por mais que a vida político-econômica do dia-a-dia seja normalizada.

[191] Ver a seção 5.3.

Fotograma 79

Elas não se falam e logo a mãe vai embora. Joe informa a Seligman que, naquele momento, seus sentimentos tinham se esgotado e que seu corpo produziu uma reação de lubrificação meio instintual, da qual ela se envergonhava. A narração é uma sequência de três imagens no qual temos Joe de olhos fechados, suas pernas e, por fim, o rosto do pai morto (fotogramas 80, 81 e 82).

Fotograma 80



Fotograma 81

Fotograma 82

Seligman comenta a reação como compreensível e aponta que a "*literature has many worst examples*". No entanto, pode-se entender a passagem a partir do texto *Além do Princípio do Prazer*, de Freud, no qual o autor especula sobre a dialética entre o que ele classifica como instintos de vida, aos quais está a sexualidade, e os instintos de morte:

> Outro fato notável é que os instintos de vida têm muito mais contato com nossa percepção interna, surgindo como rompedores da paz e constantemente produzindo tensões cujo alívio é sentido como prazer, ao passo que os instintos de morte parecem efetuar seu trabalho discretamente. O princípio do prazer parece, na realidade, servir aos instintos de morte (FREUD, 1969, p. 84-85)

A morte do pai de Joe é também a morte de sua infância e, como consequência, sua definitiva passagem para a vida adulta. Como herança, ela informa a Seligman que herdou o paquímetro, mas renunciou ao dinheiro que tinha direito. "*Really? That´s a dramatic gesture*", aponta seu interlocutor, revelando uma linha de diálogo que demonstra o incômodo de Joe em por um preço na relação com a mãe. Ao mesmo tempo, é uma linha meta-diegética.

4.7 Jerôme e o amor como mercadoria

A relação amorosa de Joe e Jerôme é uma história que percorre os dois Volumes e tem a reificação como sua principal característica. Em quase todos os episódios é o dinheiro que em última instância media o sentimento amoroso. Essa é uma história do amor na sua forma mercadoria, na qual a contabilidade e a moeda de troca (não o papel moeda necessariamente) estão sempre presentes nas atitudes dos personagens. Essas ações não são premeditadas ou baseadas em algum subterfúgio dramático que categorizam os protagonistas como tipos (o avarento, a ambiciosa etc.). Ao contrário, as personagens são colocadas em conflito a partir de situações em que a reificação aparece como uma espécie de sombra da qual não é possível se livrar. As atitudes de Joe entram em choque com um tipo de aparato amoroso que, para Jerôme e boa parte do público, é a norma.

O resultado é de estranhamento visto que ela não reage como se espera de uma mulher que recebe de presente de seu namorado um anel de diamantes, por exemplo. Partindo da afirmação de Benjamin de que "não temos como puxar a rede dentro da qual nos encontramos" ou, nas palavras de Jameson[192], de que há "limites estruturais" na situação social à qual estamos submetidos, podemos entender Joe, na sua característica de ninfa, como uma tentativa de explicitar esses limites estruturais ou esta rede a partir do estranhamento que ela nos oferece. No relacionamento com Jerôme e com os homens que compõe as cenas pornográficas em *Ninfomaníaca* temos os principais exemplos deste exercício.

Uma primeira análise da escolha do nome Jerôme pode indicar como essa construção formal se dá. É possível que a escolha tenha sido motivada como uma alusão ao santo da Igreja Católica que viveu entre os séculos IV e V e ficou conhecido pela tradução dos

[192] Em Benjamin, ver o *Capitalismo como Religião*. Em Jameson, ver *Periodizing the 60s*.

evangelhos do hebraico para o latim. A vulgata, de sua autoria, foi a principal versão da bíblia durante a Idade Média. No final do século XX, pesquisadores[193] compararam os originais em hebraico e descobriram um série de mudanças propositais que miravam justamente as mulheres e o casamento nas passagens bíblicas. Em linhas gerais, Jerônimo[194] pregou ardentemente contra o casamento e a favor da virgindade e da vida ascética e monástica, ideias que defendeu principalmente em sua *Epístola contra Joviniano*[195]. O santo também ficou conhecido por montar um monastério na Palestina para onde amigas suas, abastadas viúvas da elite romana da época, se mudaram para viver de acordo com suas pregações. Talvez seja exemplo do homem sábio tão popular ao longo dos séculos, defendido até por Boccaccio como vimos. A virgindade e o asceticismo de Seligman podem ser alusões a esta construção ideológica.

No Jerôme de *Ninfomaníaca*, no entanto, a figura histórica do santo sofre a mediação de outra referência, agora literária, na citação aos *Contos de Canterbury* (1387), de Geoffrey Chaucer (1353-1400), mais especificamente o conto intitulado *A Mulher de Bath*. Dividido em duas partes, um prólogo e o conto propriamente dito, é o único episódio que tem como narradora uma mulher, uma viúva de cinco casamentos, no grupo de 29 peregrinos que realizam uma competição para ver quem conta a melhor história[196]. Esta é uma obra formadora, em língua inglesa, sobre o ato de contar histórias. No prólogo, o autor usa o ponto de vista feminino para tecer um contraponto aos argumentos contidos na epístola de Jerônimo. O segundo conto parte de antigas lendas arturianas, de base pagã, para discutir de maneira bem-humorada quem é que manda no casamento: o marido ou a esposa[197].

Além do dogma cristão, há algo que une essas referências, apesar dos séculos que as separam. A tradição literária misógina, potencializada na Idade Média, só aconteceu a partir da escrita e da interpretação de textos de origem milenares, que foram copiados e traduzidos

---

[193] Um texto sobre esta questão é o da pesquisadora Jane Barr, de 1990, *The Influence of Saint Jerome on Medieval Attitudes to Women*: https://www.womenpriests.org/the-influence-of-saint-jerome-on-medieval-attitudes-to-women/

[194] A construção do discurso misógino cristão não começou com São Jerônimo. Para uma compilação de textos desde a antiguidade, ver o livro de Carlos Louzada na bibliografia.

[195] Escrito em 395: https://www.wdl.org/pt/item/14700/

[196] Essa obra de Chaucer tem a estrutura do *Decameron*, mas adaptada à situação inglesa naquele momento histórico.

[197] Uma variação deste tema originou o filme dinamarquês *A Quarta Aliança da Senhora Margarida*, de Carl Theodor Dreyer (*Prästänkan*, 1920).

ao longo deste tempo. O prólogo do conto de Chaucer resume a história desta literatura, que a narradora descreve aos seus ouvintes ao falar sobre seu quinto marido, um doutor de Oxford, que tinha uma compilação desses textos:

> Além disso, havia outrora em Roma um clérigo, um cardeal, de nome São Jerônimo[198], que escrevera um livro contra Joviniano, que ele também possuía; e mais Tertuliano, Crisipo, Trótula, Helóisa, que era abadessa perto de Paris, os *Provérbios* de Salomão, a *Arte de Amar* de Ovídio, e muitos outros... e todas essas obras estavam encadernadas num só volume. E, como eu disse, noite e dia, sempre que dispusesse de um momento de lazer ou folga em suas ocupações, era seu costume tomar desse calhamaço e ficar lendo a respeito de mulheres pérfidas. Sabia mais lendas e casos sobre elas que sobre as mulheres virtuosas da Bíblia. Porque, podem crer, é sempre impossível encontrar um letrado que fale bem das mulheres (a não ser nas biografias das santas; fora isso, nunca). É a velha fábula de Esopo: "Quem pintou o leão? Vamos, digam-me!". Por Deus, se, em vez de doutos nos claustros, fossem as mulheres que escrevessem as histórias, veríamos mais maldade entre os homens do que todos os representantes do sexo de Adão poderiam redimir. (CHAUCER, 2014, p. 413)

Na citação acima, temos a escolha clara do autor pelo ponto de vista de uma mulher como narradora do conto. Chama atenção também a figura dos "letrados" ou dos "doutos do claustro", como ela define. Analisar a figura histórica de São Jerônimo é perceber um homem que viveu em Roma, no final do império e 300 anos depois de Valéria Messalina, que era não só alfabetizado, mas também sabia grego e hebraico. Ele lia documentos raros, alguns já centenários no seu tempo de vida. Esse exemplo mostra que a construção ideológica que chamamos de patriarcalismo é um fenômeno plenamente documentado e não está restrito aos textos considerados sagrados, como a bíblia.

Em segundo lugar, o santo era um erudito em um momento no qual só um número muito pequeno de homens tinha esse privilégio. Eles necessitavam da proteção e do apoio financeiro das classes dominantes, ou seja, essa produção literária aconteceu a partir dos interesses dessas classes. As camadas populares e subalternas não deixaram esse legado a

---

[198] *Seint Ierome*, no original em inglês de Chaucer. Tradução de Paulo Vizioli. Em outros idiomas: Jerome, Jerôme, Hieronymus.

nós. Podemos, no entanto, inferir que o cristianismo se misturava às crenças populares e era recebido de maneira diferente pelos trabalhadores, escravos, servos, camponeses e até mesmo pelos pequenos comerciantes, artesãos e mestres. Daí o esforço na evangelização constante e no controle moral das populações, com o uso da violência quando era necessário.

Da mesma maneira, Chaucer também era um erudito. Mesmo escrevendo em inglês, ele teria que saber latim fluentemente, além de grego e, quem sabe, hebraico. Seu conto chama atenção por ser dividido em duas partes: o prólogo parece uma crítica ao cânone tradicional. Provavelmente, também foi uma crítica ao ambiente político e social no qual o escritor vivia. Já a segunda parte, na forma de fábula, revela um mundo onde existem elfos e fadas que vivem em florestas. Nascido em um país colonizado pelo Império Romano, Chaucer escreveu um conto originário das tradições orais populares de seu país. Escrever em inglês, neste contexto, foi um ato político. Esta reflexão nos ajuda a inferir que o patriarcalismo não foi somente fruto da imposição religiosa. Foi também imposição ideológica das classes dominantes ao cânone religioso, como uma via de mão dupla que se alimentou mutuamente.

A palavra Jerôme pode ser entendida como uma síntese ideológica na forma do personagem de *Ninfomaníaca*? Levando em consideração os temas abordados pelo filme, a escolha do nome tem um caráter alegórico. O personagem não é, claro, o retrato da figura histórica. O Jerôme do filme é um homem pequeno-burguês de sua época, completamente imerso no sistema ideológico que mantém a ordem dominante capitalista e que, por isso mesmo, repete as estruturas do patriarcalismo histórico. A escolha do ator norte-americano Shia LaBeouf para interpretá-lo também reforça esta caracterização. Até o lançamento do filme, o ator era uma estrela em ascensão de filmes de ação[199], nos quais interpretou o herói típico do cinema de Hollywood: uma expressão da masculinidade dominante e compatível com esta hegemonia.

Joe, agora na figura da atriz francesa Stacy Martin, até então desconhecida, o escolhe para perder a virgindade. Nessa sequência, vemos a protagonista, com a idade de 15 anos, bater na sua porta. O cenário do encontro parece ser o porão simples e pouco mobiliado de

[199] O ator foi protagonista de três filmes da série *Transformers* (2007, 2009, 2011), bem no período da pior crise econômica global do século XXI.

uma casa, onde ele está ocupado em consertar uma espécie de motocicleta chamada *moped*[200]. O encontro é descrito no filme mais a partir de gestos e olhares do que de diálogos. Os atores não parecem ser adolescentes, mas interpretam adolescentes. A personagem feminina é mostrada como ingênua e a masculina, arrogante. Ela sorri, ele nunca sorri. A conversa não ultrapassa a superficialidade a não ser por este breve momento:

> Joe: If I asked you to take my virginity would that be a problem?
> Jerôme: No, I don't see a problem.
> Joe: So, um … where shall I go?[201]

Destaca-se o que parece ser uma construção propositalmente estereotipada: Joe chama atenção por suas tranças de menininha, o corpo miúdo e a minissaia xadrez de colegial, e Jerôme pelo seu ar de garoto antissocial, como um Dean ou Brando, de regatas, músculos de fora e as manchas de graxa nos ombros. A *moped* ajuda a compor sua presunção masculina (fotograma 83). É como se o realismo da cena fosse quebrado por essa *mise-en-scène*, que exige um certo distanciamento, pois o que ela exprime é um certo lugar-comum dos filmes que antecipam uma cena pornográfica. A *mise-en-scène* também é construída em cima de valores sociais que colocam Joe em uma posição desigual se comparada à de Jerôme na relação de poder que se estabelece, apesar de ser apresentada como uma garota ousada e até corajosa pelo gesto de tomar as rédeas de sua sexualidade, refletindo um pouco o momento histórico representado no filme que é o do pós-1968.

---

[200] *Moped* é uma lambreta típica dos anos 1970 e nos ajuda a perceber em que momento histórico estamos.

[201] Tradução da A.: Joe: Se eu te pedisse para tirar minha virgindade, isso seria um problema?
Jerôme: Não, não vejo problema.
Joe: Então, hum ... para onde devo ir?

Fotograma 83

Se os figurinos e trejeitos podem indicar à audiência que deve começar uma cena erótica típica de um filme pornográfico, que visa excitar a imaginação de quem assiste, o que acontece é diferente. Primeiro, que a representação sexual é intensa, mas não é explícita, uma das características do gênero. No contexto, Jerôme coloca-se a tal distância de Joe, que parece que não há, da sua parte, qualquer desejo por ela, como se ela tivesse vindo atrapalhá-lo. Sua única preocupação é com a *moped*, colocando-a em uma posição inferior a este objeto. Quando finalmente decide realizar o seu desejo, ele jamais avisa a ela o que vai fazer, nem se importa com o fato, e realiza o ato sexual sem qualquer empatia, como se fosse preciso dar a esta mulher uma lição pela ousadia de seu comportamento.

De fato, na encenação do ato sexual, é ressaltado que Jerôme não toca em Joe a não ser com seu órgão sexual, e mesmo suas pernas, ele as afasta com os pés calçados. Ela, no entanto, coloca-se em suas mãos de maneira totalmente passiva, sem reclamar, desistir ou pedir para parar. A anulação da individualidade de Joe torna-se assim a anulação de seu desejo pela atitude dele. O contraditório moral está no fato de que, se Joe não tivesse pedido a Jerôme pelo sexo, a cena poderia ser até classificada de estupro, ou seja, é como se o público fosse questionado sobre seus limites morais.

A *mise-en-scène* é construída como um elemento didático sobre o conceito de reificação. Primeiro, há um processo de objetificação da protagonista, subjugada à vontade de Jerôme. Segundo, há uma objetificação dos dois personagens no fetiche da

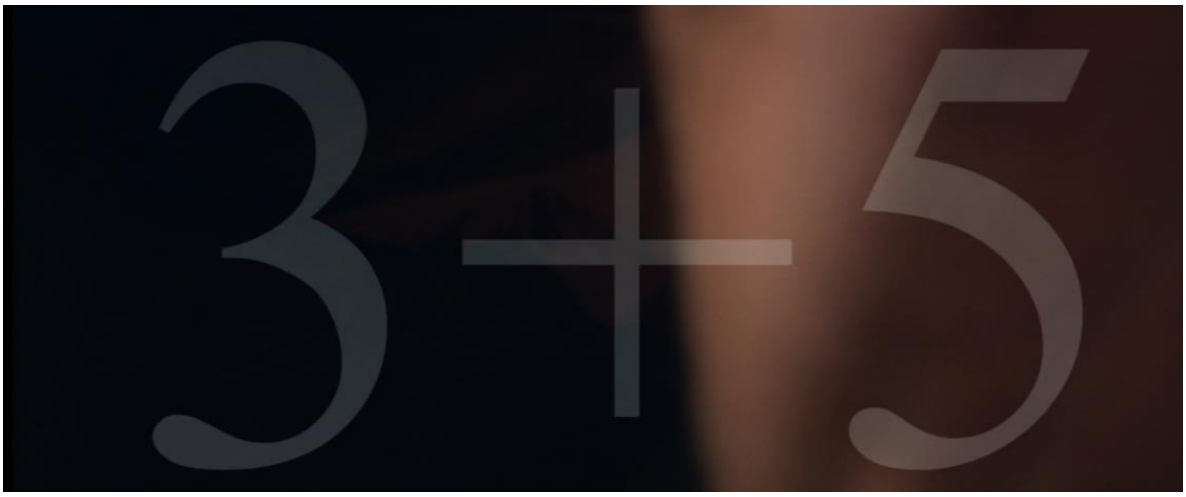
imagem/mercadoria, que é realçada ironicamente. A cena sai dos poucos diálogos iniciais para o *voice over* de Joe, que coloca seu ponto de vista sobre o que aconteceu:

> Joe (off): He shoved his cock inside me and humped me three times. Then he turned me over like a sack of potatoes. Then he humped me five times in the ass. I never forgot those two humiliating numbers.
>
> Seligman (off): Three and five? Those are Fibonacci numbers.
>
> Joe: That may be. In any case, it hurt like hell. I swore I'd never sleep with anyone again. But of course, that only lasted a short while. And now to get back to your fishing…[202]

A soma 3 + 5 aparece de maneira didática na forma de números que cobrem parcialmente as imagens dos atores. Assim, à narração de Joe é sobreposto um recurso gráfico para ilustrar a cena. Este recurso enfatiza o que está sendo dito e mostrado pelos atores em ação. No fotograma 84 (abaixo), Joe está na sombra e, em primeiro plano, iluminado e desfocado, está uma parte do braço de Jerôme. Conforme Joe narra o que está acontecendo os números vão aparecendo de maneira ilustrativa, acompanhando cada movimento do ator. A ênfase no cálculo dada na edição é um efeito de estranhamento que quebra com o caracterização e reforça a chave da reificação como o "princípio que se impõe: o princípio da racionalização baseada no cálculo, na possibilidade do cálculo" (LUKÁCS, 2003, p. 202). A memória da soma é de Joe, mas a inclusão dos números de maneira explícita é uma interferência do *autor implícito* sob o narrado.

---

[202] Tradução da A.: Joe (off): Ele enfiou o pau dentro de mim e meteu três vezes. Então ele me virou como um saco de batatas e meteu cinco vezes na minha bunda. Nunca esqueci esses dois números humilhantes.
Seligman (off): Três e cinco? Esses são números de Fibonacci.
Joe: Pode ser. De qualquer maneira, doeu como o inferno. Jurei que nunca mais dormiria com ninguém. Mas, claro, isso durou pouco tempo. E agora, voltando à sua pescaria ...



Fotograma 84

A matemática mostrada desta maneira rompe com qualquer naturalismo possível e obriga o público, pelo fato de os números ocuparem todo o espaço da tela (no cinema, tornam-se gigantes), a sair da zona de conforto. A cena representa a impossibilidade de humanização em uma sociedade na qual as relações estão mediadas pela forma do dinheiro. Em uma chave histórica, se a função de Jerôme é assegurar a ordem social, parcialmente questionada pelos movimentos dos anos 1960, a sequência pode ser entendida também como uma constatação de que as promessas de emancipação da década não se confirmaram. Os limites sociais continuaram intactos em sua essência.

A lição que Joe aprende com esta cena é justamente sobre a natureza humilhante dos números. Há um "processo negativo de aprendizagem", termo que Jameson usa na sua avaliação da peça *Mãe Coragem*, de Bertold Brecht. Neste momento do filme, a personagem ainda passa por situações de iniciação, que começaram com o seu pai. Na verdade, o *Volume 1* é dedicado a esta descoberta do mundo, enquanto o *Volume 2* é uma reflexão sobre a experiência, no qual muitas situações são espelhadas e revividas. Nesta sequência, este processo negativo de aprendizagem se dá tanto para Joe, quanto para Jerôme. Heleieth Saffioti afirma que "reificando-se a mulher, reifica-se também o homem, pois quem se satisfaz com um objeto, quem não tem necessidade de entrar em relação com outro ser humano, perdeu toda a sua humanidade (SAFFIOTI, 2017, p. 116.)", algo que a continuidade da sequência deixa claro.

Por ser mais franca e mais aberta à experiência, Joe acaba sendo representada como moralmente superior a ele e isso é ratificado quando ela conserta a *moped* com um gesto simples e banal, um pagamento anticonvencional que devolve ao antagonista a humilhação recebida. Aqui está o aprendizado negativo de Jerôme. Em outras palavras, a fórmula de Saffioti mostra que quem reifica também é reificado. No entanto, a objetificação à qual foi submetida não pode ser superada por Joe, pois é o que de mais forte ficou em sua memória, e é justamente essa marca, como uma cicatriz, que é ressaltada na sua narração para Seligman. Tanto que a representação da soma é enfatizada mais uma vez, como mostra o fotograma 85 a seguir:

Fotograma 85

Joe (off): I never forgot those two humiliating numbers.

Seligman (off): Three and five? (…) [203]

[203] Tradução da A.: Joe (off): Nunca esqueci daqueles dois números humilhantes.
Seligman (off): Três e cinco? (…)

Fotograma 86
Seligman: (...) Those are Fibonacci numbers.

A última cena do episódio é esta do fotograma 85 (acima). Nela, vemos Joe sair do subterrâneo (o porão, a sombra), onde está Jerôme, o antipríncipe, e acender literalmente para a luz, como se acabasse de passar, novamente, por alguma iniciação mística. Essa é a natureza do seu "processo negativo de aprendizagem". No contexto do livro de Jameson[204], este conceito é aplicado ao caráter didático das peças de Brecht, o que não deixa de ser também uma outra forma de ver a cena em questão. Então, vem a pá de cal: Seligman transforma o conto em alegoria no fotograma 86, que marca o retorno ao tempo presente diegético. Aqui temos um exemplo de seu modo de interpretar a narrativa de Joe, ao fazer uma associação de ideias que parece buscar um significado oculto e simbólico ao que está sendo contado.

Tal forma de raciocínio, no entanto, apresenta várias contradições. A primeira delas é que, ao focar nos números de Fibonacci, Seligman aliena o conteúdo da reificação até então enfatizado tanto na representação, quanto na narração de Joe. Seligman de fato ignora a ênfase que a própria Joe dá ao tema da reificação nesta fala "*Then he turned me over like a sack of potatoes*". Na edição, esta fala é acompanhada de uma cena a mais: quando Jerôme vira Joe de costas, há um corte e vemos um saco de batatas ser jogado em uma pilha. Fibonacci, aí sim, é como uma alegoria a um código mestre totalizador e abstrato, e se torna parte de um movimento reacionário.

[204] Ver *Brecht e a questão do método* na bibliografia.

O problema é que a apresentação da sequência 3 + 5 é tão enfática que, juntamente com a fala de Seligman, esvazia o conteúdo da fala de Joe, mesmo que esta seja muito mais contundente. Ao citar Fibonacci, aquilo que havia sido explicitado na cena anterior é capturado por este desvio argumentativo que esvazia a força de seu significado. Esta é a função se sua digressão. A resposta de Seligman parece elevar a narrativa de Joe, ligada ao grotesco e à violência, para um patamar mais intelectual e civilizado que, na sua posição de homem branco e complacente, pode fazer com que a audiência se identifique, como um ponto de fuga. Ao elevar o conto de Joe com a citação de Fibonacci, Seligman oferece um movimento de entendimento que visa o apaziguamento. A relativização é uma característica da pós-modernidade e não deixa de ser uma posição política diante do horror.

4.8 Joe descobre seu poder como mulher em uma viagem de trem

Após narrar seu primeiro encontro com Jerôme, Joe interrompe a digressão de Seligman com a resposta: "*And now to get back to your fishing…"*. O que segue é uma viagem de trem, na qual ela e sua amiga de infância B fazem uma aposta para ver qual delas consegue fazer sexo com mais homens. A historinha contada por Joe a Seligman tem um roteiro que visa estimular a fantasia de seu interlocutor (e do público) ao descrever como duas adolescentes, ou ninfetas, levam homens estranhos a banheiros públicos de um trem em movimento para fazer sexo com eles por esporte. Seligman se identifica com a historinha via *fly fishing*. Contudo, a montagem, a trilha sonora e os diálogos, como acontece com outros episódios ao longo do filme, mostram os aspectos contraditórios. As relações sociais e de classe (o episódio termina na primeira classe do trem), as mediações econômicas e o momento histórico encenado são as pistas para a compreensão dessas contradições.

Para entender o momento histórico da sequência, *Ninfomaníaca* se vale de ao menos quatro referências cinematográficas. O trem, no qual Joe embarca, parte da estação dos anos 1970 e é embalado pela música *Born to be Wild*, de *Steppenwolf*, que ficou famosa no filme *Sem Destino (Easy Rider, 1969)*, dirigido por Dennis Hopper. Neste filme, os amigos Wyatt e Billy, respectivamente Peter Fonda e o próprio Dennis Hopper, saem de Los Angeles rumo à New Orleans para o *Mardi Gras*, a famosa terça-feira de carnaval da cidade. É uma jornada alegórica do oeste para o leste americano, realizada em motos do tipo *choppers* (bem mais

icônicas do que um *moped*), em meio a paisagens deslumbrantes e encontros com diferentes tipos sociais da época. Quanto mais eles avançam, mais enfrentam um país de cultura profundamente provinciana e reacionária, muito diferente da busca existencial e antissistema do espírito *hippie* que eles representam. No final, a impossibilidade de transformação social é simbolizada pela violenta e abrupta morte dos protagonistas. Os 50 anos que nos separam deste filme nos ajudam a entender a lucidez de sua conclusão. Em *Ninfomaníaca*, quando B e Joe entram no trem, a música de *Steppenwolf* é um marcador temporal, indicando a década na qual a cena se passa, e nos ajuda a entender o elemento de fantasia como sátira que inverte os valores da pequena burguesia.

No caso do tema da aposta, há grandes chances que a origem esteja no filme *Uma Lição de Amor* (*En lektion i kärlek*, 1954), dirigido por Ingmar Bergman. Após 15 anos de casamento, o casal Marianne (Eva Dahlbeck) e David (Gunnar Björnstrand) tenta a reconciliação após a infidelidade do marido. Eles marcam uma viagem de trem para Estocolmo e chegam à cabine de passageiros separados, o que dá a entender, ao público e a um outro passageiro, que eles não se conhecem. Quando a esposa sai da cabine por um momento, o marido aposta com o outro passageiro que seria capaz de seduzir e beijar aquela mulher ali mesmo. Eles apostam e o marido, claro, ganha. O filme, como a obra de Bergman em geral, visa discutir os papéis tradicionais na família, em especial o desempenhado pelas mulheres.

A historinha de Joe subverte a ideia da aposta, colocando-a como iniciativa das meninas e os homens como as metas da disputa. Antes de começar, B fornece a Joe instruções precisas sobre como participar da competição. Neste caso, há um caráter duplo nestas instruções: podem ser entendidas como as regras de *performance* de um esporte ou como de treinamento para um trabalho. As variáveis são praticamente as mesmas: tempo (de viagem) x produção (quantidade de homens conquistados). É dessa forma que Joe compete com B, que é muito melhor do que ela. Um singelo pacotes de confeitos de chocolate é o prêmio. “As representações mentem até sobre aquilo que representam”, afirma David Harvey sobre a forma-dinheiro (HARVEY, 2016, p. 41). O pacote de chocolates coloca em evidência o valor como uma construção arbitrária e faz da mediação da forma-dinheiro uma das chaves do episódio. De certa forma, é como se Joe aplicasse na prática o que aprendeu com Jerôme sobre a objetificação dos sujeitos.

A cena começa com um roubo: B quebra os cofrinhos de seu irmão para pegar as poucas moedas ali contidas. Então, elas se vestem com roupas que Joe chama de "*fuck me now clothes*", que inclui um *short* vermelho. Esta peça de figurino é uma citação ao terceiro filme desta sequência: *Ondas do Destino* (*Breaking the Waves*, 1996) e à sua protagonista Bess McNeill (Emily Watson). No fotograma 87 (abaixo), podemos ver Bess com o figurino. Neste filme, a ação é ambientada em uma vila remota da Escócia no mesmo período deste episódio em *Ninfomaníaca.* Na primeira cena, Bess, filha de uma comunidade isolada e religiosa, pede autorização aos anciãos sábios de sua igreja que aprovem seu casamento com o forasteiro Jan Nyman (Stellan Skarsgård), um operário de uma plataforma de petróleo.

Fotograma 87 – *Ondas do Destino*

Bess é como um personagem tipo que tem uma função dramática específica: ela representa inocência. Construída como essencialmente boa, característica apontada por vários personagens, ela chega a ser declarada mentalmente incapaz justamente por isso. Essa manifestação de bondade e inocência são importantes de modo que as contradições do mundo possam ser explicitadas a partir de suas reações a elas. Com o casamento, a protagonista atravessa uma linha em que o imaginário e o concreto se colidem. Sua paixão por seu marido materializa-se em relações sexuais que são encenadas como o motor da ligação entre eles. Quando ele retorna ao trabalho, após a lua de mel, ela mostra-se devastada e pede a Deus que faça com que ele volte para ela. Pouco depois, ele sofre um grave acidente que o deixa preso a uma cama de hospital, entre a vida e a morte. Influenciada pelo discurso mágico-religioso,

ela assume para si a culpa do acidente, como se tivesse sido provocado pelo seu pedido a Deus e devota-se à sua recuperação. Preocupado com sua reação, ele então solicita-lhe que encontre uma nova vida e ache um outro homem. Como ela se recusa, ele lhe diz então que deseja ouvir histórias sobre seus encontros como forma de ajudá-lo a se curar. Movida pelo pensamento religioso, ela se entrega a desconhecidos na esperança de curar seu marido, entrando em uma espiral sacrificial que custa sua própria vida.

Bess oscila em um mundo de faz-de-conta que ela não consegue entender. De um lado, há a fantasia do discurso religioso normatizada na ilusão coletiva. Trata-se do mesmo asceticismo moralista e misógino denunciado desde os tempos em que Chaucer escreveu *A Mulher de Bath*. A relação de Bess com Deus é um caso à parte no filme: ele é claramente um amigo imaginário autoritário que representa sua própria consciência. Há ainda a fantasia na forma de discurso médico-científico, também aceito coletivamente e, portanto, visto como norma e autoridade. Por fim, temos a fantasia do próprio marido, que a faz contar histórias que ela precisa viver na prática. A escalação de Stellan Skarsgård[205] como Jan e, décadas depois, como Seligman mostra uma ligação entre os dois filmes: tanto Bess (a boa), como Joe (a má) contam a eles fantasias sexuais que eles querem ouvir. No caso de Bess, ao tentar conciliar essas contradições discursivas, a única saída é o sacrifício. A catastrófica experiência, no entanto, oferece a ela um momento de extraordinária lucidez na escolha entre o abstrato (a palavra) e o concreto (o desejo por outro ser humano). De volta à igreja, de onde foi expulsa, ela chega à seguinte conclusão:

> Pastor: Só há uma maneira de nós, pecadores, atingirmos a perfeição aos olhos de Deus: através do amor incondicional pela palavra[206], pelo que está escrito, e pelo amor incondicional à Lei.
>
> Bess: Eu não entendo o que quer dizer. Como você pode amar uma palavra? Não se pode amar palavras. Ninguém se apaixona por uma palavra. Mas você pode amar um outro ser humano. Isso é perfeição[207].

---

[205] Um dos primeiros filmes de Stellan Skarsgård é a adaptação de *Escola de Mulheres*, de Molière, por Ingmar Bergman para a TV sueca em 1983. Na comédia do século XVII, um velho aristocrata compra uma menina para torná-la sua esposa fiel e submissa. Quando ela completa 17 anos, ele decide realizar o casamento. Para evitar qualquer traição, ele tenta mantê-la inocente e ignorante, afastando-a do mundo. Skarsgård interpreta o jovem amoroso que acaba com o plano do aristocrata.

[206] A ênfase é uma referência ao filme *A Palavra* (*Ordet*, 1955), dirigido por Carl Theodor Dreyer.

[207] Transcrição em português das legendas do DVD lançado no mercado brasileiro.

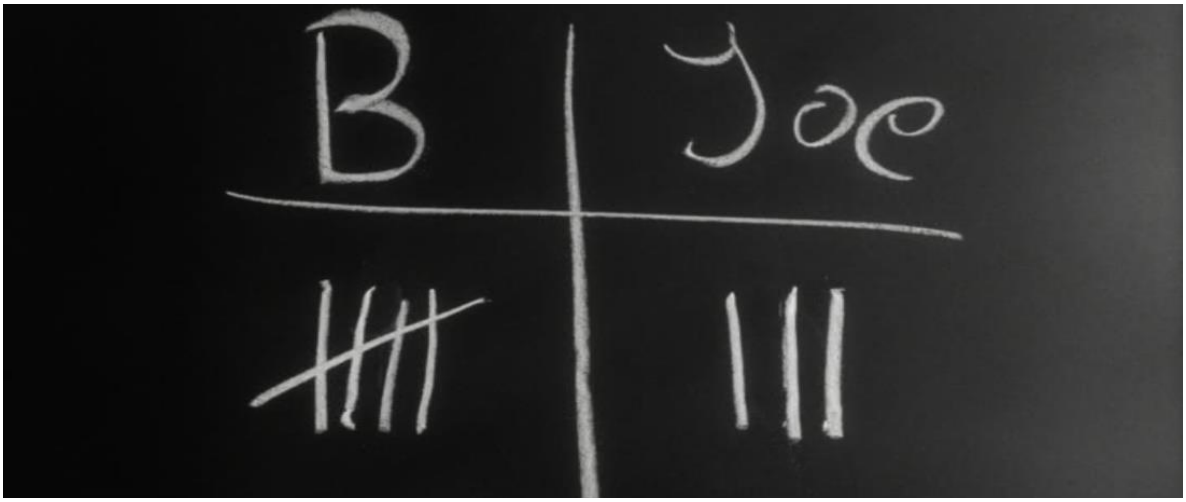
No fotograma 87, vemos Bess caminhar em direção à igreja onde proferirá a fala acima. No quadro, o prédio branco surge como algo monumental diante de sua pequena figura, que empurra uma *moped*, seu veículo de transporte, agora sem funcionar, indicando para nós que a ligação entre os dois filmes começa já no episódio com Jerôme. O *short* e a *moped* tornam-se assim elementos que unem os dois filmes e metáforas do tema da reificação. Em *Ninfomaníaca*, o *short* adquire o caráter de uniforme de trabalho/competição/esporte. No fotograma 88, vemos Joe com o figurino no trem. Nota-se no filme a necessidade de explicitar esta peça de vestuário, (que ela tenta ajustar constantemente como se a incomodasse), com o uso de planos fechados como esse abaixo:

Fotograma 88

A principal diferença entre Joe e Bess é o fato de que a primeira não está imersa na fantasia religiosa cristã. Nesta sequência do trem, Joe passa pela experiência sem a culpa que Bess acumula. Mas, ao mesmo tempo, Joe não desfruta da experiência. Não há de sua parte expressão de prazer ou gozo. O trabalho é realizado simplesmente porque tem que ser realizado. Os filmes pornográficos de modo geral exploram a representação do gozo feminino no rosto das atrizes, no entanto, no fotograma 89 (abaixo) o que vemos é algo bem diferente. A personagem olha indiferente para insetos que sobrevoam um lâmpada e espera pacientemente que a situação acabe:

Fotograma 89

Em um determinado momento, B está na frente de Joe em pontos. Novamente, temos a soma de Fibonacci que foi tão ressaltada no episódio anterior. Neste momento, Seligman não faz um comentário a respeito. A soma, no entanto, é explicitada novamente (fotograma 90), reforçando a montagem como elemento de distanciamento ao narrado e ressaltando a lógica do cálculo frio, agora transformado no valor pequeno-burguês da meritocracia:



Fotograma 90

Joe (*off*): It turned out to be shockingly easy. In no time, B was ahead 5 to 3.[208]

[208] Tradução da A.: Joe (off): Acabou sendo incrivelmente fácil. Logo, B estava à frente por 5 a 3.

Alheio a esses detalhes, Seligman esforça-se para comparar a aventura contada por Joe com *fly fishing*, motivo da conversa. O tema foi introduzido a partir do anzol (também chamado de ninfa) preso à parede do quarto onde eles estão. Ele mostra entusiasmo e explica as fases deste esporte com precisão. Sua digressão ajuda a criar analogia entre os passageiros do trem e peixes, ou seja, seres disponíveis e suscetíveis a caírem em uma armadilha que pode lhes custar a vida: é de certa forma uma associação à categoria de alienação social. No filme uma trucagem (fotograma 91) inclui a imagem de um rio sob a imagem desses homens, como se fosse seu ponto de vista. Parte integrante desta alienação, Seligman ainda comenta que toda essa manipulação pode ser feita de maneira muito elegante.

Fotograma 91

Ao avançarem, as meninas chegam na primeira classe, onde há somente um passageiro, Mr. S, interpretado por Jens Albinus[209], que foi o protagonista de *O Grande Chefe* (*The Boss of it all*, 2006), mais um filme que nos ajuda a entender a sequência. Trata-se de uma sátira ao mundo dos negócios, na qual ele interpreta um ator (Kristoffer) que tem que se passar pelo proprietário de uma empresa de TI. Ele é contratado pelo próprio dono que, em 10 anos, nunca assumiu este papel perante os empregados. O filme utiliza elementos da farsa e expõe os absurdos da hierarquia corporativa e os valores pequeno-burgueses no ambiente de trabalho. Lars von Trier aparece na primeira cena empunhando o aparato cinematográfico

[209] Ator de *Os Idiotas, Anticristo e Dançando no Escuro* também.

em uma grua, do lado de fora do prédio, como um observador da ação que também é um comentador dos atos dos personagens. Ao fazer parte do filme em si, ele é uma voz de distanciamento épico ao narrado nesta farsa.

Em *Ninfomaníaca*, o encontro torna-se uma descrição sobre a capacidade de Joe de subjugá-lo à sua vontade. Em uma situação normativa e naturalizada de sociabilidade, representada neste contexto, o passageiro, em posição dominante em relação às meninas e ao cobrador, é gentil, paga-lhes as passagens, e, ao ser abordado, recusa o favor sexual por estar se resguardando para a mulher, que tem um problema de fertilidade, e com quem quer ter um filho (com sua história, ele se torna mais um narrador secundário, como o pai de Joe). Na ordem social onde ele reina, trata-se de um homem bem-sucedido e de um marido fiel. No entanto, sua recusa apenas intensifica a determinação de Joe e ela consegue que ele ceda. O que sucede é uma cena de felação explícita. Aparentemente, a possibilidade de inviabilizar o nascimento de uma criança pequeno-burguesa pode ter sido um motivador a mais. Quando Joe deixa o esperma escorrer de sua boca e diz "uau" talvez esteja se referindo a si mesma. Com esta conquista, ela vence a competição e recebe seus chocolates, para decepção de B, a segunda colocada.

A cena da felação em *Ninfomaníaca* é uma citação a *O Grande Chefe*. Neste filme, acontece no encontro entre o falso proprietário e a gerente de recursos humanos da empresa, como favor sexual que ela presta a alguém que supõe ser seu superior hierárquico. Mr. S pode ser uma referência a *Svend*, o nome inventando para o falso chefe. Em *Ninfomaníaca*, o significado da felação é oposto: Joe, a má, afronta a hierarquia de classe, subjugando Mr. S à sua vontade de ganhar a aposta. Nos comentários sobre o episódio, Joe assim justifica sua ação como uma prova de que é má: "*I discovered my power as a woman*", diz ela. Na sua "psicologia positiva" e apaziguadora, Seligman mostra que ela não impediu gravidez nenhuma e faz uma longa digressão a respeito de como os helicópteros funcionam a partir das leis da termodinâmica. "*If you have wings, why not fly*", conclui ele. O diálogo também apresenta uma sucessão de elementos meta-diegéticos e acontece da seguinte maneira:

> Seligman: In your case, it wasn´t the taste of a Madeleine cake, moistened with lime blossom tea, but the combination of chocolate and sperm.
>
> Joe: What?

Seligman: That was a piece of culturally blasphemic digression. It is a story about memory. How the combination of two flavors set off a chain of memories. So oral sex became, in the eye of the angler, your … your Finnish weapon.

Joe: Is that your only comment?

Seligman: What else … What else do you want me to say?

Joe: That I behaved reprehensibly. That already my actions exemplify that I´m a … I´m a terrible human being.

Seligman: That´s not the way I see it. On the contrary, I saw it as a ... a very pleasurable and humorous story. Not at all sad or … or weighed down by sin. Like all that talk about Pandora´s Box.

Joe: I´ve consciously used and hurt others for the sake of my own satisfaction. And what I´ve told you so far only begins to suggest that.

Seligman: But when you told the story, you were cheerful. Full of humor. It wasn´t as if you embarked on some tragic tale.

Joe: Well, that´s the way I am. I´ve always loved the chills at the start of a fever, knowing only too well that sickness will soon follow.

Seligman: The only thing you´ve done, except giving a few people an experience to remember, is that you … you relieved S from his load in some … some youthful hubris. I read somewhere that if you keep the load too long the sperm will die. Or worse, degenerate. Maybe thanks to you, Mr. S and his wife now have a healthy and well-functioning child.

Joe: I discovered my power as a woman and used it without any concern for others. That´s completely unacceptable.

Seligman: Oh, little darling …

Joe: Don´t you "little darling" me.

Seligman: No. What I wanted to say was that is if you have wings, why not fly?[210]

---

[210] Tradução da A.: Seligman: No seu caso, não foi o sabor de uma madeleine umedecida com chá de flor de tília, mas a combinação de chocolate e esperma.
Joe: O quê?
Seligman: Essa foi uma digressão culturalmente blasfema. É uma história sobre memória. Como a combinação de dois sabores desencadeou uma cadeia de memórias. Assim, o sexo oral tornou-se, aos olhos do pescador, sua ... sua arma finlandesa.
Joe: Esse é o seu único comentário?
Seligman: O que mais ... O que mais você quer que eu diga?
Joe: Que me comportei de forma repreensível. Que minhas ações já exemplificam que sou um ... sou um ser humano terrível.

As falas dos personagens retomam a questão da forma narrativa. Primeiro, Seligman faz sua digressão sobre Proust destacando esta palavra na expressão "*blasphemic digression*". A seguir, ele explicitamente faz um comentário sobre ponto de vista que, no caso, acaba sendo o seu: "*in the eye of the angler*". A seguir, ele faz um comentário que ressalta uma elipse na montagem: "*But when you told the story, you were cheerful. Full of humor*". Quando Joe conta a história, não temos as imagens que comprovam este estado de espírito da protagonista. É uma interferência do *autor implícito* que pode adicionar ou subtrair imagens conforme sua vontade. No final do diálogo acima, Joe protesta contra sua condescendência, reveladora do fato de que ele se sente superior a ela e entende que ela sofre de um distúrbio mental. Ao pedir desculpas, não significa que ele compreendeu a mensagem.

Um último comentário a respeito do episódio é relacionado ao trem especificamente. Na análise do filme *Europa* no início deste estudo, a respeito da ausência da imagem do metrô na sequência de abertura, fizemos uma relação entre o trem como símbolo do progresso capitalista que, no filme, ambientado no final da II Guerra Mundial, também simboliza o início da recuperação alemã, agora ocupada pelos vencedores. O desfecho na primeira classe do episódio em *Ninfomaníaca* nos obriga a fazer uma ligação com este filme, visto que na primeira classe do trem de *Europa* está a burguesia alemã, representada pela família dona da companhia ferroviária (no último vagão, há os prisioneiros dos campos de concentração). Em *Ninfomaníaca*, a viagem deste trem ganha força alegórica: ele ruma para o neoliberalismo

---

Seligman: Não é assim que eu vejo. Pelo contrário, eu vi isso como uma ... uma história muito agradável e divertida. Nem um pouco triste ou ... ou oprimida pelo pecado como naquela conversa sobre a caixa de Pandora.
Joe: Eu usei e machuquei conscientemente os outros para minha própria satisfação. E o que eu disse até agora só começa a sugerir isso.
Seligman: Mas quando você contou a história, você estava alegre. Cheia de humor. Não foi como se você tivesse embarcado em alguma história trágica.
Joe: Bem, é assim que eu sou. Sempre adorei os calafrios no início de uma febre, sabendo muito bem que a doença viria logo.
Seligman: A única coisa que você fez, exceto dar a algumas pessoas uma experiência inesquecível, é que você ... você aliviou S de sua carga com alguma ... alguma arrogância juvenil. Eu li em algum lugar que se você mantiver a carga por muito tempo, o esperma morrerá. Ou pior, poderá degenerar. Talvez, graças a você, o Sr. S e sua esposa agora tenham um filho saudável.
Joe: Eu descobri meu poder como mulher e usei-o sem nenhuma preocupação com os outros. Isso é totalmente inaceitável.
Seligman: Oh, queridinha ...
Joe: Não me venha com "queridinha".
Seligman: Não. O que eu queria dizer é que se você tem asas, por que não voar?

e à supremacia do capital financeiro da década de 1980. O conto de Joe é uma fantasia imersa nesta jornada.

4.9 Pastiches, mélanges e rugelach

Nesta seção, vamos agora nos aprofundar na análise da citação que Seligman faz do romance de Proust a partir do conceito de pastiche na pós-modernidade. O recurso ao pastiche e à paródia faz parte na história da literatura. Marcel Proust, por exemplo, lançou em 1919 um livro chamado *Pastiches et Mélanges*, que compila uma série de textos que são imitações do estilo de autores como Balzac e Flaubert em uma chave paródica e crítica. Nos anos 1980, no entanto, Fredric Jameson lançou um novo olhar à categoria pastiche a partir de seu uso nas manifestações artísticas do período e a definiu como parte da sensibilidade da produção cultural da sociedade de consumo: "um dos aspectos ou práticas mais significativos do pós-modernismo hoje é o pastiche", explicou. Após os anos 1960, o pastiche deixou de lado a sua veia satírica e tornou-se uma imitação vazia de estilos ou autores. Assim ele definiu:

> "Antes de tudo é preciso explicar esse termo (originário da linguagem das artes visuais), até porque muitos em geral tendem a confundi-lo ou assimilá-lo a um fenômeno verbal, a ele relacionado, chamado de paródia. Tanto o pastiche quanto a paródia envolvem a imitação, ou melhor, a mímica de estilos, particularmente dos seus maneirismos e cacoetes estilísticos. (...) Todos esses estilos, por mais diferentes que sejam uns dos outros, são comparáveis nisto: cada um deles é perfeitamente inconfundível; uma vez aprendido um deles, provavelmente não se irá confundi-lo com mais nada. A paródia tira proveito da singularidade desses estilos e se apodera de suas idiossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que ridiculariza o original. (...) Esse é o momento em que o pastiche surge e a paródia se torna impossível. O pastiche, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico. O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor; o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de um tipo de ironia

> pálida, está para aquilo que Wayne Booth chamou de ironias estáveis e cômicas do século XVIII". (JAMESON, 2006, p. 22-24).

O artifício se tornou simplesmente uma imitação fútil, como um enfeite[211], como se tivesse sofrido uma mutação que o adaptou às necessidades mercadológicas e à subjetividade contemporânea. Alguns exemplos cinematográficos típicos do período, dos quais *Pulp Fiction* foi reconhecido como modelo que ainda influencia boa parte da produção de cinema atual, usam o pastiche como um jogo de referências insignificantes. A citação de Jameson (acima) é uma das mais conhecidas e comentadas por autores que se debruçaram sobre o fenômeno a partir do seu texto. Terry Eagleton escreveu o seguinte comentário que ajuda a esclarecê-la:

> Trata-se de um argumento excelente; mas eu gostaria de sugerir aqui que um certo tipo de paródia não é completamente estranho à cultura do pós-modernismo, embora este não seja particularmente consciente disso. O que se parodia na cultura pós-moderna, com sua dissolução da arte nas formas predominantes de produção de mercadorias, é nada menos que a arte revolucionária de vanguarda do século XX. É como se o pós-modernismo fosse, entre outras coisas, uma piada de mau gosto à custa desse vanguardismo revolucionário, que tinha como um de seus principais impulsos, como Peter Bürger defendeu convincentemente em seu *Teoria da Vanguarda*, desmantelar a autonomia institucional da arte, eliminar as fronteiras entre cultura e sociedade política e repor a produção estética no seu lugar humilde e desprivilegiado, no conjunto das práticas sociais. Nos artefatos mercantilizados do pós-modernismo, o sonho vanguardista de uma integração de arte e sociedade retoma de forma monstruosamente caricatural; a tragédia de um Maiakovski desenrola-se outra vez, agora como farsa. É como se o pós-modernismo representasse a cínica e tardia vingança da cultura burguesa contra seus antagonistas revolucionários, cujo desejo utópico de uma fusão entre arte e práxis social é tomado, distorcido e zombeteiramente voltado contra eles próprios como realidade

[211] Na indústria cultural americana, este enfeite ganhou o nome de *easter egg*, ou seja, o próprio pastiche foi apropriado na forma mercadoria. Associado ao cinema, *games*, séries de TV e livros, o termo indica um segredo a ser desvendado. Trata-se da imitação ou citação a cenas, diálogos, objetos ou qualquer elemento inserido em uma obra que faz referência a outra, normalmente outros filmes. Muito usado de maneira proposital dentro de um determinado "universo" de ficção, como nos filmes da *Marvel*, por exemplo. Assim, para você perceber um *easter egg* em um filme você precisa ser um iniciado dentro do universo ficcional em questão. Muito comum como apelo comercial e de *marketing* dos chamados produtos transmidiáticos teorizados na primeira década do século XXI por Henry Jenkins, do MIT, o teórico da cultura da convergência.

> distópica. O pós-modernismo, nessa perspectiva, arremeda a resolução formal de arte e vida social tentada pela vanguarda, ao mesmo tempo que impiedosamente a esvazia de seu conteúdo político; as leituras poéticas de Maiakovski no espaço das fábricas se transformam nos sapatos e nas latas de sopa de Warhol. (EAGLETON, p. 53, 1995)

É com este raciocínio em mente que fazemos a reflexão de que é possível entender a citação de Seligman sobre Proust, que ele chama de "*blasphemic digression",* como um exemplo de pastiche na sua forma pós-moderna e que esta citação propositalmente abre uma discussão sobre esta categoria em *Ninfomaníaca*. Como Seligman é um dos pontos de vista do filme, o pastiche revela sua sensibilidade pós-moderna inconsciente em oposição aos demais pontos de vista que estão presentes no filme e que se colocam de forma mais crítica e resistente. Isso ocorre porque Joe, de forma intencional, se apropria da fala de Seligman e a utiliza, como faz em outros momentos, para dar continuidade à sua história. A citação ao cânone modernista continua no filme a partir de Joe e do *autor implícito* em uma chave que busca entrar em conflito com a superficialidade do personagem digressivo.

4.9.1 O romance de Proust no contexto modernista

Não é preciso lembrar o lugar de *Em Busca do Tempo Perdido* na cultura ocidental, em especial, sua influência sobre a forma do romance no início do século XX, como um marco da literatura modernista francesa e europeia, agora já completamente canonizado. É o resultado de uma longa caminhada desta forma narrativa, desde os romances de costumes do século XVIII ao melodrama do século XIX. É a consequência desta evolução e deste momento histórico situado logo após um longo processo de industrialização europeia em que a burguesia, e seus valores, se tornou a classe hegemônica. "O século sério" adjetiva Franco Moretti para descrever o século XIX: "sério pode não ser a mesma coisa que trágico, correto, mas sugere algo sombrio, frio, impassível, silencioso, carregado (...). (MORETTI, 2014, p. 80).

E com ele, veio a consolidação da forma do romance que buscou narrar não mais as aventuras e peripécias do herói, como *Robinson Crusoé*, ou da heroína, como *Clarissa*, mas a nova ordem e os valores de uma classe. O romance modernista, juntamente com outras

estéticas da vanguarda como o drama, a pintura e o cinema do início do século XX, por exemplo, rompeu com esta referência e optou pelo caminho crítico, do qual o romance de Proust, publicado no início da I Guerra Mundial, em um momento em que a industrialização já era um fato consumado, é uma síntese e uma reelaboração deste século em uma chave crítica e complexa.

Para fazer isso, Proust usa elementos formais específicos, entre os quais o narrador em primeira pessoa, em oposição aos romances narrados em terceira pessoa, e o que Moretti chama de "enchimentos", a alternativa estética do romance burguês para descrever fatos do cotidiano, mais do que aventuras fabulosas. Moretti aponta que o enchimento passou a se tornar dominante no romance no final do século XIX, no entanto, ele já existia formalmente em obras de Jane Austen, por exemplo. Ele assume uma função preponderante em "uma história permeada pela crescente regularidade da vida privada" (MORETTI, 2014, p. 87), ou seja, da necessidade de narrar a vida cotidiana conforme vivida pela classe hegemônica:

> A vida é dominada por aquilo que se repete sistematicamente, regularmente", escreve o jovem Lukács (...). O modo de vida burguês e a arte pela arte, "por aquilo que deve forçosamente repetir-se, por aquilo que deve ser feito sem consideração pelo prazer ou desprazer. Em outras palavras: o domínio da ordem sobre os estados de espírito, do durável sobre o momentâneo, do trabalho tranquilo sobre a genialidade alimentada de sensações. (MORETTI, 2014, p. 87)

"Por que há enchimentos no século XIX?", pergunta o autor um pouco mais adiante em seu texto. Para responder:

> Porque eles propiciam um prazer narrativo compatível com a nova regularidade da vida burguesa. Eles são para a narração o que os confortos são para o prazer físico: diversão amenizada, adaptada à atividade diária de ler um romance. (...). Incessante em ações pacatas: é assim que o enchimento opera. (...) Pequenas coisas se tornam significantes sem deixar de ser "pequenas", tornam-se narrativas sem deixar de ser cotidiano. (...). Ou, enfim, os enchimentos racionalizam o universo do romance, transformando-o em um mundo com poucas surpresas, pouquíssimas aventuras e absolutamente sem milagres. (MORETTI, 2014, p. 88-89).

E é por causa de um enchimento, de uma passagem do cotidiano, repetitiva e comum, que *Em Busca do Tempo Perdido* é mais lembrado e citado. A passagem do chá com madalenas está no capítulo dois de *No Caminho de Swann*, no qual o narrador em primeira pessoa, um homem adulto de quem não sabemos o nome, descreve com riqueza de detalhes os personagens, os lugares, os odores e os sabores de sua infância na casa de sua tia-avó na cidade de Combray, para onde viajava com os pais todos os anos durante a Páscoa. Nesta casa, moravam várias pessoas da família e circulavam empregados e visitantes ocasionais. Na estrutura do romance, há uma sucessão de histórias que descrevem os tipos que fizeram parte da formação do narrador e um deles é Tia Léonie, uma senhora beata, burguesa e cheia de manias. O enchimento sobre a o chá de tília com *madeleine* começa no início do romance. A princípio, o narrador discorre sobre a natureza da memória e exemplifica com um fato que, já adulto, se passou com ele e suma mãe em Combray, cidade de sua infância:

> Fazia já muitos anos que, de Combray, tudo que não fosse o teatro e o drama do meu deitar não existia mais para mim, quando num dia de inverno, chegando eu em casa, minha mãe, vendo-me com frio, propões que tomasse, contra meus hábitos, um pouco de chá. A princípio recusei e, nem sei bem por que, acabei aceitando. Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados *madeleines*, que parecem ter sido moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte igualmente sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente, se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? (PROUST, 2014, p.71)

A seguir, o narrador descreve o processo de como o sabor ficou gravado em sua memória que o levou a ter tal súbita alegria e chega ao momento exato de um acontecimento aparentemente trivial de sua infância. Ele começa com uma descrição de Combray para o leitor:

> Para morar, Combray era um tanto triste, assim como suas ruas, cujas casas, construídas de pedras escuras da região, precedidas de degraus exteriores, com telhados salientes que faziam sombra, eram tão escuras que, mal começava a cair a tarde, era necessário erguer as cortinas nas "salas", ..., e essas ruas de Combray existem em uma parte tão recuada de minha memória adornada de cores tão diversas das que agora revestem o mundo para mim, que na verdade me parecem todas, bem como a igreja que as dominava da praça, mais irreais ainda que as projeções da lanterna mágica (...). (PROUST, 2014, p. 75)

Interessante que o narrador se utiliza de um projetor de imagens, anterior ao projetor de cinema, para se referir à Combray. Ele utiliza este objeto, assim como muitos outros, como metáforas de seu estado de espírito. No início, destaca a escuridão das casas e termina por dizer que as cores eram irreais como uma projeção de uma imagem na parede o que também revela, por parte do autor, uma enorme lucidez sobre a característica da imagem de um modo geral, algo que foi se perdendo ao longo do século, como aponta Debord em *A Sociedade do Espetáculo*.

O narrador provoca o leitor ao ser, de um lado, detalhista e, de outro, ao lançar dúvidas sobre suas próprias reminiscências. Ao mesmo tempo, reforça as contradições da narrativa e rompe com o modelo realista. O narrador volta-se para si mesmo e o que é descrito não pode ser tomado como uma cena real, mas uma "projeção" a partir de uma memória que nem mesmo ele consegue ao certo pintar com cores precisas (parece uma referência ao impressionismo).

Tia Léonie é apresentada logo após esta introdução. O narrador, com suas cores irreais, projeta uma longa descrição de seus dois cômodos, essencial para se entender a idiossincrasia da personagem:

> Eram desses quartos de província que (...) nos encantam com mil aromas que neles exalam as virtudes, a sabedoria, os hábitos, toda uma vida secreta, invisível, superabundante e moral que a atmosfera ali mantém em suspensão; aromas naturais ainda é certo, e cor do tempo como os do campo vizinho, mas já caseiros, humanos e encerrados, fina geleia industriosa e límpida de todos os frutos do ano, que largaram o pomar pelo armário; aromas sazonais, mas mobiliários e domésticos, corrigindo o travo picante da geada com a doçura do pão quente, ociosos e pontuais

> como um relógio de aldeia, vagabundos e ordeiros, despreocupados e previdentes, roupeiros, matinais, devotos, felizes de uma paz que só proporciona um aumento de ansiedade, e de um prosaísmo que serve de grande reservatório de poesia àquele que a atravessa sem ter vivido ali. (PROUST, 2014, p. 76.)

A linguagem alterna oposições como "o travo picante da geada com a doçura do pão quente" para criar no leitor sensações e emoções baseadas nos sentidos físicos como o paladar e o olfato. As oposições buscam reforçar a nostalgia e o aconchego familiar de uma infância protegida. Têm um tom onírico, meio mágico, como o cenário de um filme de elaborada fotografia. Dialeticamente, são também ideias que se chocam e embaralham o aconchego em doce melancolia como em "felizes de uma paz que só provoca o aumento de ansiedade". É a ansiedade de quem sabe que o tempo passa e que tudo morre.

Mais do que isso, após criar todo o cenário idílico dos quartos de província, o narrador parece puxar o leitor de volta à realidade e termina assim a descrição:

> (...) mal degustados os odores mais picantes, mais finos, mais respeitados, mas também mais secos do armário embutido, da cômoda, do papel de ramagem, eu sempre voltava, com uma cobiça inconfessa, a me besuntar no cheiro medíocre, pegajoso, insípido, indigesto e frutal da colcha de flores. (PROUST, 2014, p. 77)

Em outras passagens do livro, o narrador também termina suas descrições com descrições contraditórias como essa. Aqui, estamos no âmbito dos desejos, da atração irresistível e da sensualidade inconfessos, da sombra dos tijolos escuros que revestem as casas desta pequena, provinciana e triste cidade e do que passa dentro dessas paredes. A colcha de flores é objeto de decoração e, assim como o chá e as madalenas, está associada aos comportamentos da classe social à qual o narrador pertence. A contradição está na solidez dos objetos em contraponto com a imprecisão rarefeita da memória:

> A cortina sobre o mundo é sólida: cômodos repletos de poltronas, estantes de livros, pianos, sofás, escrivaninhas, estufas; as pessoas se movem com calma e cuidado, falam em voz baixa... Sólido. Um antigo valor burguês: a âncora contra a volubilidade de Fortuna, tão instável sobre sua roda e suas ondas, vendada, roupas sopradas pelos ventos... (MORETTI, 2014, p.180)

Só depois desta passagem é que a ação começa. Nosso narrador conta como era autorizado a visitar sua tia Léonie durante cinco minutos, enquanto a empregada da família, Françoise, servia-lhe chá feito a partir de flores secas de tília (*lime tree*, em inglês) que eram colocadas em infusão. Mais tarde, já em *À Sombra das Moças em Flor*, ficamos sabendo que Tia Léonie faz do nosso narrador seu herdeiro único e deixa a ele toda a sua fortuna. A passagem é curta e diz:

> Em breve minha tia estava em condições de mergulhar, na infusão fervente de que saboreava o gosto de folha morta ou de flor murcha, uma pequena *madeleine*, da qual me estendia um pedaço quando estivesse bem amolecida. (PROUST, 2014, p. 79).

Aqui, o sabor se torna amargo. A metáfora da morte é disfarçada pela doçura da *madeleine* amolecida. No cinema, o conflito de ideias, a dialética, é possível pelo conflito de imagens na montagem, ensina Eisenstein. No romance também, como esta passagem explicita. Tal recurso formal só pode ser entendido a partir da estrutura que Proust dá ao seu romance, que claramente distancia-se das fórmulas melodrama ou de aventuras espetaculares.

Conhecedor do seu ofício, Proust faz um romance de enchimentos, que são utilizados não para naturalizar o cotidiano e a sua regularidade, mas para explicitar uma falsa normalidade, focando em suas contradições. A chave para este entendimento está no narrador em primeira pessoa, que não pode se esconder na onisciência, visto que é também personagem, e na ironia com que narra suas memórias. A ironia quebra a seriedade burguesa.

> O primeiro grande romancista que rompe a tradição do século XIX, conquanto ainda de modo moderado, é Marcel Proust: para o narrador do seu grande romance o mundo já não é um dado objetivo e sim vivência subjetiva; o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se funde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há a distância que produz a visão perspectiva. (ROSENFELD, 1996, p. 92)

A passagem ressalta a força do hábito e da rotina como parte destas reminiscências que atualizam o passado. “Em breve minha tia estava em condições...” mostra que este era um acontecimento que se repetia, como um ritual. Beckett, em seu ensaio *Proust*, analisa para tirar da passagem o que nela se esconde:

> “De todas as plantas humanas”, escreve Proust, “o Hábito é a que requer menos cuidado e é a primeira a surgir na aparente desolação da pedra nua”. Dura pouco e é perigosamente dolorosa. A obrigação do Hábito (...) consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica às condições de seus mundos. O sofrimento representa a omissão deste dever, seja por negligência ou ineficácia; o tédio representa sua performance adequada. O pêndulo oscila entre estes dois termos: Sofrimento – que abre uma janela para o real e é a condição principal da experiência artística, e Tédio – com seu exército de ministros higiênicos e aprumados, o Tédio que deve ser considerado como o mais tolerável, já que o mais duradouro de todos os males humanos. (BECKETT, 1986, p. 21-22).

Assim, percebe-se que por trás do encanto infantil estão também o tédio, a rotina e a falta de sentido e, por fim, a morte. Ela começa com os tijolos escuros, passa pela ansiedade na felicidade, chega à colcha pegajosa de estampa de flores e termina nas folhas mortas do chá. O enchimento escancara a contradição. A combinação do gosto do chá com a *madeleine* é a síntese desta narração, na qual algo tão prosaico e cotidiano, mas carregado de simbolismo, ganha diferentes significações.

Além do lirismo, a reminiscência é mordaz, irônica e crítica dos valores da burguesia provinciana francesa, dos seus hábitos “medíocres”, “inconfessáveis”, cristalizados na rotina e na tradição. Nas figuras da tia-avó, do tio-avô antissemita, do pai rígido, da mãe submissa e igualmente devota, do tio que sai com prostitutas, o narrador – com a consciência de quem pode voltar ao passado com a distância necessária que só o tempo permite - descreve os tipos que mostram os valores, a hipocrisia cotidiana, a fofoca, o julgamento, os preconceitos, a ignorância cultural e a mesquinhez desses personagens. Sobre esta questão, Benjamin aponta:

> “É evidente que os problemas dos indivíduos que serviram de modelo a Proust provêm de uma sociedade saturada, mas não são os problemas do autor. Estes são subversivos. Se fosse preciso resumi-los numa fórmula, poderíamos dizer que seu foco é reconstruir toda a estrutura da alta sociedade sob a forma de uma fisiologia

> da tagarelice. Seu perigoso gênio cômico destrói, um a um, todas as máximas e preconceitos dessa sociedade. (...) O lado subversivo da obra de Proust aparece aqui com toda evidência. Mas não é tanto o humor, quanto a comédia, o verdadeiro centro de sua força: pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga, em direção ao passado (...) é o tema sociológico do livro". (BENJAMIN, 2010, p. 41).

Da mesma forma, apesar do envolvimento profundo do narrador com a situação vivida, o tempo confere a ele a distância necessária para que não se perca em um subjetivismo inútil. Ao contrário, há uma ironia agridoce, como foi apontado anteriormente, que de certa forma pode ser lida como crítica à sua classe social e à contemporaneidade, ou seja, ao momento histórico que o romance retrata, como aponta Benjamin. Em *No Caminho de Swann*, há uma abundância lúcida de "elementos provincianos e patriarcais na vida e costumes, moral e filosofia", como diz Eisenstein em seu texto sobre o cinema e o romance, *Dickens, Griffith e nós.* Isso é possível pela consciência rememorante, um conceito de Auerbach:

> "[Marcel Proust] foi o primeiro que levou a cabo algo semelhante de forma coerente, e toda a sua forma de proceder está atada ao reencontro da realidade perdida da memória, liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente casual. O processo é descrito muitas vezes; de forma muito exata e com a teoria da arte que dele resulta, apenas no segundo volume de *Le Temps retrouvé*; pela primeira vez, porém, e de forma muito impressionante, já na primeira parte de *Du côté de chez Swann*, onde o sabor de um bolinho (*petite madeleine*) molhado no chá (...) desperta no narrador um encantamento subjugante, mas indefinido, num primeiro instante. (...) Proust visa à objetividade e à essência do acontecido: procura atingir esta meta confiando-se à direção da sua própria consciência, não da consciência presente em cada instante, mas da consciência rememorante. O surgimento da realidade de dentro da consciência rememorante, a qual abandonou há tempo as circunstâncias em que se achava em cada momento em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu conteúdo, de forma que é totalmente diferente do meramente individual ou subjetivo". (AUERBACH, 1994, p. 488)

4.9.2 A falsa consciência rememorante de Seligman

Em *Ninfomaníaca*, o que Seligman faz é uma aproximação arbitrária entre a história que Joe conta e o trecho do chá com bolinhos no romance de Proust, ou seja, para citar Auerbach, ele interpreta a combinação de esperma e chocolates como se fosse uma "consciência rememorante".

> Seligman: In your case, it wasn´t the taste of a Madeleine cake, moistened with lime blossom tea, but the combination of chocolate and sperm.
>
> Joe: What?

Em Proust, como vimos, o que temos é a descrição de uma cena do cotidiano entre o narrador e a tia idosa. Ela serve também como um enchimento (Moretti), ou seja, um episódio "insignificante e aparentemente causal" (Auerbach) que só pode existir dentro de uma arte produzida para que a burguesia se veja representada. Proust inaugura, no entanto, um tipo de romance em que o enchimento, descrito pelo narrador em primeira pessoa em posição de distanciamento crítico da cena, opera em uma chave crítica e irônica, que procura mostrar as contradições por trás da aparência de normalidade desta trivialidade.

No entanto, é possível dizer que não há nada de trivial e insignificante na combinação entre esperma e chocolate. Da maneira como está no filme, esta combinação não pertence ao âmbito do cotidiano, mas sim ao da narrativa de aventura e do relato prodigioso, mesmo que esteja no nível do que poderia ser classificado de uma estética escatológica. Há algo de picaresco na jornada do trem, algo de "*road movie*" que a música de *Steppenwolf* também nos ajuda a relacionar.

Não que Proust também não seja escatológico, afinal, é difícil deixar de imaginar o "cheiro pegajoso da colcha de flores". No entanto, Seligman fala em "blasfêmia cultural" não só pelo deslocamento para o grotesco como valor burguês da sua associação, mas porque hoje em dia Proust está mais do que canonizado, como todo o modernismo. Então, a "blasfêmia cultural" se dá pela reverência a uma obra canonizada. A fala de Seligman parece um pedido de desculpas e, ao mesmo tempo, revela que ele tem, ao menos, conhecimento da passagem tão famosa. Contraditoriamente, Seligman, ao fazer a associação com o romance

proustiano, eleva sua própria escatologia, dando-lhe seriedade e relativizando a questão moral.

A associação bolinho/chá no romance e sêmen/chocolate no filme parece uma forma de montagem também. Na sua teoria da montagem, Eisenstein avalia que, no cinema, a união de dois planos distintos através do corte cria um choque entre eles e o resultado deste conflito é um novo significado, residindo nesta produção o potencial de um filme politicamente engajado com a transformação social. Sendo assim, podemos dizer que Proust já fazia, com seu achado formal, uma espécie de montagem na sua narrativa.

Já a associação entre sêmen e chocolates em *Ninfomaníaca* não acontece via montagem. Ela só está presente no comentário de Seligman. Na montagem, há uma interferência: a cena da felação é explícita e termina com a jovem Joe deixando escorrer o esperma de sua boca (fotograma 92). Um corte e vemos um pescador retirar um peixe da água com uma rede (fotograma 93). Mais um corte e vemos Joe, fora do trem, comendo satisfeita o seu prêmio (fotograma 94). A seguir, Seligman faz sua interpretação. Assim, não há a união de dois planos. É importante lembrar que as imagens do filme estão em movimento e não são quadros estanques como muitos cortes de Eisenstein, no entanto, podemos entendê-las como um conjunto de ideias unidas pela montagem. A sequência de imagens sucede da seguinte maneira:

Fotograma 92

Fotograma 93

Fotograma 94

Como narradora, ao contrário do romance de Proust, não é a memória de Joe sobre o ocorrido no trem que desencadeia a associação rememorante. O que faz Joe narrar está em um diálogo anterior, quando ela localiza a ninfa, ou seja, o anzol pregado a uma das paredes do quarto onde ela está hospedada, no momento presente diegético, no apartamento de Seligman. Isso mostra seu movimento de apropriação dos objetos e ideias de seu interlocutor para construir seu relato. Na verdade, não há nada de inconsciente ou involuntário em sua narrativa. Parece que ela está perfeitamente ciente do que quer contar e como contar.

No diálogo, ela parece surpresa com a referência, visto que Seligman não cita explicitamente o nome do livro ou de seu autor. Como apontado, é Seligman que interpreta

a passagem, fazendo a associação com Proust. Sua interpretação, jogada como simples comentário, é uma intervenção sobre o significado da história de Joe, como ele já havia feito com Fibonacci. É uma falsa consciência rememorante e um pastiche pós-moderno, como vimos nas definições de Jameson e Eagleton, ou seja, uma forma de relativizar o que foi narrado e esvaziá-lo de seu conteúdo crítico a partir da apropriação vazia de um conteúdo modernista canonizado.

Ele faz isso retornando ao *fly fishing* e fazendo uma nova associação, desta vez entre a ninfa/anzol e sexo oral. "*Finnish weapon*" é um tipo de ninfa produzida por uma corporação finlandesa chamada Rapala[212] (citada nominalmente no filme em outra cena) e que é possível descrever como a Coca-Cola da pesca recreativa. Pesca recreativa e sexo são, do ponto de vista deste "*angler*", a mesma coisa. Porém, sua consideração também sofre uma intervenção de montagem como é possível ver nos fotogramas 95, 96 e 97 a seguir:

Fotograma 95

Seligman (off): "So oral sex ...

[212] Em uma entrevista de 1999, Lars von Trier falava sobre seu hábito de pescaria: "*Next week," he announces, "I am going to Jutland for four days. Fly-fishing. Me alon*e. *No one else*." (LUMHOLDT, 2003, p. 137). Sobre a Rapala: www.rapala.com.

Fotograma 96

Seligman: ... became, in the eye of the angler, …

Fotograma 97

Seligman (off): ... your … your Finnish weapon”.[213]

Os fotogramas acima (95, 96 e 97) mostram como a frase é distribuída entre as imagens do filme. No último fotograma, vemos o menino Seligman folheando o livro *The Compleat Angler* e o colocando de volta à estante de onde o retirou. Aí está, para citar Auerbach novamente, “uma consciência rememorante”. O frame de Seligman adulto completa o do menino como se voltassem um para o outro, ressaltando os limites de seu olhar sobre o mundo. A montagem parece tornar seu raciocínio circular. Ao mesmo tempo, abre o

[213] Tradução da A.: Seligman: Então, sexo oral se tornou, do ponto de vista deste angler, sua arma finlandesa.

ponto de vista, retirando o foco narrativo tanto das mãos de Joe, quanto das suas próprias mãos. Assim, o *autor implícito* mostra as motivações do personagem. Isso também acontece com Joe no mesmo diálogo, que volta a uma memória de infância e de seu pai, que está sempre associado a uma atitude acolhedora e protetora (fotograma 98). O resultado formal explicita aspectos psicológicos dos narradores diegéticos, como se eles deixassem escapar suas próprias ambiguidades.

Fotograma 98

Joe (off): I´ve always loved the chills at the start of a fever, knowing only too well that sickness will soon follow.

Assim que o diálogo acima descrito termina, Seligman sai do quarto e deixa Joe sozinha. Quando ele volta, ela está dormindo. Ela desperta e afirma que está disposta a continuar a conversa. Seligman coloca uma xícara de chá e um pires onde está um *rugelach*, uma espécie de croissant judaico, acompanhado de um garfo de bolo (fotograma 99). Joe comenta sobre esta composição que é mostrada em plano fechado para a audiência, porém, Proust não aparece mais nos comentários dos dois personagens. No entanto, a composição mostra que ainda estamos na chave proustiana, só que agora ela foi incorporada à *mise-en-scène* de outra forma. A narrativa continua com um ato frugal e cotidiano, uma gentileza social esperada de alguém que recebe outra pessoa em casa e que, além disso, está machucada e cansada. Ele divide um pouco de conforto e é gentil, como Mr. S.

Fotograma 99

Neste momento, a madeleine e o chá de tília são substituídos pelo *rugelach*, pelo chá inglês e pelo garfo: é assim que Joe apropria-se da citação anterior, modifica-a a partir da composição na bandeja (fotograma 99) e decide continuar sua história. Ela escolhe um tema sentimental como assunto: o amor e seu objeto romântico, Jerôme. No entanto, contraditoriamente, o cenário de seu idílio acontece no ambiente de trabalho. A combinação proustiana na bandeja ativa a memória de Joe para uma nova narrativa, que é também uma continuação ao que já vinha sendo contado.

Ao contrário do romance, contudo, não é a mistura do chá com o *rugelach* que ativa esta memória. Aliás, não vemos Joe comer o pãozinho em nenhum momento. É o *rugelach*, servido com garfo de bolo, que desencadeia a "consciência rememorante" da narradora e um outro padrão começa a se formar: a memória de Joe é ativada por objetos perfurantes como o anzol e o garfo, ambos associados a personagens masculinos. Aqui sim, é possível dizer que há uma aproximação com a fórmula de Proust, porque a personagem explicita que se lembrou da nova história a partir da combinação colocada à sua frente.

A escolha é proposital, visto que ela aproveita para recriminar seu anfitrião, de maneira até rude, por causa de uma convenção social, de que *rugelach* deve ser comido com a mão e que usar um garfo de bolo é algo "*unmanly*" ou "*feminine*". Saberemos, mais tarde, que se trata de uma comparação com Jerôme e com seu tio. Já sabemos, no entanto, que a recriminação de Joe também pode ser uma provocação, visto que Seligman é um homem preocupado com atividades que ele considera elegantes, um valor pequeno-burguês. No

entanto, essa provocação é puramente arbitrária e pode ser lida como uma crítica à divisão social do trabalho. Um outro aspecto é sugerir que Joe também pode ser judia, por conhecer o doce e sua associação com o judaísmo.

4.10 Pornografia é sintoma da barbárie

"*The precondition for pornography is a civilizing process whose instruments are shame and repression*" (KIPNIS, 1996, p. 168)[214]. Essa frase é da pesquisadora norte-americana Laura Kipnis em seu livro que analisa os aspectos políticos e sociais da pornografia. Apesar de compreender e de concordar com sua afirmação, avaliamos que é necessário proceder com uma pequena edição. Entender o que vivemos hoje como resultado de um "processo civilizatório" é inferir que vergonha e repressão foram os preços adequados que pagamos pela existência dos *smartphones*, de *Hollywood*, do *PornHub* e da vacina contra a covid-19. Em algum momento, será necessário reconhecer que nossa história foi e é um processo de barbárie contínuo que usou, entre outros meios, de vergonha e repressão como instrumentos de dominação de classe. Isso vem acontecendo desde os tempos em que estátuas de deusas gregas nuas carregavam demônios e justificavam o crime capital como pena por sua idolatria. Por causa disso, reescrevemos a afirmação que, com certeza, Laura Kipnis também haverá de concordar: "*the precondition for pornography is a barbaric process whose instruments are shame and repression*".

Essa pequena mudança de vocábulo nos ajuda a entender por que a pornografia existe em nossa sociedade: a vergonha e a repressão são instrumentos de barbárie e a pornografia funciona como um sintoma ou resultado de acontecimentos históricos que são baseados em estratégias ideológicas usadas como forma de controle das populações para fins de manutenção das estruturas socioeconômicas de poder. O problema da palavra civilização é que ela confere uma certa inevitabilidade ao processo histórico, como se ele não pudesse ter sido diferente. O uso da repressão e da vergonha mostra um conflito contínuo entre forças sociais em permanente colisão. Em um processo com outras características, a pornografia talvez não tivesse sido inventada ou não tivesse sido necessária ou ainda tivesse outros

[214] Tradução da A.: "A pré-condição para a pornografia é um processo civilizatório cujos instrumentos são vergonha e repressão".

atributos. Qualquer alternativa de organização social que existiu foi subjugada, dizimada ou extinta pela hegemonia eurocêntrica que se autointitula de civilizada.

Atualmente, a pornografia, como não poderia deixar de ser, é mercadoria e produto da indústria de entretenimento que, como vimos anteriormente, modificou-se e hoje é amplamente consumida na internet. Nesta forma de consumo, os corpos humanos ali expostos também estão reificados. Porém, de maneira concomitante como analisa Kipnis, a pornografia tem um papel de afronta aos valores da classe dominante e, principalmente, de afronta à moral religiosa. Na prática, ela ameaça os controles necessários à reprodução da ordem dominante. Essas duas facetas se interconectam e, neste sentido, mostram que a pornografia tem um papel social, mesmo que este seja secundário em relação ao seu objetivo principal. A moral burguesa, profundamente influenciada pela visão de mundo judaico-cristã, só age como instrumento de dominação de classe pela falsa moral dos interditos e do reprimido. Para funcionar, é necessário esconder e esconder significa reprimir, violentamente se necessário.

> Symbolically deploying the improper body as a mode of social sedition also follows logically from the fact that the body is the very thing those forms of power under attack – government, religion, bourgeois manners and mores – devote themselves to keeping "in its place." Control over the body has long been considered essential to producing an orderly work force, a docile populace, a passive law-abiding citizenry. (KIPNIS, 1996, p. 134).[215]

Para a pesquisadora, da mesma forma que a sociedade é dividida em classes, há uma hierarquia cultural na qual a pornografia ocuparia o lugar mais baixo. Sua descrição limita-se às diversas manifestações da indústria cultural americana[216]. Nas últimas décadas, no entanto, a criação de toda uma nova forma de consumo de imagens sexualmente explícitas facilitou o acesso como jamais visto. Nota-se assim que o seu consumo ainda atesta que as

---

[215] Tradução da A.: Usar estrategicamente o corpo impróprio como símbolo de resistência social também decorre logicamente do fato de que o corpo é exatamente o que essas formas de poder sob ataque - governo, religião e valores burgueses - se dedicam a manter "em seu lugar". O controle sobre o corpo há muito é considerado essencial para produzir uma força de trabalho ordeira, uma população dócil, uma cidadania passiva e obediente à lei.

[216] Em oposição às manifestações autenticamente populares que não são levadas em consideração pela pesquisadora.

estruturas de repressão e de vergonha continuam intactas no processo de luta de classes ao qual estamos imersos.

> Pornography, of course dictates itself to offending all the bodily and sexual properties intrinsic to upholding class distinctions: good manners, privacy, the absence of vulgarity, the suppression of bodily instincts into polite behavior. It´s not only porn´s theatrics of transgression that ensure its connotation of lowness, it´s also pornography´s relentless downward focus. (…) If pornography is at the bottom of a cultural class system whose apex comprises the forms of culture we usually think of as consumed by social elites with deep pockets (…), then questions of social class seem to lurk somewhere quite near all this distress over pornography. If culture is grouped along a hierarchy from high to low, and the rest of our social world is grouped along a hierarchy from high to low, then this puts pornography into analogy with the bottom tiers of the social structure. (KIPNIS, 1996, p. 174).[217]

Ninfomaníaca é um filme sobre a pornografia como sintoma desta estrutura social baseada na repressão e na vergonha e explora esta condição na história que sua narradora conta opondo-a a uma visão de mundo cooptada, representada por Seligman. Na prática, o filme realiza esta missão a partir de seus aspectos formais e a partir de como os conteúdos são trabalhados no escopo dessas escolhas. A partir desta premissa, o filme questiona vários aspectos da produção de pornografia.

Por exemplo, uma questão que pode ser abordada a partir da escolha do tema é os rumos da indústria de cinema pornográfico. Vimos no capítulo 2, uma abordagem sobre como a internet modificou os parâmetros de consumo. Ao mesmo tempo, o filme pornográfico, aquele que emprega atores, diretores e roteiristas que criam um enredo, foi adotado como um

---

[217] Tradução da A.: A pornografia, é claro, impõe-se ao ofender todos os valores corporais e sexuais intrínsecos à defesa das distinções de classe: boas maneiras, privacidade, ausência de vulgaridade, supressão de instintos corporais em comportamento educado. Não é apenas a encenação da transgressão da pornografia que garante sua conotação de baixeza, é também o foco implacável da pornografia para o baixo. (...) Se a pornografia está na base de um sistema de classes culturais cujo ápice compreende as formas de cultura que geralmente pensamos como consumidas por elites sociais com bolsos gordos (...), então questões de classe social parecem espreitar de algum lugar próximo toda esta angústia com a pornografia. Se a cultura é dividida de acordo com uma hierarquia de alto a baixo, e o resto de nosso mundo social é também dividido da mesma forma, isso coloca a pornografia em analogia com as camadas inferiores da estrutura social.

nicho de mercado autointitulado de "*feminist pornography*"[218]. Trata-se de um tipo de argumentação discursiva sobre a existência de uma pornografia que seria saudável por não expor os corpos das mulheres à objetificação do olhar masculino. Os adeptos deste mercado também o definem de "pornografia do bem", "pornografia ética", "pornografia educativa", "pornografia positiva"[219].

A abordagem do sexo explícito em *Ninfomaníaca* pode ser analisada como um exercício a partir do manifesto *Puzzy Power*. Se lermos o manifesto (Anexo 1), podemos perceber que o filme segue várias de suas normas, em especial, o fato de ter um enredo (como não poderia deixar de ser neste caso) e de sua base ser a vivência erótica de uma mulher. A encenação das cenas de sexo é um exercício que visa representar este erotismo a partir de seu ponto de vista. No entanto, o problema agora é o fato do diretor ser um homem. Há um diálogo entre Seligman e Joe que desmistifica noções amplamente aceitas atualmente sobre "lugar de fala". Isso significa dizer também que Joe narra fantasias que são mostradas em *flashback* que não podem ser analisadas como representações do ponto de vista de Seligman. Na verdade, podemos intuir que o objetivo do filme não é oferecer um "lugar de fala", mas um "lugar de classe": esta diferença amplia sua complexidade e evita que caia na rede de valores pequeno-burgueses de sites ditos "feministas" ou que fazem "pornografia do bem". Esta contradição talvez seja o motivo pelo qual o *Puzzy Power Manifest* foi colocado de lado pela Zentropa.

O filme de Lars von Trier não pertence ao cenário da indústria pornográfica. Seu nicho é o filme de arte e, como as estatísticas no relatório do BFI apontaram, em seu lançamento em Londres, o público, em sua maioria, foi assisti-lo por causa do diretor e não por causa das cenas de sexo. Mais ainda, esse tipo de público espera que o filme seja crítico em relação à moralidade social vigente. O ambiente do Festival de Cannes, onde estreou, é um espaço para este tipo de manifestação sem suscitar escândalos por causa de suas imagens. Esteticamente, *Ninfomaníaca* pertence a este ambiente. No atual momento histórico e no ambiente de circulação do filme, não é o sexo explícito que provoca polêmica, como

---

[218]Informações nestes artigos: "Why is feminist pornography important?" e "All the best places to kick on when you want to get off".

[219] Um exemplo desta abordagem é o da empresária Erika Lust cujo lema é "*The sex can stay dirty, but the values have to be clean*". https://erikalust.com/about/contact/affiliates

aconteceria no início do século XX, por exemplo. O que provoca polêmica é sua abordagem aos temas de gênero.

Outro assunto que *Ninfomaníaca* suscita é saber quanto o filme de arte está aberto a incorporar a fantasia pornográfica em sua encenação como parte de um elemento de caráter épico. Filmes com temática sexual e cenas de sexo não são estranhos nesse nicho, mas a incorporação do pornográfico ainda parece ser um limite bastante claro e mostra como a moral burguesa atua mesmo em ambientes críticos. A questão está ligada também à definição do que ainda é considerado vulgar ou indecente tanto para quem produz, quanto para quem assiste e se esse fator limita uma distribuição mais ampla. A função do sexo explícito é ser um elemento que estimula a fantasia e provoca excitação pelo olhar. Uma visita de cinco minutos ao *PornHub* pode nos mostrar a régua atual: definamos então que pornográfico é o que hoje é ali exibido. Se levarmos isso em consideração, *Ninfomaníaca* é até módico.

Um argumento que provoca escândalo em Cannes, por exemplo, é dizer "*I understand Hitler*". Esta frase faz de *Ninfomaníaca* um contraponto ou resposta ao cinema comercial que promove violência e morte como espetáculo explícito. Ao fazer um filme de sexo explícito, Lars von Trier visa confrontar a naturalização do espetáculo da morte no cinema hegemônico. A oposição se dá pela falsa moralidade de que o sexo explícito só pode ser consumido nas gavetas ou nichos permitidos a ele e a violência explícita, não. A moralidade social não atinge a indústria dos filmes, séries e jogos de gêneros distintos como os de guerra, de ação, policiais e de terror que apresentam uma escatologia enorme de corpos decepados, de cérebros explodindo e de cadáveres em putrefação exibidos e consumidos com bastante entusiasmo.

Este espetáculo não causa polêmica: mostra apenas como os efeitos especiais são bons. Já corpos fazendo sexo, ao contrário, estão sujeitos a toda forma de interdição. Não há repressão ou vergonha no *voyerismo* da crueldade. Há, ao contrário, uma erotização de corpos desmembrados ou apodrecendo e a naturalização da violência explícita como mercadoria. Neste caso, não são só as imagens que são vendidas. Cada vez que um ator classe A de *Hollywood*, no papel de herói, empunha uma arma, ele vende duas coisas: a fantasia e a arma em si. Não deixa de ser um sintoma a mais do nosso processo de barbárie (é sempre importante ressaltar que as manifestações artísticas são sintomas de um processo social, não a sua causa).

A primeira sequência que poderíamos classificar como pornográfica em *Ninfomaníaca* ocorre logo após a introdução ao segundo capítulo, intitulado *Jerôme*, que é definido por Joe da seguinte maneira:

> Joe: As far as I can see the next chapter doesn´t contain as a direct accusation against my person as the rest of the story but, as you read a great deal apparently, you know that in a story, things have to be good before they can be bad. The chapter will also make a sentimental soul like you happy as it contains observations about love.[220]

Nesta linha de diálogo, percebemos como Joe se coloca como criadora de sua história, descrevendo normas narrativas, e como ela adapta o conteúdo de acordo com os elementos que seu ouvinte lhe oferece. Há ironia em sua fala, em especial ao associar o romantismo[221] à alma sentimental e masculina de Seligman, comentário que segue a classificação de feminina a combinação entre garfo e *rugelach*.

A primeira observação sobre amor, no entanto, é material, ou seja, é sobre fazer sexo. A sequência é uma montagem que mostra Joe fazendo sexo, em momentos diferentes, com quatro rapazes distintos em seu pequeno, simples e doméstico apartamento. É uma continuação de sua experiência com Jerôme (episódio da *moped*). No entanto, neste caso, a personagem é apresentada como alguém que tem domínio sobre a situação: os rapazes estão ali porque ela os escolheu. A sequência mostra os atores em ação: não há diálogos ou situações prévias sobre quem eles são, como conheceram Joe, os motivos pelos quais ela os escolheu ou outros desenvolvimentos narrativos. As cenas visam mostrar um hábito na vida de Joe e o número de parceiros simboliza apenas uma quantidade qualquer. O clímax da sequência é seu orgasmo, mostrado de quatro maneiras diferentes, e representado em planos fechados do rosto da atriz.

Ao final, como uma forma de agradecimento aos seus companheiros, todos homens jovens, e na linha do pagamento fortuito a Jerôme no conserto da *moped*, ela usa uma

---

[220] Tradução da A.: Joe: Pelo que eu posso ver o próximo capítulo não contém uma acusação direta contra minha pessoa como o resto da história, mas, como você leu muito aparentemente, sabe que em uma história, as coisas têm que ser boas antes que possam ser ruins. O capítulo também deixará uma alma sentimental como você feliz, pois contém observações sobre o amor.

[221] No cinema comercial, a comédia romântica é um gênero associado ao universo feminino.

mentirinha e lhes diz que aquela era a primeira vez que tinha tido um orgasmo. Agora sim, as reações são individuais e cada um dos rapazes ganha uma personalidade distinta, ou seja, eles deixam de ser meros operadores sexuais para se tornarem também agentes. Há um clichê na enunciação: o que Joe oferece a eles é um elogio sobre desempenho sexual e que revela uma fraqueza ou ansiedade masculina em relação à sua própria sexualidade. Ao contrário de Jerôme, eles são gentis e suas reações vão da mais apaixonada à mais bem-humorada. Ensinam à protagonista sobre vaidade masculina e ao público sobre sua personalidade.

Destaca-se o fotograma 100 (abaixo), que representa duas pessoas que acabaram de fazer sexo. A *mise-en-scène* é o oposto de qualquer romantismo: há uma mesa entre eles que ocupa o centro do quadro. A nudez da jovem Joe se contrapõe, de maneira casual, com a nudez do parceiro masculino, parcialmente vestido. A camisa induz o olhar para seu órgão genital. Trata-se também da representação de um outro elemento popular de angústia masculina: o tamanho do pênis.

Fotograma 100

O filme *Ninfomaníaca* não apela para comédia como convencionalmente associamos a forma de um filme que é feito para fazer rir. Mas, muitas sequências e diálogos contêm humor e ironia sutis. Para percebê-los como parte integrante de sua forma, a audiência precisa assistir com certa leveza e, com certeza, boa dose de distanciamento. A *mise-en-scène* no fotograma 100 é uma provocação sobre o discurso politicamente incorreto e mostra como repressão e vergonha compõem os sistemas que controlam a identidade masculina também.

Capítulo 5 – Trabalho, família e maternidade

5.1 A impossibilidade de uma experiência coletiva

Uma experiência que permita a transformação social e a mudança comportamental efetiva só tem chances de acontecer se for uma construção coletiva organizada para estes fins. Isso significa que a emancipação das amarras sociais é limitada se for um projeto de cunho individual. Há experiências coletivas em *Ninfomaníaca* representadas em dois momentos: no *Volume 1*, no episódio que envolve o grupo *The Little Flock* e, no *Volume 2*, no grupo de ajuda terapêutica para mulheres com vício sexual. Em ambos os casos, Joe não consegue ter uma experiência coletiva satisfatória e os abandona para seguir um caminho solitário. Tanto os grupos, quanto a própria Joe são limitados nas suas práticas emancipatórias.

Joe também é uma representação do individualismo pequeno-burguês deste século que é focado em um discurso chamado de identitário. Apesar de sua importância, este discurso acaba escondendo as contradições expressas no permanente conflito de classes e é facilmente incorporado ao aparato ideológico de dominação como uma espécie de humanismo reificado que justifica ideias de que o sistema precisa ser apenas corrigido e não transformado em sua totalidade. Estes limites são impostos à Joe nessas experiências coletivas, mostradas como becos sem saída.

A introdução ao grupo *The Little Flock* é uma "observação sobre o amor" e é apresentada no início do capítulo *Jerôme.* Nele, Joe, B e outras adolescentes organizam-se como uma pequena sociedade subversiva. O conto inicia com uma das jovens tocando o trítono[222] em um piano em uma espécie de ritual que subverte uma frase da oração do sacramento da penitência da Igreja Católica[223]. Elas recitam em latim "*mea vulva*, *mea*

---

[222] Se o trítono representa a banda operária de *heavy metal Black Sabbath*, então já estamos na década de 1970 na narrativa do filme. Em 1970, o *Black Sabbath* lançou dois álbuns: *Black Sabbath* e *Paranoid*. https://www.youtube.com/watch?v=NIQmBZiUOAQ .

[223] Em português, a oração do sacramento da penitência é a seguinte: "Confesso a Deus onipotente, à bem-aventurada sempre Virgem Maria, ao bem-aventurado São Miguel Arcanjo, ao bem-aventurado São João Batista, aos santos apóstolos Pedro e Paulo, a todos os Santos e a vós, Padre, porque pequei muitas vezes, por pensamentos, palavras e obras, (bate-se por três vezes no peito) *por minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa*. Portanto, rogo à bem-aventurada Virgem Maria, ao bem-aventurado São Miguel Arcanjo, ao

maxima vulva" em lugar de "*mea culpa, mea maxima culpa*". O sacramento católico é uma ferramenta engenhosa de produção de seres humanos que se autodeclaram culpados por crimes imaginários em um ambiente que visa controlar "pensamentos, palavras e obras", como diz a oração, em um cenário onde os recursos para a construção de um sistema repressor mais robusto são escassos. Ao trabalhar com o remorso e a vergonha do crente, o método consegue que este seja ao mesmo tempo a polícia, o juiz e o carrasco de si próprio. A corruptela entoada pelas meninas é uma maneira do filme mostrar a crueldade deste sistema e o momento histórico que permite a elas esta afronta, embalada pelo rock satânico do grupo inglês[224].

Na sequência, B, definida por Joe como a líder, conta uma história ao grupo sobre seu encontro com um rapaz em um *pub* de nome *The Donkey*, tornando-se assim mais uma narradora no filme. Munida com um caderninho de notas (fotograma 101), B reporta às colegas a idiossincrasia do encontro: ela escolheu um rapaz entre estudantes universitários, "*the stupdiest of the lot*", em sua definição[225]. Na conversa, diz a ele que gosta de ler bastante e de pessoas que estudam assuntos em profundidade. Ele lhe conta tudo sobre Kierkegaard. Eles então vão para um lugar mais reservado e ela masturba-o, descrevendo a surpresa do rapaz em detalhes. "*University boys are disgusting*"[226], ela conclui e recebe uma salva de palmas das amigas.

---

bem-aventurado São João Batista, aos santos apóstolos Pedro e Paulo, a todos os Santos e, a ti Padre, que rogueis por mim a Deus Nosso Senhor". https://catolicosalerta.wordpress.com/2011/02/02/confissao/

[224] Neste momento, o trítono também pode ser entendido como um aviso sobre a divisão tripartite do foco narrativo.

[225] Este comentário lembra um pouco a fala sobre os acadêmicos do conto de Chaucer, *A Mulher de Bath*.

[226] Lembremos de todo conhecimento acadêmico produzido ao longo dos séculos como base científica para dominação de classe.

Fotograma 101

A encenação mostra B e as colegas em uma sala que funciona como um teatro improvisado, como se as meninas – e o público – assistissem a um monólogo, que é o que de fato acontece. Não há *flashbacks* durante a narração de B, portanto, o ato de assistir a ela contar é o foco deste momento do filme. O ponto de vista é o de Joe e sobre o que ela testemunhou. Mas Joe mantém ambígua a situação: assistimos a B contar uma história, porém não sabemos se de fato aconteceu ou se é apenas uma espécie de criação literária. Esta ambiguidade é proposital e faz parte da forma deste filme. Outra característica do episódio é ser um contraponto ao sexo explícito encenado momentos antes: a ausência do *flashback* de B obriga quem assiste a imaginar ou fantasiar o que ela descreve. O episódio é uma variação da experiência que Seligman tem com a própria Joe.

A irônica historinha da B apresenta um desdém aos homens em geral e aos estudantes universitários em particular, incluindo a formação acadêmica como aparato burguês. A própria Joe explica a Seligman quais eram as regras do grupo:

> Joe: Now, B´s message wasn´t exactly representational. She just had to be the tough one. It was directed at men. It was about fucking, and about having the right to be horny. We masturbated together, that kind of thing. But it was rebellious. We weren´t allowed to have boyfriends. No fucking the same guy more than once
>
> Seligman: You said you were rebellious. What did you rebel against?
>
> Joe: Love.

Seligman: Love?[227]

Joe: We were committed to combat the love-fixated society.

O combate à "*the love-fixated society*" é exemplificado em duas situações específicas. Na primeira, temos a imagem de uma vitrine, onde se vê produtos típicos para celebração do dia dos namorados ou de casamentos, sendo atingida por uma pedra atirada provavelmente por B. Neste caso, a vitrine representa o amor como um produto a ser comprado e consumido. No segundo, temos as meninas em um cinema[228], ironicamente rodeadas por casais que se beijam. Trata-se também de uma representação de consumo, agora de um filme comercial que vende uma série de ideias sobre o papel das mulheres nas relações amorosas (fotograma 102). O combate ao qual Joe se refere está ligado a uma experiência de sentimento amoroso que é sempre mediada pela forma mercadoria, como se, em nossa sociedade, a única maneira de experimentá-la seja essa.

---

[227] Tradução da A.: Joe: Bem, a mensagem de B não era exatamente representativa. Ela só tinha que ser a mais durona de nós. Era dirigida aos homens. Era sobre transar e sobre ter o direito de ter tesão. Nos masturbávamos juntas, esse tipo de coisa. Mas era rebelde. Não podíamos ter namorados. Não podíamos transar com o mesmo cara mais de uma vez.
Seligman: Você disse que era rebelde. Contra o que você se rebelou?
Joe: Amor.
Seligman: Amor?
Joe: Estávamos empenhadas em combater a sociedade fixada em amor.

[228] Em 2008, Abbas Kiarostami dirigiu um filme intitulado *Shirin*. Em seu enredo, uma plateia composta por mulheres assiste no cinema a um filme que é uma adaptação de uma obra do poeta persa Nizami Ganjavi (1141-1209), intitulada *A História de Khosrow e Shirin*, um conto trágico de amor. Durante uma hora e meia, a audiência vê somente as mulheres no ato de assistirem ao filme e nada mais. Toda a ação na tela que elas assistem é ouvida, jamais exibida. É possível imaginar toda a história, como se fosse uma novela de rádio. O quadro das meninas do *Little Flock* no cinema lembra a composição de *Shirin* (fotograma 102).

Fotograma 102

Em um dado momento, B conta uma história sobre um rapaz por quem ela se apaixonou, quebrando as regras do grupo. Joe a censura, corrige as palavras que ela usa e ouve uma frase que se torna um ponto de ruptura: "*the secret ingredient of sex is love*". Isso a faz abandonar o grupo, mas não suas ideias. Sua decepção está associada ao fato de que para ela B capitulou e se rendeu ao amor-mercadoria e às imposições sociais patriarcais, abandonando os ideais emancipatórios. A Seligman, ela diz: "*I really believed in our little flock. But of course, that was naïve of me. Over time, even the strongest couldn´t stay true to our manifest*"[229]. Após este acontecimento, não temos mais notícias sobre a amiga de infância de Joe, que sai de cena. A experiência do grupo é uma ilustração da rebeldia própria da década e revela as contradições geradas no interior desse movimento. Para concluir seu argumento, Joe faz uma última observação a respeito do amor a Seligman:

> Joe: For me, love was just lust with jealousy added. Everything else was total nonsense. For every 100 crimes committed in the name of love, only one is committed in the name of sex.[230]

Para o entendimento desta frase é necessário fazer uma ligação entre amor e cristianismo. Tomamos como ilustração uma cena chave de *Fanny e Alexander* (*Fanny och*

[229] Tradução da A.: Joe: "Eu realmente acreditei em nosso grupo. Mas é claro, isso foi ingênuo da minha parte. Com o tempo, mesmo as mais fortes não conseguiram se manter fiéis ao nosso manifesto".
[230] Tradução da A.: Joe: "Para mim, o amor era apenas luxúria temperado com ciúme. Todo o resto era um absurdo total. Para cada 100 crimes cometidos em nome do amor, apenas um é cometido em nome do sexo."

Alexander, 1982), de Ingmar Bergman. Nesta cena, o reacionário Bispo Edvard Vergerus[231] (Jan Malmsjö) desfere 10 chibatas nas nádegas de seu enteado Alexander (Bertil Guve), para horror de sua irmã Fanny (Pernilla Allwin) que é obrigada a assistir calada. O motivo da punição está no fato de que Alexander, movido por sua criatividade, imaginação e vontade de contar histórias, inventa que seu carrasco assassinou sua ex-esposa e suas duas filhas (fato que o filme deixa na dúvida). A severidade do castigo, diz o Bispo, se dá pelo amor que ele sente pelo menino e sua necessidade, como tutor, de educá-lo adequadamente de modo que ele não se torne um mentiroso. Essa cena resume com precisão as contradições contidas na frase de Joe sobre os "crimes cometidos em nome do amor". A frase é uma lembrança sobre a perversidade de regimes que se baseiam em elevadas questões morais e religiosas para impor todo tipo de repressão e violência.

5.1.1 Little Flock, Dogma 95 e Kierkegaard

A encenação do grupo *The Little Flock* em *Ninfomaníaca* demanda uma leitura de caráter alegórico. É possível afirmar que Lars von Trier faz aqui uma autorreferência ao *Dogma 95* e ao manifesto intitulado *Voto de Castidade* (Anexo 2), que é ironicamente recheado de nomes emprestados do cristianismo. O manifesto e as regras deram origem a mais de 30 filmes ao longo das décadas, atestados por um certificado de conformidade que requer por si só um olhar distanciado a esse tipo de reconhecimento no contexto das propostas críticas do próprio objetivo do Dogma. Há algo do Dogma nas regras do grupo *Little Flock* e quando Joe diz: "*Over time, even the strongest couldn´t stay true to our manifest"*.

A ironia na obra de Lars von Trier têm sido estudada por teóricos que fazem uma relação com o filósofo existencialista dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855), explicitamente citado no conto de B. Considerado o principal pensador que a Dinamarca já produziu, Kierkegaard deixou um livro sobre o assunto chamado *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*. Atualmente, alguns teóricos inferem que há uma adesão

[231] O Bispo vive em um mosteiro, rodeado de mulheres de sua própria família às quais impõe rigoroso asceticismo que lembra o de São Jerônimo.

do cineasta às ideias do filósofo como parte de uma herança cultural que define um certo sentimento dinamarquês e uma forma de olhar o mundo.

> Cerca de 95% dos dinamarqueses professam a fé luterana; sobram 5% para outras crenças ou crença nenhuma (lembrando que toda a população do país corresponde à metade dos habitantes da região metropolitana de São Paulo). Daí que todo rebelde dinamarquês (lá é proibido morrer de fome) seja contra a igreja oficial, não necessariamente contra a fé cristã, mas necessariamente a favor de Kierkegaard. Aí está o Dogma. Aí está Lars von Trier. Outra novidade ético-religiosa e ideo-teológica de Lars von Trier está em que ele transpôs sua fúria kierkegaardiana para e contra os Estados Unidos. (PIGNATARI, 2005, s/p)

Alguns estudos partem da influência do filósofo, mas evitam uma avaliação mais ampla sobre as condições de produção históricas tanto das teorias de Kierkegaard, quanto dos filmes de Lars von Trier. *"(...) von Trier and Kierkegaard have a great deal in common culturally as well as politically*", afirma Lars Tønder[232] em sua análise justamente de *Os Idiotas*. Para ele, o Dogma 95 é uma resposta à Hollywood e à *Nouvelle Vague*, uma constatação que nos ajuda a entender a capitulação de B também como uma metáfora do fracasso deste movimento cinematográfico específico:

> (...) the Dogme manifesto starts out by addressing some of the most powerful players in the film industry, including Hollywood, which the manifesto not only criticizes for dramaturgic "predictability" and "superficial action" but also links to the failure of the 1960s French New Wave to overcome the spell of "bourgeois romanticism." (TØNDER, 2016, p.258)[233]

O livro de Kierkegaard é uma tese de mestrado que foi apresentada à Universidade de Copenhagen em 1841. Na primeira parte, o filósofo discute o conceito de ironia em

---

[232] Na bibliografia: Lars Tønder tem um artigo específico sobre *Os Idiotas*; Vinícius de Castro Soares aborda *Melancolia* e *Ondas do Destino* em sua tese sobre Kierkegaard; Décio Pignatari faz uma aproximação com *Dogville* e *Dançando no Escuro*. Tradução da A.: "(...) Von Trier e Kierkegaard tem muito em comum tanto culturalmente quanto politicamente".

[233] Tradução da A.: (...) o manifesto Dogma 95 é endereçado aos mais poderosos agentes da indústria cinematográfica, como Hollywood, que critica por sua "previsibilidade" dramatúrgica e "ação superficial", e ao fracasso da Nouvelle Vague francesa, nos anos 1960, em superar o feitiço do "romantismo burguês". (TØNDER, 2016, p.258)

Sócrates, a partir de seus discípulos Xenofonte, Platão e Aristófanes. Na segunda parte, baseado na discussão anterior, ele faz uma reflexão sobre a ironia em seu momento histórico, dialogando com os principais filósofos do período, principalmente com a dialética hegeliana. Em 1974, Wayne Booth fez a seguinte consideração sobre o conceito de ironia de Kierkegaard que nos ajuda a colocar em perspectiva uma questão primordial nessa discussão – e nesta análise de *Ninfomaníaca* - que é justamente o confronto entre um conceito puramente abstrato e a sua materialidade no "mundo real":

> Kierkegaard´s "*The Concept of Irony*" is to me one of the most interesting and profitable books ever written on an abstract idea – one of the very few books about Ideas which are not only delightful to read but from which one actually learns something. (…) But I should make clear that I have in no way tried to do what Kierkegaard is doing. As his title says, he is struggling with a "concept" – that is, with an idea, which for anyone working in the Hegelian tradition means struggling with something that has a kind of autonomous reality, independently of its particular historical manifestations. (…) It may be true that concepts have a life of their own of the kind Kierkegaard implies; I believe that they do and that his kind of inquiry this not only is exciting but even has a kind of validity. But one cannot easily solve my kind of question while dwelling on his level: to deal with specific ironies in the "real world," to understand how they make themselves understood or fail to do so, is not done by looking at how abstract ideas interrelate conceptually in the "realer world." Nothing he says is of any use to me, directly (…). But his is a splendid book, not likely to be improved on, a book which, (…), has in effect influenced every line. (BOOTH, 1975, p. xii-xiii)[234]

[234] Tradução da A.: "O conceito de ironia" de Kierkegaard é para mim um dos livros mais interessantes já escritos sobre uma ideia abstrata - um dos poucos livros sobre ideias que não são apenas deliciosos de ler, mas com os quais realmente aprendemos algo. (...) Mas devo deixar claro que não tento de forma alguma fazer o que Kierkegaard fez. Como diz seu título, ele está lutando com um "conceito" - isto é, com uma ideia, que para quem trabalha na tradição hegeliana significa lutar com algo que possui uma espécie de realidade autônoma, independentemente de suas manifestações históricas particulares. (...) Pode ser verdade que os conceitos tenham vida própria do tipo que Kierkegaard sugere; Eu acredito que sim e que seu tipo de investigação não só é excitante, mas até tem uma espécie de validade. Mas não se pode resolver facilmente o meu questionamento em seu nível: para lidar com ironias específicas no "mundo real", para entender como elas se fazem compreendidas ou deixam de fazê-lo, não é olhando como as ideias abstratas se interrelacionam conceitualmente. Nada do que ele diz tem utilidade para mim, diretamente (...). Mas é um livro esplêndido, pouco provável de ser melhorado, um livro que, (...), influenciou de fato todas as minhas linhas. (BOOTH, 1975, p. Xii-xiii)

O exercício da ironia na prática está, por exemplo, na materialidade como ela parece em um filme no nosso atual momento do capitalismo tardio. Muitos filmes hegemônicos usam a ironia como parte da composição de um personagem ou situação, como em *Pulp Fiction*, por exemplo. Aqui, a ironia ressalta o pastiche, como uma linha de diálogo vazia. No entanto, o elemento irônico pode produzir distanciamento, como é o caso deste episódio sobre *The Little Flock*. Neste caso, a ironia está associada ao ponto de vista do *autor implícito*, fazendo um movimento que coloca do avesso os temas que fazem parte da encenação.

A citação a Kierkegaard em *Ninfomaníaca* também pode ser entendida como uma citação à tradição cinematográfica dinamarquesa. O filme *A Palavra*, de Carl Theodor Dreyer, nos ajuda nessa discussão. A obra é uma reflexão sobre os conceitos teológicos existenciais, com uma encenação propositalmente solene. A história gira em torno do cotidiano da família Borgen, parte de uma comunidade extremamente cristã na Dinamarca dos anos 1950. Ao voltar para casa, o filho mais velho, Johannes, assusta os familiares com um comportamento que parece loucura. "Ele pensa que é Jesus", diz o pai. Sua mãe constata: "ele ficou assim após estudar Kierkegaard na faculdade". Johannes é o nome de um dos pseudônimos que o filósofo usou em vida. Na ironia em *Ninfomaníaca*, temos a linha de diálogo de B: "*University boys are disgusting*".

5.1.2 "I´m a Nymphomaniac"

A segunda experiência coletiva de Joe está no grupo para mulheres portadoras de vício sexual que, como vimos, é uma terapia norte-americana que surgiu na década de 1980 e foi aceita no mundo inteiro. Neste momento, estamos no capítulo *The Mirror*, no *Volume 2*, e a Joe adulta já é representada por Charlotte Gainsbourg. Ela começa a frequentar as reuniões de um grupo de apoio como imposição de sua chefe, ou seja, para não perder o emprego. A experiência tem semelhanças com o grupo *The Little Flock*, na medida em que mulheres, agora anônimas, se reúnem para contar histórias sobre sua sexualidade. Porém, no clube adolescente, havia um espírito de rebelião à sociedade: "*It was about fucking, and about having the right to be horny*", como diz Joe a Seligman. A nova comunidade é fruto de imposição a esta mesma ordem a partir do vago e pseudocientífico conceito de vício sexual. Note-se no fotograma 103 que Joe está de pé e que há um espelho, nome do capítulo, bem na sua frente.

Fotograma 103

Na encenação, o primeiro elemento que chama atenção é o cenário, um teatro vazio, no qual as mulheres estão sentadas em formato de círculo (fotograma 103), contrastando com o formato da reunião do *Little Flock*, que também lembra um teatro, só que menor e com outra configuração (fotograma 101). O uso do teatro torna-se elemento épico dentro da diegese do filme e ressalta a ideia de representação do encontro social que é conduzido como terapêutico. Além disso, filmes com cenas de grupos de apoio são clichês da cinematografia americana atual. A cena começa com Joe se apresentado e imediatamente sendo corrigida pela terapeuta:

> Joe: My name is Joe.
> Group: Hi, Joe.
> Joe: And I am a nymphomaniac.
> Therapist: Sex addict.
> Joe: My name is Joe, and I´m a nymphomaniac.
> Therapist: We say sex addict. Here, everyone´s the same.[235]

[235] Tradução da A.: Joe: Meu nome é Joe.
Grupo: Olá, Joe.
Joe: E eu sou uma ninfomaníaca.
Terapeuta: Viciada em sexo.
Joe: Meu nome é Joe e sou um ninfomaníaca.
Terapeuta: Dizemos viciada em sexo. Aqui, somos todas iguais.

Nota-se que a primeira preocupação da terapeuta é adequar o vocabulário de Joe ao que é considerado correto. Este movimento não é diferente de todas as outras correções que aparecem ao longo do filme. É uma forma de censura, porém amplamente aceita pela pequena-burguesia acadêmica, midiática e pertencente à indústria cultural norte-americana que faz um revisionismo de expressões consideradas impróprias ou que denotem preconceito, como é o caso acima, em nome do que é considerado um discurso apropriado e de respeito aos direitos individuais. No fundo, é uma forma de ataque à liberdade de expressão e uma maneira de corrigir comportamentos.

Na sequência Joe escuta a história de uma das integrantes do grupo, Renee (Tania Carlin), uma narradora secundária em *Ninfomaníaca*, como é B. Sua primeira imagem é a de uma mulher que parece cansada e entediada. Ela aponta que, diante das dificuldades em conseguir algum resultado contra seu vício com as técnicas orientadas pela terapeuta, ela decidiu colocar em prática uma atitude mais radical, que ela chama de *overdose*, um termo que aproxima o sexo a drogas, na esperança de se melhorar. Mas tudo que a terapeuta consegue fazer é corrigir a sua escolha vocabular, como fez anteriormente com Joe:

> Renee: I thought of trying something new, as nothing had helped. I thought if I overdosed, in other words, if I did the exact opposite of we are trying to do here, then I could get well.
>
> Therapist: You mean function normally.[236]

"Funcionar normalmente" é uma ótima expressão para definir corpos que, como máquinas, estão apresentando algum tipo de defeito que impactam na sua tarefa de manter a reprodução eficiente do sistema capitalista. O papel da terapeuta então é fazer com que esses corpos voltem a funcionar adequadamente. Ao final, Renee relata que a única coisa que conseguiu foi arrependimento e vergonha, sentimentos não muito diferente do pecador que faz sua confissão usando a oração da penitencia: "*mea culpa, mea maxima culpa*". É

[236] Tradução da A.: Renee: Pensei em tentar algo novo, pois nada havia ajudado. Achei que se eu tivesse uma overdose, em outras palavras, se eu fizesse exatamente o oposto do que estamos tentando fazer aqui, eu poderia melhorar.
Terapeuta: Você quer dizer funcionar normalmente.

impossível deixar de ver o grupo de apoio como uma nova forma de encenação do sacramento da confissão, agora desprovida do ritual cristão, e revestida com a fachada de ciência. A personagem tem direito a um *flashback* que contradiz a sua fala por colocar a questão em uma chave histórica. O que vemos é uma imagem que contrasta com o discurso que ela apresenta (fotograma 104)[237]:

Fotograma 104

O fato de estar deitada em cima de um monte de carvão, sendo observada por inúmeros mineiros, é uma referência histórica a uma indústria que foi fundamental para a consolidação do capitalismo na Inglaterra na Revolução Industrial e no século XX. Filmes como o documentário *Coal Face* (1935), de Alberto Cavalcanti, mostram a dependência inglesa ao carvão para a geração de energia elétrica e a insalubre situação das minas que custou a vida de centenas de trabalhadores. O filme de Ken Loach, *Kes*, de 1969, aborda a falta de opções de gerações de operários que tinham como única perspectiva um trabalho em uma mina. A Inglaterra teve milhões de mineiros. Na década de 1980, foram esses trabalhadores que se opuseram fortemente ao neoliberalismo de Margareth Thatcher. De lá para cá, a busca por novas fontes de energia, com a desculpa de serem menos poluentes, fez

[237] A imagem de Renee lembra a do filme *Beleza Americana* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999). O filme é sobre os pesadelos e valores da classe média americana. Na história, Lester Burnham (Kevin Spacey) é o homem de meia idade que entra em crise e se apaixona por uma amiga adolescente de sua filha. Em uma de suas fantasias, ele a vê nua, deitada sobre pétalas de rosas vermelhas, com os braços abertos na postura de cruz, como Renee em *Ninfomaníaca*.

esta indústria recuar. Hoje em dia, não há mais minas de carvão operando na Inglaterra. A burguesia inglesa procurou diversificar a matriz energética para não depender de um só produto e de seus raivosos e organizados trabalhadores. A imagem no filme de Lars von Trier relaciona o vício, na verdade, ao capitalismo em si, este sim dependente historicamente de matrizes energéticas que explora à exaustão.

Joe parece se identificar com o relato de Renee e, então, adere ao grupo. A terapeuta se mostra acolhedora, não pronuncia julgamentos e faz um discurso compreensivo sobre a importância da sexualidade, da ternura e da solidariedade na vida das pessoas. Um pensamento racional, que conquista a protagonista de *Ninfomaníaca*. Apesar da sensatez da afirmação, ela aconselha Joe a evitar situações de exposição e abster-se sexualmente, orientações iguais às que mulheres ouviam no século XIX. Empenhada em seguir os conselhos, Joe começa por livrar-se de estímulos. Ao som do *Requiem in D minor, K. 626, I. Introitus (Requiem Aeternam),* de Wolfgang Amadeus Mozart, Joe pinta espelhos com tinta branca, cobre os cantos de sua mobília, coloca jornal na janela e se livra de qualquer objeto que possa sugerir uma conotação fálica. O resultado material é o fotograma 105 que mostra a contradição entre a realidade e o raso conselho da terapeuta:

Fotograma 105

Mesmo assim Joe se esforça. Três semanas depois, ela volta ao grupo para confessar sua experiência, escrita em um papel que ela se prepara para ler, como B. No momento exato, ela se vê refletida no espelho à sua frente como a menina Joe, a garotinha que passeava com

o pai, a pequena ninfa da floresta, a colecionadora de folhas e amante das árvores. Isso a impede de ir em frente e, ao contrário do que havia escrito, faz um discurso condenando individualmente cada integrante do grupo, "*I´m not like you*", diz em desprezo. "*I´m a nymphomaniac*", em um movimento de reapropriação da palavra que havia sido proibida, dando-lhe outro significado: ser uma ninfomaníaca não é o mesmo que ser viciada em sexo. Voltemos às suas palavras, logo no início do filme, quando diz a Seligman que sabia que era uma ninfomaníaca aos dois anos de idade: a palavra pode ser simplesmente substituída por "*woman*". As linhas finais são especialmente voltadas para a terapeuta:

> Joe: And I´m definitely not like you. That empathy you claim is a lie because all you are is society´s morality police, whose duty is to erase my obscenity from the surface of the Earth, so that the bourgeoisie won´t feel sick. I´m not like you. I am a nymphomaniac, and I love myself for being one, but above all, I love my cunt and my filthy, dirty lust.[238]

Após seu discurso de empoderamento, Joe vai embora. No entanto, mesmo assim, sua assertividade e sua determinação não são desprovidas de contradições. Sua avaliação da função do trabalho da psicóloga é praticamente correta. De fato, a terapeuta[239] trabalha pelos interesses da burguesia, afinal, Joe só foi até lá a mando da chefe. O que Joe não compreende é que o objetivo da terapeuta não é esconder a sua obscenidade para que a burguesia não se sinta enojada. Pode ser que para alguns moralistas, isso até seja verdade. Mas, no geral, o que a burguesia quer é corpos bem-comportados e que cumpram as jornadas de trabalho necessárias para a reprodução do sistema de maneira previsível e rotineira. Corpos que se comportam de maneira diferente, ou seja, que não "funcionam normalmente", para citar as palavras da terapeuta, atrapalham a acumulação de capital. Pode-se dizer que, atualmente, neste planeta, os únicos corpos livres são unicamente os corpos burgueses[240]. Stanley Kubrick, em *De Olhos Bem Fechados* (*Yes Wide Shut*, 1999), mostra bem isso: só os corpos

---

[238] Tradução da A.: Joe: E definitivamente não sou como você. Essa empatia que você expressa é uma mentira porque você é somente a polícia moral da sociedade, cujo dever é apagar minha obscenidade da superfície da terra, para que a burguesia não se sinta enojada. Eu não sou como você. Eu sou uma ninfomaníaca e me amo por ser uma. Porém, acima de tudo, amo minha boceta e minha luxúria imunda e suja.

[239] Avaliamos também a psicologia como agente do estado no próximos capítulo.

[240] Pode-se fazer esta comparação incluindo todos os seres vivos na superfície do planeta.

burgueses estão livres para existir e fruir plenamente do gozo, mesmo que se escondam por trás de máscaras. O médico Bill Harford, o protagonista pequeno-burguês (Tom Cruise), que busca de todo jeito entrar neste clube e ter acesso ao prazer ali oferecido, é exposto a situações que impedem a sua entrada e que estão além de sua compreensão.

Por fim, há uma última contradição no gesto rebelde de Joe. Apesar da demonstração de força e integridade, sua conduta não é diferente se comparada ao momento em que ela deixa o *The Little Flock*. De certa forma, as atitudes são iguais. Ela consegue dar vazão à sua rebeldia, mas não consegue abrir o horizonte para experiências coletivas, necessárias para transformar sua situação. As soluções de Joe são sempre individuais e este é um fator que a limita. Esta característica da personagem é uma escolha dramática específica que visa mostrar que ela está presa ao individualismo contemporâneo, ou seja, seu ponto de vista também está associado a esta visão de mundo. Isso se deve ao fato de que desde o colapso da União Soviética no final da década de 1980 e a ascensão hegemônica dos Estados Unidos sobre o mundo, a luta de classes foi abandonada e substituída pelas lutas individuais dos grupos minoritários em busca de inclusão social.

Nesse sentido, ao assumir-se como ninfomaníaca, ela também se encaixa na pauta reivindicatória de que sua sexualidade seja reconhecida e esteja livre de preconceitos. O mesmo acontece quando Seligman assume-se como assexuado. Uma das integrantes do grupo é uma mulher gorda (para os padrões) a quem ela acusa de usar qualquer desculpa para se empanturrar de comida ou de sexo. Tal provocação pode ser usada como exemplo de um tipo de preconceito chamado atualmente de “gordofobia”. Há atualmente mais de 60 nomes diferentes para definir identidades de gênero, todas aceitas desde que não ameacem as três simples categorias da rígida hierarquia da sociedade de classes. Essa é a única classificação que nunca muda. A lista crescente de identidades de gênero reflete reivindicações subjetivas assertivas, mas também expõe uma fragmentação do escopo social tipicamente pós-moderna. Parece que, no fundo, vivemos uma espécie de cauda longa das identidades: sempre haverá uma, por mais desconhecida que seja, esperando em alguma prateleira para ser consumida.

5.2 Trabalho, hierarquia e reificação

Após o fracasso da experiência política com o grupo *The Little Flock*, Joe anuncia uma mudança e decide por uma educação formal: "*well, it all strengthened my wish for a serious education*", diz ela a Seligman. Nos valores da pequena burguesia, e para a preservação da constante produção do chamado capital humano, isso significa fazer com que os filhos aprendam uma profissão a partir do acesso à universidade que lhes garanta renda e alguma posição social ao longo de suas vidas. Joe escolhe medicina, como o pai. Para ilustrar esta passagem, temos um *flashback* de uma aula em que ela e os colegas de classe observam um professor realizar um aborto. A cena explora a exposição explícita de uma vagina. Enquanto o personagem médico, de maneira didática, hábil e técnica, explica e pratica o passo a passo do procedimento, vemos o órgão sexual de uma atriz ser penetrado por vários instrumentos que visam abrir o colo do útero para a retirada do feto. Essa cena antecipa o momento em que Joe realizará a técnica em si mesma.

A "paciente" não é mostrada visto que seu corpo está coberto com um figurino que equivale ao chamado campo estéril em cirurgia. O anonimato torna este corpo não mais do que um dos objetos do teatro médico: não há história, não há rosto, não há empatia. Na cena, o foco está na habilidade do médico e em sua precisão, algo como a ciência pela ciência, ao mesmo tempo, um ponto de inflexão crítica que depende do distanciamento para sua percepção. O ponto de vista é o de Joe que assiste a tudo e seu ato de ver é destacado pela máscara (fotograma 106). Esta composição se repete sempre que seu ato de olhar precisa ser ressaltado.

Fotograma 106

A medicina, ensinada desta forma, faz parte de um aparato de alienação construído de acordo com uma lógica dita racional que instrumentaliza o corpo humano e a natureza de modo geral para satisfazer metas de produção e de reprodução do capitalismo. O caráter aparentemente descritivo e objetivo da didática médica apenas esconde sua especificidade comercial: ensina-se uma profissão que requer eficiência e eficácia no tempo necessário à realização segura de uma tarefa. Essa é a verdadeira natureza do aprendizado: ser eficiente no tempo de transformar o trabalho em dinheiro e isso significa eliminar qualquer ato supérfluo que impeça qualquer abordagem que não seja considerada a mais competente. É isso que está em jogo na aula de medicina que Joe assiste.

5.2.1 *M & J Morris, Ltd.*

Desiludida com a assepsia médica, Joe desiste da educação séria e vai atrás de um trabalho. Esta ação acontece em três momentos distintos: uma vez no *Volume 1* (no escritório do tio de Jerôme) e duas vezes no *Volume 2* (em uma empresa comum e quando Joe vai trabalhar para o mafioso interpretado por Willem Dafoe). Na primeira abordagem, Joe ainda é jovem e a encenação é sobre a sua iniciação ao mercado de trabalho. A sequência é um conjunto de humilhações causado pela hierarquia e pela competição estabelecida entre as personagens. O conto é sobre a descoberta do ambiente de trabalho que não passa de uma antessala do inferno: tudo que há de mais mesquinho aflora neste espaço, onde as demonstrações de solidariedade e empatia estão interditadas. Na forma, no entanto, há algo de melodrama no episódio, que tem momentos epistolares, de vilania explícita e de romance não correspondido. A encenação contém aquela ironia que demanda distanciamento e ainda está na chave do pastiche proustiano.

A vilã é a secretária Liz (Felicity Gilbert) que entrevista Joe para a função de assistente. Imersa na ideologia de classe, seu ar de superioridade, fazendo-se de exemplar aos olhos dos patrões, faz com que o diálogo entre elas seja a própria definição sobre o que a pequena burguesia entende por meritocracia: "*I usually don´t give jobs to people just because they need one*", ela diz ao avaliar a ausência de experiência pregressa de Joe e ignorar

completamente seu comentário sobre as dificuldades de encontrar um trabalho[241]. Finalmente, para sua decepção, Joe é contratada não por suas qualidades profissionais, mas porque é uma conhecida do chefe, Jerôme.

A primeira cena de Jerôme e Joe, após o episódio da *moped*, acontece na sua sala, o símbolo do seu status na gráfica que ele administra. A sequência ainda está na chave das "observações sobre o amor" que Joe havia explicado a Seligman no início do capítulo *Jerôme*. Neste momento, começa uma série de dissimulações e humilhações de parte a parte. Em primeiro lugar, Joe finge que não o reconhece, mas ele se mostra empolgado: confessa que pensou nela nos últimos anos e informa que está ali para substituir o verdadeiro dono da empresa, seu tio, que está doente. Isso significa que sua ascensão também não se dá por meritocracia, mas como favor familiar, como são no geral os benefícios de pertencer a um círculo de pessoas proprietárias. Em uma reação que revela sua adesão aos valores de classe e aos privilégios que a acompanham, ele mostra-se orgulhoso da posição como se fosse mérito seu. No fundo, a empresa apenas ocupa o lugar da *moped*:

> Jerôme: "I bet you didn't think I´d make something of myself, right? And now, here I sit. The director´s chair of M & J Morris, Ltd.
>
> Joe: Yeah. It´s quite surprising.
>
> Jerôme: Surprising? It´s a sign from God. You know, I´ve thought about you often since then. Have you thought of me?
>
> Joe: Well...
>
> Jerôme: What? Usually, you know, my uncle sits here. But he´s developed a bit of a tummy problem, so he´s at the spa, taking long baths, drinking lots of water, poor guy. And no one knows for how long. So now I´m the "J" in M & J Morris, Ltd. We print cards and envelopes, nonsense like that. It´s a bloody complicated business, you know. I don´t understand a word of it.[242]

---

[241] Possivelmente, uma referência à crise do capitalismo na década de 1980.

[242] Tradução da A.: Jerôme: "Aposto que você não achou que eu conseguiria chegar onde cheguei, certo? E agora, aqui estou eu. Diretor da M & J Morris, Ltd.
Joe: Sim. É bastante surpreendente.
Jerôme: Surpreendente? É um sinal de Deus. Sabe, tenho pensado muito em você desde então. Você pensou em mim?
Joe: Bem ...
Jerôme: O quê? Normalmente, você sabe, é meu tio que se senta aqui. Mas ele está com um problema de estômago, então está em um spa tomando banhos demorados, bebendo muita água, coitado. E ninguém sabe

Joe poderia ter perguntado se ele saberia abrir um envelope, como Liz perguntara a ela na véspera. Mas a encenação demonstra que é impossível fazer esse tipo de pergunta em um ambiente onde a sua dependência financeira equivale ao sequestro da sua dignidade. No entanto, a questão torna-se evidente pela comparação das duas cenas. Sua ênfase no cargo de diretor da empresa, cujo nome ele repete duas vezes, evidencia que sua masculinidade está atrelada à posição social. Na sequência, ele decide mostrar a ela o espaço e humilha Liz fazendo Joe repetir a frase "*good job, Liz*" na frente de todos. A sentença faz de Liz um animal de estimação. Basta recompensá-la com um elogio toda vez que ela responde a um comando de maneira correta. Na boca de Joe, vira ofensa e cinismo, devido à banalização provocada pela quebra da hierarquia. Jerôme consegue criar, ao mesmo tempo, competição e ciúme entre elas.

Jerôme é caracterizado ao mesmo tempo como o homem no comando e como um pote de vaidade. Mas a encenação acrescenta, a cada frase dita, uma dose de vulnerabilidade: "*have you thought of me*?", pergunta a Joe. Ao levá-la para conhecer a empresa, ele leva a empresa a conhecer Joe, tratando ambas como suas propriedades. Dentro de um elevador, ele arma um subterfúgio sobre um possível defeito para conseguir o que realmente quer: fazer sexo com ela e estabelecer sua condição de comando. Ela recusa o avanço, para seu desapontamento. Apesar do assédio explícito, ele desiste. O que segue é uma situação irônica: o elevador de fato enguiça (como a *moped*), mas ele não consegue consertá-lo, o que o obriga, contraditoriamente, a resgatá-los da situação, que é o que impulsiona a paixão de Joe.

De volta ao quarto, Seligman questiona Joe porque ela não fez sexo com ele no elevador. Ela diz que não tem certeza e que havia se arrependido de ter escolhido Jerôme no episódio da *moped*. O seu *flashback*, no entanto, está focado no conflito hierárquico: Jerôme representa o indivíduo que acredita que sua posição lhe confere vantagens que devem ser naturalmente aceitas por outras pessoas. Isso fica mais evidente no que acontece depois do encontro no elevador. É nesse momento que o chá com *rugelach* volta à cena (fotograma 107) e é assim que Joe faz a relação com a digressão de Seligman sobre o episódio do trem,

---

por quanto tempo. Agora sou o "J" da M & J Morris, Ltd. Imprimimos cartões e envelopes e outras bobagens como essas. É um negócio muito complicado, sabe. Eu não entendo nada disso.

quando ele diz, erroneamente, que a combinação entre esperma e chocolates desencadeou sua memória.

Fotograma 107

Sem tarefas específicas, Joe faz trabalhos de caráter doméstico: limpar e servir chá, que faz por iniciativa para tentar agradar, ou seja, sua função por ser mulher fica definida pelas tarefas comumente associadas a seu gênero. Em um desses momentos, Jerôme a humilha por causa do incidente no elevador. No fotograma 108, temos o ponto de vista dele sobre o trabalho que ela fez ao arrumar a mesa e trazer o chá e o *rugelach* (note-se a ausência do garfo de sobremesa). O fotograma também mostra o olhar de Joe:

Fotograma 108

Jerôme (off): Are you completely mad?

Um dos argumentos mais utilizados em ambientes de trabalho é chamar de louca a mulher que não atende às normas de comportamento que se espera dela. Sem experiência, falta a Joe os traquejos de adestramento que sobram em Liz, que é sempre solícita e está sempre sorrindo. Na cena em questão, a câmera na mão é usada de modo que a imagem não se estabilize e passe de um ator a outro enquanto dizem suas linhas de diálogo. O motivo da discussão é fútil e revela ressentimento. A cena visa mostrar o exercício da autoridade simplesmente porque, no ambiente da empresa, a hierarquia permite que ele aja de maneira arbitrária e utilize de coerção para obrigá-la a obedecer, não importando o motivo. Em sua figura engravatada estão os privilégios de ser um homem, chefe e proprietário. A cena mostra um abuso (fotograma 109). O diálogo também revela o que apontamos sobre a reificação como parte constante da relação entre Jerôme e Joe ao longo do filme. A frase "*I don´t pay you to think"* revela qual é a base dessa relação.

Fotograma 109

Jerôme: What is the tea and pastry doing here?

Joe: I thought that´s what you wanted for…

Jerôme: You thought? You´re not supposed to think. I don´t pay you to think, do I? This is a do-over.[243]

[243] Tradução da A.: Jerôme: O que o chá e o doce estão fazendo aqui?
Joe: Pensei que era isso que você queria ...
Jerôme: Você pensou? Você não deveria pensar. Não pago você para pensar, não é? Faça de novo.

A bronca de Jerôme continua até o momento em que ele sente falta do garfo de sobremesa. É neste momento que o conto de Joe se torna uma resposta a Seligman sobre o motivo de associar o uso do garfo de bolo como algo "*unmanly*", que é uma palavra que define um ideal masculino rompido, talvez ligado ao pai e à infância que são importantes para a protagonista, como vimos. No livro de Proust, a experiência do chá com madalenas do narrador é um enchimento sobre o cotidiano de sua infância burguesa que também é a recuperação de uma experiência sensorial nostálgica. No filme, o tema é utilizado para ilustrar conflito de classes. O episódio na gráfica pode ser lido como uma representação de luta de classes e sobre a subalternidade das mulheres nesta luta. O filme mostra essa questão, porém, ao mesmo tempo, o uso dos artifícios narrativos, como digressões, interrupções, imagens de arquivo etc., fazem uma diluição do assunto. Talvez seja esta a sua principal função: mostrar que, em nosso momento histórico, a luta de classes, por mais explícita que esteja, parece ser apenas mais um dos assuntos, desprovida da importância que as distrações querem ocultar.

A luta de classes na *M & J Morris, Ltd.* continua após a digressão de Seligman sobre a Revolução Russa[244], que é objeto de uma anedota desprovida de historicidade. Nessa continuação, a sexualidade é a arma que Joe usa, dentro do escritório, com os operários da empresa, para contrariedade do chefe: "*if you asked Jerôme, he would said that I was the one who declared war*"[245], diz ela a Seligman. Para romper com a subalternidade, ela transgride comportamentos e escolhe homens que são seus iguais na hierarquia artificial do ambiente. Ela ainda provoca o ego masculino de seu patrão ao manobrar um carro em uma vaga estreita muito melhor do que ele. Se seu objetivo é ofender os elementos que compõem sua masculinidade, ela consegue mais: ao escolher os operários, há uma quebra simbólica de hierarquia que fragiliza a posição de liderança de Jerôme entre os empregados da empresa. Afinal, ele saiu exibindo Joe logo que ela foi contratada. Como resultado, ele se casa com Liz e abandona a gráfica, o que supostamente não teria feito diante da importância que ele deu ao "J" no nome da empresa no início da sequência.

Até este desfecho, temos ainda um ponto de virada no qual Joe se apaixona por Jerôme. Isso introduz mais uma "observação sobre o amor" no seu conto a Seligman: "*It was*

---

[244] Ver análise na seção 3.7.

[245] Tradução da A.: "Se você perguntasse a Jerôme, ele lhe diria que eu havia declarado guerra".

very, very wrong. I wanted to be one of Jerôme things"[246], diz ela. Neste momento, Joe experimenta a capitulação que B havia manifestado anteriormente. O amor se torna um tipo de sentimento contraditório e regressivo que a leva a tomar decisões a partir de um instinto de preservação do qual não poderia se livrar, e que já estaria presente quando escolheu Jerôme na primeira vez, ou seja, ela se apaixona pelo homem mais apto em prover segurança para ela e sua prole (este é o argumento que usa para criticar B). Assim, Joe opõe o erótico ao amoroso, este visto como algo falho, irracional, sentimental, idiota e humilhante.

O compromisso amoroso que ela critica é um produto das estruturas sociais rígidas que visam a reprodução de um tipo específico de família adequada à ordem econômica da classe social à qual ela está inserida. O sentimento amoroso que ela descreve é inerente a esta estrutura, na qual os homens têm como função básica a acumulação de coisas (incluindo pessoas). Devido à sua condição de subalternas econômicas, às mulheres sobra o papel de fazerem parte da acumulação. Na representação, Joe ressalta elementos contraditórios: deixar-se levar por esse sentimento é se tornar uma dessas coisas, daí a humilhação. O apaixonado deve negociar o tempo todo: "*how do you say yes when you mean no and vice-versa*"[247], como ela define.

Na experiência do erótico que Joe representa até este momento do filme não há negociação, pois ela não está ligada a indivíduos, mas à satisfação de seu prazer: os corpos se encontram, há o momento de gozo e, depois, é tocar a vida em frente. Afinal, ela se sustenta com um trabalho. É interessante notar seu figurino no fotograma 108 (acima): em nenhum momento do filme, tirando o episódio do trem, ela é caracterizada com roupas provocantes. Tudo é sempre muito comum no seu guarda-roupa pequeno-burguês.

---

[246] Tradução da A.: "Era muito, muito errado. Eu queria ser uma das coisas de Jerôme".

[247] Tradução da A.: "Como você diz sim querendo dizer não e vice-versa".

Fotograma 110

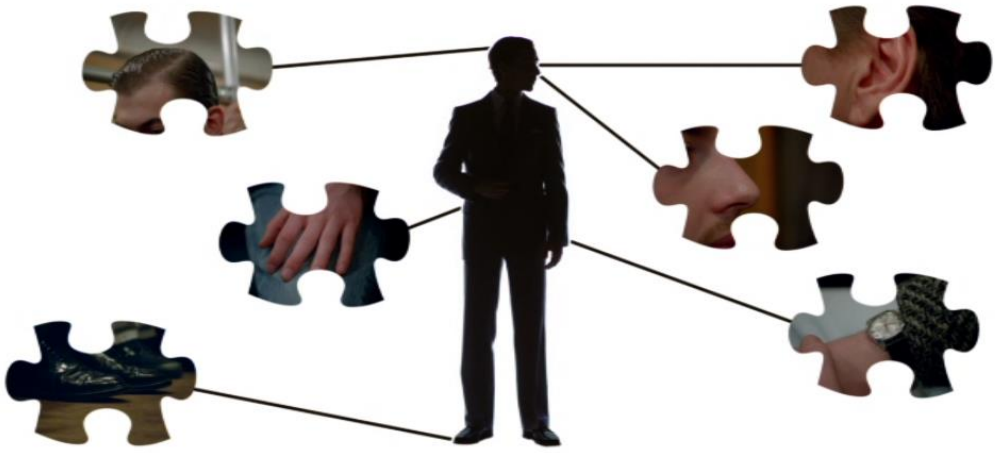
Vencida por seu sentimento, Joe escreve uma carta a Jerôme, mas é enganada por Liz e não consegue entregá-la pessoalmente. A cena acima (fotograma 110) é a última referência à combinação proustiana. O personagem em questão é o tio de Jerôme, que aparece somente neste instante. Na cena, Joe está com a carta nas mãos, mas é surpreendida ao ver seu tio no lugar de seu objeto amoroso. A fórmula epistolar lembra a de antigos romances nos quais cartas perdidas causam confusão entre os amantes. Ao abrir a porta, ela dá de cara com este homem que, ironicamente, saboreia seu *rugelach* sem um garfo de bolo. O capitalista, o dono da gráfica, *the boss of it all*: ele é quem usa a etiqueta de "homem de verdade" em uma mesa impecavelmente arrumada.

De volta ao quarto, Joe comenta com Seligman como lidou com a ausência de Jerôme. De seus comentários, dois se destacam. O primeiro é sobre uma associação mnemônica ativa, ao contrário da passagem de Proust que é passiva, para impedir o esquecimento. No metrô, estimulando a sua sensação física de prazer, sem que os demais passageiros percebessem[248], ela buscava manter a imagem de Jerôme viva em sua memória, escolhendo características nos passageiros que eram semelhantes aos seus atributos físicos. Desta forma, ela o remontava, como um quebra-cabeças, em sua imaginação. O resultado é um quadro (fotograma 111, abaixo) que resume seu intento. Trata-se de um ato de capturar uma imagem,

[248] Na verdade, Joe informa que quase ninguém percebia, tirando algumas mulheres. Neste momento, temos a imagem de uma atriz que olha detidamente para Joe. Esta personagem está caracterizada como Sigrid Drusse (Kirsten Rolffes), personagem de *O Reino* que é capaz de ver fantasmas no hospital onde está internada.

selecionar o que convêm e associá-la a uma sensação física que, no caso, é de prazer. Esta forma de montagem assemelha-se ao exercício que ela usa para contar sua história a Seligman, que é produzida a partir de objetos do quarto e de comentários emitidos por ele na conversa que eles mantêm, como este episódio na gráfica exemplifica.

Ao longo da sequência, a *Sonata para Violino e Piano em Lá Maior* (1886), do compositor belga radicado em Paris César Franck (1822-1890), é a trilha sonora. A introdução da composição, intitulada *Allegreto bem moderato*, é utilizada no filme como um tema musical associado a Joe e aparece em momentos em que ela está sozinha ou descreve algum acontecimento mais reflexivo da sua história, como esta passagem no metrô ou passeios ao parque de sua infância. A música de Franck faz parte do cânone instrumental e clássico da França do século XIX e a sonata, ao longo do tempo, foi apelidada de *Sonata de Vinteuil*, um personagem de *Em Busca do Tempo Perdido*, compositor de uma peça musical cuja frase inicial faz Swann se apaixonar por Odette. Para muitos[249], quando Proust descreve a sonata e as sensações de Swann, ele está se referindo a esta peça de Franck. Em *Ninfomaníaca*, o uso é meta-diegético.



Fotograma 111

[249] O vídeo a seguir apresenta uma leitura de *O Caminho de Swann* acompanhada da apresentação da sonata de Franck: https://www.youtube.com/watch?v=uS13CqKDl9g. A associação entre a descrição no romance e esta sonata não é unânime: https://www.youtube.com/watch?v=yM-T8fyYyKk . Trata-se de um "quebra-cabeças" que muitos tentam decifrar desde a publicação do livro. Com o passar do tempo, esta associação se manteve como a mais citada, fazendo parte de um cânone indireto relacionado à obra do escritor francês.

No segundo comentário, Joe explica que sua reação ao fracasso amoroso foi intensificar sua caça por homens, ou seja, ela opta pelo caminho do esquecimento. Mais uma vez, a metáfora ressalta a objetificação do corpo quando ela compara a sua vagina a uma porta automática de supermercados:

> Joe (off): "my sensitive door opening gave me the opportunity to develop my morphological studies from knees to genitals. I embarked on a trip through, what, in the lingo of children´s books, one might call, "The Country of the Big, Bad Cocks." "The Country of the Small Yellow Cocks", and so on. And most of all, I battled my way through an untold number of circumcised cocks. By the way, did you know that if you combine all the foreskins cut off through history, it would reach to Mars and back again?[250]

O monólogo acima é ilustrado por uma sequência de imagens de arquivo de portas automáticas em funcionamento (uma delas é de *O Reino)*. Joe continua a descrever o processo de reificação da sua sexualidade, agora também associado a uma espécie de compensação emocional. No fundo, ela descreve um padrão de consumo. Na sequência, o "estudo morfológico" é ilustrado por uma série de fotografias de pênis de diversos tamanhos e formatos, com pelos pubianos e cores de peles de inúmeros matizes, no ritmo da valsa de Dmitri Schostakowitch. Muitas dessas fotos apresentam um número associado a elas. No geral, a fala e as imagens parecem apenas se referir a um número indefinido e grande de encontros sexuais, mas a classificação morfológica, que ela chama de infantil, é focada em elementos raciais ou religiosos. A chave é ainda do consumo, como se fossem os mesmos produtos, mas de marcas diferentes, em uma prateleira de supermercado. As fotografias banalizam a exposição da genitália masculina, tirando-lhes o poder conferido pelo imaginário erótico.

5.2.1 A chefe

[250] Tradução da A.: Joe (off): "minha sensível porta automática me deu a oportunidade de desenvolver estudos morfológicos sobre genitais. Embarquei em uma viagem que, no jargão dos livros infantis, poderia se chamar "O país dos pintos grandes e maus", "O país dos pintinhos amarelos", e assim por diante. Acima de tudo, enfrentei um incontável número de pintos circuncidados. A propósito, você sabia que se você combinar todos os prepúcios cortados ao longo da história, daria para ir e voltar de Marte?

O próximo emprego de Joe é apresentado no início do Capítulo 7 do *Volume 2, The Mirror*. É uma única cena, mas que revela bastante sobre o poder de coerção do capital sobre as pessoas. Joe é chamada à sala de sua chefe (Sarah Soetaert), uma mulher em posição de comando. Aparentemente, Joe será demitida. "*But I really need my salary*", ela afirma com o mesmo argumento na sua entrevista com Liz. "*I know and I would like to help you*", diz a chefe de maneira firme, mas complacente. O problema é o comportamento sexual de Joe que virou motivo de fofoca e de desconfiança entre todas as demais funcionárias. A chefe sugere terapia, mas Joe recusa. "*I´m not suggesting therapy, I´m demanding it. Even if you leave us, it will be the same at the next job and the one after that*",[251] impõe.

A fala mostra que, por baixo da máscara compreensiva, esconde-se uma face autoritária. No atual momento histórico, a personagem da chefe tem características típicas do que é considerado correto para a manutenção de um bom ambiente de trabalho. Ela busca informações sobre vício sexual e chega à conclusão que sua funcionária precisa de ajuda e de tratamento, pois entende que pessoas não podem ser estigmatizadas porque estão possivelmente doentes. Essa postura reflete as atuais técnicas de recursos humanos nos escritórios urbanos considerados modernos e civilizados nas capitais da Europa, longe das condições indigentes das fábricas do século XIX, por exemplo.

No entanto, a obrigação deixa escapar uma contradição, ou seja, a verdadeira função que esta chefe deve exercer é a de assegurar a correção de comportamentos que podem atrapalhar a reprodução do capital. A chefe não está interessada na saúde de Joe especificamente. Sua função hierárquica é proteger a empresa, incluindo aquelas que Joe possa vir a trabalhar no futuro. Nesta defesa dos interesses do capital, a conversa complacente é um procedimento que visa a manutenção da reputação da empresa perante a sociedade. Não é muito diferente das práticas "*eco friendly*" ou identitárias nos dias de hoje.

A conclusão que a cena nos faz chegar é que os comportamentos humanos devem ser adequados às exigências do capital e, para isso, este usará de quaisquer meios para atingir esse fim. É interessante notar que a fala da chefe acontece logo após as sessões de masoquismo às quais Joe se submete com K[252] antes de abandonar Jerôme e seu filho. Sendo

---

[251] Tradução da A.: Chefe: "Estou não sugerindo terapia, estou exigindo. Mesmo se você seja demitida, acontecerá o mesmo no próximo trabalho e no próximo".

[252] Analisamos no próximo capítulo pois este episódio está vinculado à perda da família.

a cena com a chefe um acontecimento posterior, podemos entender sua fala como uma expressão de perversidade ou sadismo.

O papel da terapia é um caso à parte neste contexto. Como a demanda por um tratamento ao comportamento sexual de Joe tem origem dentro da empresa onde ela trabalha, a função social da terapia também está comprometida com as exigências do capital. No fundo, a tarefa é fazer com que o indivíduo que trabalha se adeque aos códigos de conduta necessários para que a empresa continue a atingir suas metas. Portanto, o vício sexual só pode existir dentro de uma estrutura na qual o comportamento sexual ameaça a harmonia e o bom desenvolvimento das tarefas de acumulação.

Como vimos no capítulo anterior, Joe abandona a terapia e, com ela, o trabalho. Essa situação a obriga a achar uma nova maneira de se sustentar. No quarto de Seligman, isso é motivo para a busca de mais um objeto que possa ajudá-la a nomear o último capítulo do *Volume 2*. Nesse momento, o olhar de Joe percorre o quarto e temos uma montagem com todos os objetos usados desde o *Volume 1*: o anzol, o toca-fitas, o ícone de Rublev, o quadro de Mrs. H, o livro de Edgar Allan Poe e o espelho. Ela reclama da falta de inspiração até notar a mancha da xícara que ela atirou na parede ao demonstrar saudades por Marcel. A mancha, olhada de outro ponto de vista, parece uma pistola automática, que Joe usa para fazer a sua única citação a um escritor no filme: o inglês Ian Fleming[253], autor de livros de *pulp fiction* que narram as aventuras de James Bond.

5.2.3 *Debt Collection*

O último capítulo ganha o título de *The Gun* e começa ao som de *Burning Down the House* (1983), música do grupo americano *Talking Heads*, enquanto Joe aparece jogando um coquetel molotov em um carro como se estivesse fazendo um protesto contra o sistema, como nas vitrines do grupo *Little Flock*. Ao contrário, logo ficamos sabendo que o ato de vandalizar propriedades é uma das tarefas do seu novo emprego, no ramo de "*debt collection*". A oportunidade aparece quando ela procura por L (Willem Dafoe), um conhecido criminoso que a monitorava há algum tempo. Além de atuar como marido de Charlotte Gainsbourg em *Anticristo*, Willem Dafoe interpretou o *gangster* e pai da protagonista, Grace, em *Manderlay*.

[253] 1908-1964.

A primeira cena dos dois é também a última entrevista de emprego de Joe. Muito diferente da entrevista com Liz ou da conversa com sua antiga chefe, L mostra-se muito receptivo e satisfeito. O contraste é evidente e é marcado pela ironia do *autor implícito*:

> Joe: My lifestyle is relatively expensive, and I need a fair amount of free time for a sideline.
>
> L: Of course. I already know that.
>
> Joe: I believe I possess some qualifications. And that I´m rather unscrupulous.
>
> L: I know all about your qualifications and they´re excellent. And you have already proven you are unscrupulous by coming here.[254]

Finalmente, Joe é reconhecida pelos seus méritos. L então recomenda-lhe que comece, com sua ajuda, uma pequena empresa, e a aconselha sobre o plano de negócios. Seguindo os rumos atuais do capitalismo, a protagonista se torna uma empreendedora:

> L: I understand you possess a great deal of insight about a rather broad spectrum of men. This could be, or should be, capitalized on.
>
> Joe: What shall I do?
>
> L: I facilitate certain assignments for my humble firm as part of a debt collection business. In other words, I need subcontractors who can put moderate pressure on individuals, with whom my clients rightly or wrongly have a bone to pick. Understand?
>
> Joe: Extortion.
>
> L: No. No, no, no, no. I always prefer the term "debt collection".[255]

---

[254] Tradução da A.: Joe: Meu estilo de vida é relativamente caro e preciso de bastante tempo livre para minhas atividades.
L: Claro. Eu já sei disso.
Joe: Eu acredito que possuo algumas qualificações. E que sou bastante inescrupulosa.
L: Eu sei tudo sobre suas qualificações e elas são excelentes. E você já provou que não tem escrúpulos vindo aqui.

[255] Tradução da A.: L: Eu entendo que você possui uma grande experiência sobre homens. Isso poderia ser, ou deveria ser, capitalizado.
Joe: O que devo fazer?
L: Eu administro uma empresa modesta de cobrança de dívidas. Preciso de subcontratados que possam exercer pressão moderada sobre indivíduos, com quem meus clientes, com ou sem razão, têm algum problema. Compreende?

Nos filmes de Lars von Trier, o *gangster*, uma referência a um dos gêneros mais importantes do cinema americano, é também um outro nome para a burguesia. O diálogo acima, se entendido em uma perspectiva histórica contemporânea, é uma referência à financeirização do sistema econômico, basicamente rentismo, como base da sustentação das economias dos países da Europa e dos Estados Unidos. Foi esse rentismo que levou o mundo à crise econômica de 2008, cujas causas estão descritas nas entrelinhas da entrevista de emprego de Joe. A linha de diálogo "*In other words, I need subcontractors who can put moderate pressure on individuals, with whom my clients rightly or wrongly have a bone to pick*" parece uma descrição das transações sobre dívidas hipotecárias que foram o gatilho da crise. No fundo, o que L descreve como o *core business* de sua humilde firma é o mesmo de bancos e corretoras de valores: a especulação sobre dívidas, atualmente na forma do cassino das bolsas de valores. Todo mundo deve alguma coisa para alguém e tudo tem a ver com as taxas de remuneração em cima dessas dívidas ou créditos, conforme o ponto de vista de quem olha a planilha em excel[256].

Um dos dados mais interessantes do diálogo é mostrar a capacidade que o capitalismo tem de gerar lucro a partir de qualquer coisa, como mostra L a Joe ao reconhecer que seu conhecimento do universo masculino é, como dizem no mundo corporativo, o seu diferencial ou o seu principal capital. Joe, que nunca se prostituiu, pode agora ganhar dinheiro com o produto mais rentável nos dias de hoje: informação exclusiva. Por fim, a cereja do diálogo está no seu final, quando a palavra "*extortion*" é interditada por L, que prefere "*debt collection*", afinal, em tempos de discurso politicamente correto empresarial, seriedade e legalidade são só uma questão de ponto de vista.

Com previu L, Joe é um sucesso no trabalho, o que lhe garante alguns anos de estabilidade e nos aproxima do momento presente diegético com Seligman. Ela desenvolve um método de cobrança diferente da brutalidade e da intimidação grosseira associada a este tipo de empreendimento, usando suas habilidades para descobrir perversões sexuais dos

---

Joe: Extorsão.
L: Não. Não, não, não, não. Sempre prefiro o termo "cobrança de dívidas".

[256] Em 1989, o diretor alemão Percy Adlon antecipou esta situação com uma comédia chamada *Rosalie vai às compras* (*Rosalie goes shopping*). No filme, uma dona de casa com orçamento limitado começa a contrair dívidas com bancos e a subfinanciar essas dívidas com outras dívidas em um círculo sem fim, garantindo à família, no entanto, uma vida nababesca. Quanto maior é a sua dívida, maior é o crédito que ela consegue.

devedores que possam ser usadas para chantageá-los. Essa competência é mostrada em um episódio específico, no qual o devedor é um homem de meia idade de aparência distinta e burguesa, interpretado pelo ator Jean-Marc Barr[257]. Como vandalizar sua cara decoração não parece alterá-lo, Joe resolve usar uma nova tática a partir da máxima que não há um homem sem um segredo perverso. Os capangas o amarram a uma cadeira e ela abaixa seu zíper, expondo seu pênis, - um verdadeiro detector de verdades, em sua definição – e começa a lhe contar histórias. Tudo que ele tem que fazer é ouvir.

A encenação mostra Joe começando a contar uma fantasia sexual para o devedor. A historinha então é cortada por sua própria voz, agora em *off*, comentando o ocorrido para Seligman. Temos assim, uma série de imagens (fotogramas 112, 113, 114)[258] em que Joe é vista olhando para a câmera e tecendo o seguinte comentário:

Fotograma 112

Joe (off): I now meticulously went through the catalogue of sexual deviations in fictional form.

[257] Protagonista de *Europa*, este ator alemão tem trabalhado com Lars von Trier em quase todos os seus filmes desde então.

[258] É importante salientar que a sequência abaixo não está completa. A montagem ainda inclui imagens do devedor, de seu pênis e outras da própria Joe. No entanto, o nosso intuito foi o de selecionar e ressaltar este momento em que Joe olha para a câmera.

Fotograma 113

Joe (off): Stories about sado-masochism, fetishism, homosexuality, you name it.

Fotograma 114

Joe (off): But he didn´t react. And I´d almost given up when I said…[259]

A frase em *off* é substituída pelo diálogo, interrompendo este que é um dos melhores momentos épicos nos dois *Volumes*. Duas ações específicas são mostradas: na diegese, ela está relatando a Seligman como torturou e humilhou o devedor em um *flashback.* Fora da diegese, ela está se dirigindo ao público que assiste ao filme e revelando o seu segredo.

[259] Tradução da A.: Joe (off): Apresentei a ele meticulosamente um catálogo de desvios sexuais na forma ficcional. Histórias sobre sadomasoquismo, fetichismo, homossexualidade, tudo. Ele não reagiu. Estava quase desistindo quando disse ...

Quando Joe olha para a câmera e diz sua linha de diálogo, ela está descrevendo o seu próprio papel de contadora de histórias. *Ninfomaníaca* pode ser claramente descrito como um "*meticulously catalogue of sexual deviations in fictional form"* com "*stories about sado-masochism, fetishism, homosexuality, you name it*". E quem seria este "*you*" em "*you name it"*? No fotograma 113, temos a resposta: basta notar para quem ela dirige o olhar. No fotograma 114, o *close up* da boca da personagem busca justamente reforçar a ideia de que assistimos a um grande exercício sobre contar histórias que visa aguçar a fantasia de quem ouve e assiste. Lembremos que Joe gosta de histórias desde criança, quando ouvia seu pai repetir mais de 100 vezes o mesmo conto sobre a "*lime tree*". Se Seligman é um consumidor de histórias, Joe, nossa Sherazade, as tece.

O ponto de vista de Joe torna-se explícito neste momento e, mais do que isso, ele coloca cada um que assiste ao filme no mesmo lugar do personagem devedor, como se perguntasse, perversamente, qual foi o episódio com o qual cada um mais se identificou ou se excitou. Até chegar a essa cena, o filme nos dá uma série de indicações de que é isso que está acontecendo. Nesse momento, a montagem evidencia a forma do filme e é um ótimo exemplo do que Bertold Brecht teorizou como *V-effekt*. Assim, quem entende Joe simplesmente como uma viciada em sexo e Seligman como uma espécie de psicólogo apenas assumiu que o ponto de vista deste personagem é o único possível na história: trata-se de um processo de identificação. Neste processo, não consegue perceber o ponto de vista de Joe e, muito menos do *autor implícito*.

Esta montagem mostra que a narradora não está fazendo uma confissão a Seligman. Ao contrário, ela tenta descobrir o que este homem solitário tem a esconder, - aplicando a mesma técnica usada contra a teimosia do devedor -, desde o momento em que se encontraram no *Volume 1*. Essa é uma das razões para o catálogo de fantasias sexuais que ela coloca à disposição de Seligman e, por tabela, para quem assiste ao filme. Essa constatação nos faz entender melhor o diálogo, logo no início do *Volume 2*, em que Joe descobre que Seligman é assexuado, após uma digressão sobre o Paradoxo de Zenão:

> Joe: In fact, I´m in doubt whether you´re even listening.
> Seligman: Why do you doubt that?

Joe: This is not a story I´ve told in its entirety before, but whenever I´ve told other men about experiences, episodes in my sex life, it was easy to see that they became quite excited.

Seligman: I got excited.

Joe: Yes, about the mathematical crap, not about the story. What kind of a person are you, actually?

Seligman: I… You wouldn´t know.

Joe: No, but I can guess.

Seligman: The fact you don´t get excited over my dirty stories is because you can´t relate to them. You´ve never been with a woman.

Seligman: That´s quite accurate. Not with a man, either.

Joe: Are you sorry about that?

Seligman: Well, yeah, out of curiosity…not out of lust, as you would think. I consider myself asexual. Of course, I experimented with masturbation when I was a teenager, but it didn´t do much for me. So, there´s nothing sexual about me. It´s not as uncommon as you would think. And of course, I´ve read a lot about sexual subjects … "Canterbury Tales", "Decameron", "Thousand and One Nights"[260]. You name it and I´ve read it with great interest and enjoyment but only literary enjoyment. But… but I think maybe it makes me a better listener to your story, and…I have no preconceived notions or preferences. I´m actually the best judge you could give your story to. And when it comes to deciding whether you're a bad human being or not, I´ve no problems with that. Because I don´t look at you through the glasses colored by sexuality or sexual experience. I´m a virgin. I´m innocent.[261]

---

[260] Livros que destacamos no nosso estudo ao longo dessas páginas. Neste caso, a citação de Seligman pode se referir às adaptações que Pier Paolo Pasolini fez desses livros ao longo de sua carreira também.

[261] Tradução da A.: Joe: Na verdade, estou na dúvida se você está me ouvindo.
Seligman: Por que você duvida?
Joe: Esta não é uma história que já contei na íntegra antes, mas sempre que a conto outros homens sobre episódios da minha vida sexual, é fácil perceber que eles ficam bastante excitados.
Seligman: Eu estou excitado.
Joe: Sim, sobre a porcaria da matemática, não sobre a história. Que tipo de pessoa você é, na verdade?
Seligman: Eu ... Você não saberia.
Joe: Não, mas posso adivinhar.
Seligman: O fato de você não ficar excitado com minhas histórias sujas é porque você não consegue se relacionar com elas. Você nunca esteve com uma mulher.
Seligman: Isso é bastante preciso. Não com um homem também.
Joe: Você se arrepende?
Seligman: Bem, sim, por curiosidade ... não por desejo, como você poderia pensar. Eu me considero assexuado. Claro, experimentei a masturbação quando era adolescente, mas não me ajudou muito. Então, não há nada de sexual em mim. Não é tão incomum quanto você pensa. E claro, li muito sobre temas sexuais…

Na sua autodeclaração de inocência, Seligman não percebe que Joe não estava confessando a ele possíveis pecados na esperança de obter redenção. Na verdade, durante todo o tempo, ela estava tentando chegar a esse momento em que ele assume uma identidade sexual para expor seu falso moralismo ou sua mancha. Mas ao reconhecer sua assexualidade, ele se torna um desafio que ela não estava esperando. Com a citação aos três livros clássicos, ele informa que desfruta das histórias de Joe com a mesmo prazer de quando está lendo contos que estimulam sua imaginação.

No entanto, quando tenta se colocar como um ouvinte desapegado e desprovido de preconceitos, um inocente em suas palavras, ele apenas esconde seu ponto de vista por trás de uma máscara de objetividade que não existe porque em sua figura estão séculos de História que seus próprios argumentos deixam mostrar. Acreditar que ele é neutro é corroborar com seu ponto de vista. Seu intento com esta frase revela hipocrisia ao se posicionar, na verdade, como moralmente superior a ela, assumindo uma função de juiz, um comportamento típico daquela categoria histórica de homens chamados de "homens sábios", como abordamos anteriormente, nos exemplos de S. Jerônimo e Boccaccio, com o seu misógino *Corbaccio*.

Importante ressaltar também que no caso da operação de narração que está em jogo, Joe estava esperando uma reação de identificação por parte de Seligman, que ele diz que não consegue exprimir. A identificação com o herói é a base da construção narrativa do cinema comercial Ao final do filme, saberemos que Seligman não consegue ser o observador desapegado que ele clama neste momento.

Na continuação do conto do devedor, Joe descobre seu segredo inconfesso: ele é um pedófilo, uma verdade humilhante que seu pênis ereto não consegue esconder. Na *mise-en-scène*, no entanto, não aparece uma criança, nem o som. Ao contrário de episódios explícitos, tudo é sugerido nas falas, na expressão dos atores e nas correntes de um balanço em um parque. O episódio parece deixar claro que não é porque algo monstruoso não está dito, que este algo não existe: ele pode estar apenas latente ou recalcado. O fascismo latente foi

---

"Os Contos de Canterbury", "O Decamerão", "As Mil e Uma Noites". E eu li com grande interesse e prazer, mas apenas um prazer literário. Mas acho que isso talvez me torne um ouvinte melhor da sua história, pois não tenho noções ou preferências preconcebidas. Na verdade, sou o melhor juiz para quem você poderia contar sua história. E quando se trata de decidir se você é um ser humano mau ou não, não tenho problemas com isso. Porque eu não te olho através dos óculos coloridos da sexualidade ou da experiência sexual. Eu sou virgem. Eu sou inocente.

percebido por Lars von Trier no ambiente civilizado do Festival de Cannes, no lançamento de *Melancolia* em 2011. Agora, ele está mais do que palpável.

Para desgosto de Seligman, Joe se compadece da figura torturada do devedor, cujo segredo parecia desconhecido inclusive para ele, um desejo na forma de pesadelo que é ao mesmo tempo tabu e crime. Uma imagem de Thomas Mann aparece recebendo o Prêmio Nobel, associando-o à figura do devedor e, mais do que isso, à hipocrisia da autorreverência europeia. Agora, a referência é ao romance *Morte em Veneza* (1912), sobre um escritor que se apaixona por um garoto.

5.3 Família autoritária e maternidade impossível

O tema da maternidade é apresentado ao longo dos dois *Volumes*, diluído em alguns episódios, mas sempre presente desde o momento que vemos o primeiro ultrassom de um bebê logo no início do *Volume 1* ou quando o pai de Joe lhe conta a triste história da raposa morta por um caçador. No entanto, é nas experiências da própria Joe como mãe de Marcel, ao decidir por um aborto e como tutora de P que temos os conflitos inerentes ao seu papel de mãe. A abordagem ao tema é definida no capítulo 3 do *Volume 1*, intitulado *Mrs. H*, no qual Joe relata a Seligman o vexatório encontro entre ela, um de seus amantes, a esposa deste e os filhos do casal.

Como na representação do ambiente de trabalho, a maternidade e a família são abordadas a partir dos limites impostos pela condição de classe dos personagens e não como assuntos isolados. A representação do trabalho, da família e da maternidade reflete condições sociais e históricas específicas às quais estas instituições são ajustadas para que atendam às necessidades de reprodução do sistema. A sexualidade de Joe funciona como um elemento dramático disruptivo que expõe as fissuras escamoteadas na rigidez dos parâmetros sociais.

O capítulo *Mrs. H* começa quando Joe escolhe um novo objeto do quarto de Seligman para dar continuidade ao seu relato. Neste caso, trata-se de um retrato de uma mulher, apoiado a uma parede e parcialmente escondido por outros quadros. É possível identificar o nome *Mrs. H* no canto inferior da moldura e é este nome que Joe escolhe para batizar o capítulo.

No fotograma 115 (abaixo), a câmera aproxima-se e ressalta o olhar da personagem retratada, provavelmente uma burguesa (falta-lhe o título de nobreza), e mostra uma pintura

em estilo acadêmico e naturalista próprio do século XIX, especificando o tipo de personagem que vamos encontrar na sequência. O foco no olhar é recurso que lembra o uso da iconografia de Rublev por Eisenstein em *Ivan, o Terrível*, como se a figura espiasse o diálogo entre Joe e Seligman com interesse fantasmagórico. Podemos entendê-la também como uma alegoria de classe social, provocativamente colocando-se no mesmo lugar de quem assiste a este diálogo fora de quadro, ou seja, nós:

Fotograma 115

"*How do you say yes when you mean no and vice-versa",* diz Joe a Seligman comentando as contradições do sentimento amoroso. O capítulo *Mrs. H* começa com uma situação que exemplifica esta frase: Joe está em seu apartamento com H (Hugo Speer), "*the bastard*" em sua definição, que não quer ir embora. Ela insiste que ele vá, pois seu próximo encontro começa em meia hora. Ele teima: "*do you love me*?", questiona. Para resolver a questão, ela mente: responde que sim, mas entende sua posição de chefe de família, que lhe seria muito difícil abandoná-la e que sabe que precisa ir embora. "*Have a nice life*", ela se despede, colocando-o porta afora. No entanto, ao estilo da farsa, quando Joe acredita que tudo está resolvido, H bate na porta e entra no apartamento com mala na mão: "*my darling, I am yours. I´ve left her*"[262].

[262] Tradução da A.: H: "Minha querida, sou seu. Eu a deixei".

No corredor, vozes de uma mulher e de crianças atraem o olhar de Joe que se depara com Mrs. H (Uma Thurman[263]) e três meninos nas escadas. Ela seguiu o marido e, com uma desculpa, pede para entrar no apartamento. A partir deste ponto, a encenação se torna um monólogo da atriz no papel de uma esposa traída e ressentida que protagoniza uma situação de constrangimento enquanto os demais atores assistem. Os personagens de Joe e H participam com expressões faciais e olhares de surpresa, indignação e vergonha, mas praticamente sem palavras. Há a possibilidade até de que as falas tenham sido propositalmente cortadas na edição para que o foco da ação fique em Mrs. H e em sua reação à traição de seu marido e ao desmoronamento de sua família. A mudez dos demais personagens evita o diálogo que evidenciaria, por exemplo, o pai, conferindo-lhe alguma relevância.

As falas de Mrs. H revelam, no entanto, seus limites como integrante da pequena burguesia. Suas manifestações de ciúme evocam argumentos econômicos, morais e sexuais que explicitam seu pertencimento a esta classe social e sua adequação ao papel de subalternidade ao marido, como mãe, esposa e dona de casa, no contrato de casamento que eles firmaram, com a anuência e as bençãos da sociedade, da religião e do Estado. No fundo, o fim do contrato também é o fim de um tipo de identidade social amarrada ao pacto que eles sustentaram, segundo as palavras da personagem, ao longo de 20 anos. Não que H tenha sido movido por algo transformador para romper esse contrato. Ao contrário, sua motivação individual é apenas manifestação de alguém que decide substituir a rotina por uma mulher mais jovem. A presença dos filhos na cena materializa a condição de que ainda recai sobre sua ex-esposa a responsabilidade pela criação sozinha da próxima geração de homens da família.

Quando ela entra no apartamento, temos uma imagem de Joe medindo sua competidora com o olhar. Então, Mrs. H começa a revelar seus valores de classe em pequenos comentários. Por exemplo, percebe-se um misto de curiosidade e despeito em conhecer a jovem mulher que vai substitui-la em sua irônica avaliação sobre a decoração: "*what a nice*

[263] Uma Thurman, em 2018, voltou a trabalhar com Lars von Trier em *A Casa que Jack Construiu* (*The House That Jack Built*).

place. It´s ... uh ... so bohemian[264]". Na sequência, o problema material se torna o carro, que ela devolve, de forma abnegada. Então, começa um jogo de culpa e sacrifício. Olhando para os filhos, informa a eles que terão que se acostumar a andar de transporte público: "*It´s all right. We get the bus home. Children might as well get used to public transport now, right?"*[265]. Os fotogramas 116 e 117 abaixo, mostram como as demais linhas da fala de Mrs. H são distribuídas nas imagens. No fotograma 116, a desolação dos meninos e, no fotograma 117, ela se volta para o marido que fica fora de campo (note-se também que este capítulo tem um formato de imagem diferente do resto do filme):

Fotograma 116

Mrs. H: Of course, their standard of living won´t be the same anymore, but …

[264]*Bohemian* tornou-se um adjetivo popularizado desde o final do século XIX com a ópera *La Bohème* (1896), do compositor italiano Giacomo Puccini. Foi associado ao estilo de vida parisiense dos artistas de vanguarda nos bairros populares. Hoje em dia, foi incorporado ao capitalismo como estilo de decoração, vestuário e comportamento. Mrs. H provavelmente está sendo irônica e se referindo à falta de estilo do apartamento de Joe. Tradução da A.: Mrs. H: Que lugar legal...uh ... tão boêmio.

[265] Tradução da A.: Mrs. H: Está tudo certo. A gente vai pra casa de ônibus. As crianças agora precisam se acostumar ao transporte público, certo?

Fotograma 117

Mrs. H: "… I don´t say that to bother anyone. One´s has to be realistic."[266]

Joe tenta acalmar os ânimos voltando-se para um dos meninos que segura uma pequena almofada que ele bordou. Mrs. H não o deixa responder, informa que se trata de um presente e solicita-lhe que o entregue ao pai. Nas mãos deste, o objeto não alcança o significado emocional que Mrs. H pretende e torna-se sem sentido. No entanto, o objeto parece afetar Joe. Na sequência do enfrentamento, há a escolha da palavra apropriada para se referir ao pai: "*I do hope it is all right if the children call their father "Daddy" here. If you prefer, they can call him "him" or simply "the man"."*[267] Ela se volta para o marido para dizer o último termo e o enfatiza como se sua figura fosse a irônica síntese do conceito. Mrs. H continua a manifestar raiva e desprezo: *"Would it be all right if I show the children the whoring bed?",* pergunta ela a Joe. "*Let´s go see daddy´s favourite place*", diz aos meninos e leva-os para o quarto: "*Oh, so this is where it all happened*".[268]

Em um dado momento, Mrs. H prepara um chá (fotograma 118) e informa a Joe que H gosta de dois cubos de açúcar em sua xícara. Joe obedece. A situação estabelece uma

[266] Tradução da A.: Mrs. H: É claro que o padrão de vida deles não será mais o mesmo... Eu não digo isso para chatear ninguém. Precisamos ser realistas.

[267] Tradução da A.: Mrs. H: Eu espero não haja problema se as crianças chamarem o pai de "papai" aqui. Se você preferir, eles podem chamá-lo de "ele" ou, simplesmente, "o homem".

[268] Tradução da A.: Mrs. H: Tudo bem se eu mostrar às crianças a cama da putaria? ... Vamos ver o lugar favorito do papai ...Então, é aqui onde tudo aconteceu.

equivalência entre Mrs. H e Joe e entre Joe e Liz no momento da entrevista de emprego. Em comum, a ênfase no papel social a ser desempenhado. Aqui, o gesto ganha vários sentidos: estabelece autoridade à figura de Mrs. H; evoca a cena em que Joe serve chá para Jerôme e é repreendida pela falta do garfo de sobremesa e estabelece as tarefas que Joe precisaria desempenhar caso ela realmente estivesse envolvida com H. Mrs. H mostra que ela a substituiria, mas que o trabalho permaneceria igual.

Fotograma 118[269]

Finalmente, o favorito de Joe chega para o jantar e, para surpresa de Mrs. H, a mudança lhe favorece. A partir deste momento, Mrs. H foca em Joe e a chama de destruidora de lares, colocando nela a culpa por toda a situação, poupando o marido. Joe então diz que tudo não passou de um mal-entendido e, olhando para os meninos, informa que não ama o pai deles. Mrs. H se dá conta de que o marido estava enganando a si mesmo e que toda situação não passava de uma piada cruel. Levanta-se para ir embora e, após um último confronto que envolve gritos e tapas, ela sai com as crianças. Ainda temos uma última imagem de Joe que parece sorrir da situação enquanto ouve os lamentos de Mrs. H nas

[269] Ver o fotograma 107.

escadas. Por fim, ela deixa os dois homens no hall do apartamento e a última imagem do episódio é de H, mudo e sem saber o que fazer.

Neste momento, nosso intuito é fazer uma análise das mães em *Ninfomaníaca* a partir de uma aproximação entre a situação encenada no capítulo *Mrs. H*, em uma chave contemporânea, e a peça *Medeia*[270], de Eurípides. É possível entender esta conexão como uma autorreferência a um filme de mesmo nome que Lars von Trier produziu para a TV dinamarquesa em 1988, a partir de um roteiro adaptado deixado por Carl Theodor Dreyer. As personagens que representam mães em *Ninfomaníaca* são versões da personagem grega. Há um pouco de Medeia na mãe de Joe, "*the cold bitch*" e, definitivamente, na própria Joe. No filme, a maternidade torna-se elemento de conflito e não de destino, como sugeriu a psicanálise.

Na peça de Eurípides, Medeia toma conhecimento que seu marido Jasão, pai de seus dois filhos e com quem ela, anos antes, traiu sua própria família e seu país no roubo do velocino de ouro, anunciou casamento com Glauce, filha de Creonte, rei da cidade de Corinto. A Jasão foi prometido que a aliança o tornaria rei após a morte do sogro. Com medo da reação de Medeia, conhecida por ser feiticeira, o rei lhe dá ordens para que saia da cidade imediatamente. Humilhada, ela consegue convencê-lo a lhe conceder mais um dia, tempo suficiente para uma vingança que inclui não só a morte de Creonte e de Glauce, mas também de seus meninos.

Com o passar do tempo, a personagem tornou-se exemplo de mulher incontrolável e irracional, movida unicamente por seu sentimento de ciúme e vingança que comete um ato insano e de extrema crueldade contra os próprios filhos. No entanto, nem a peça, nem a versão cinematográfica de Lars von Trier a retratam desta maneira. Ao contrário, Medeia nos é apresentada como a versão feminina dos heróis masculinos que protagonizam tragédias nas quais precisam lutar para salvar sua honra diante de traições imperdoáveis. Há um cânone extenso sobre a bravura desses heróis, ainda hoje argumento e motivação dramática de dezenas de filmes. No entanto, se é declarada guerra a uma mulher, quais armas ela teria à disposição e como poderia usá-las no combate? Qual seria seu campo de batalha? Talvez, estas tenham sido as perguntas feita por Eurípides ao escrever sua tragédia.

---

[270] Escrita em 431 a.C.

No filme de Lars von Trier, essa ideia da batalha fica evidente em duas cenas. Na primeira, Medeia (Kirsten Olesen) não hesita ao enforcar os dois meninos com a ajuda do mais velho. Nesta versão, ele é quem estende a corda para a mãe, em um gesto que parece dizer que entende o que está em jogo e consente o autossacrifício: no fotograma 119 (abaixo) podemos vê-lo ajustando a corda que o enforcará, enquanto sua mãe o segura. Momentos antes ele havia perguntado: "o que pendurará na árvore, mãe?" Ela responde: "Algo que amo". Na segunda cena, ao final do filme, Jasão, montado em seu cavalo e com suas armas, parte atrás de Medeia para vingar a morte do sogro e da noiva e acaba encontrando os filhos enforcados em uma árvore. Ele então continua sua busca desesperada pela mãe e cruza campos abertos como se fossem cenários de uma batalha que não acontece porque o inimigo não está lá. O fotograma 120 é uma imagem aérea de Jasão, como se os deuses observassem sua busca inútil. As guerras que o soldado Jasão está acostumado a travar, com exércitos que se encontram em campo aberto, não se aplicam a este inimigo que possui armas das quais ele desconhece, mas que são igualmente letais.

Fotograma 119 - *Medeia*

Fotograma 120 - *Medeia*

No cinema, há uma outra adaptação de *Medeia*, que foi dirigida por Pier Paolo Pasolini em 1969, com a famosa soprano grega Maria Callas no papel da feiticeira. Neste filme, o diretor italiano vai muito além da peça e divide o protagonismo entre Medeia e Jasão. Antes de chegar a Corinto e aos fatídicos episódios, ele conta toda a trajetória do herói grego desde criança até o roubo do velocino, em uma encenação que tenta realçar os aspectos ancestrais e míticos dos eventos. O personagem é criado por seu mestre Quíron, o centauro. Em Corinto, nos embates contra Jasão e Creonte, Pasolini coloca Medeia em uma posição inferior a eles a partir do ângulo da câmera, obrigando-a a olhar para cima quando lhes dirige a palavra. Pasolini não mostra Medeia assassinando as crianças. Na encenação, no entanto, é evidente que sua personagem usa uma faca, mas espera eles caírem no sono. Na última cena, Jasão vem reclamar os corpos dos meninos e, neste único momento, Pasolini o obriga a olhar para cima para falar com Medeia que está envolvida em chamas, em uma cena ambígua, que parece de autoimolação e de superioridade a ele ao mesmo tempo. As chamas representam o carro do deus Sol, que Eurípides descreve no final de sua peça, e que seria o avô da personagem.

Com o seu final, Eurípides queria mostrar que a jornada heroica e redentora era a de Medeia e que o ponto de vista a ser considerado era o dela. A peça força os limites da nossa percepção sobre este ponto de vista porque o infanticídio nos leva a sentir forte empatia pelas

crianças. Mesmo no filme da Lars von Trier, é difícil assistir esta cena. Então, corremos o risco de usar este ato como desculpa para condenar Medeia e aderir ao ponto de vista de Jasão. A obra é um exercício sobre nossa adesão ou não a esses limites morais e sociais que podem nos fazer pender para um lado autoritário. Esta estrutura é questionada pela protagonista no monólogo mais importante da peça, cortado totalmente no filme de Pasolini e parcialmente incluído no filme de Lars von Trier. No entanto, tirando um ou outro detalhe, as linhas são tão atuais que poderiam ter sido ditas por Mrs. H: uma constatação terrível se levarmos em conta a idade desse texto. Aqui, ela se volta para o coro formado por mulheres coríntias e explica a sua situação e a natureza de sua guerra:

> Medeia: (...), Mas, quanto a mim, despedaçou-me o coração o fato inesperado que vem de atingir-me; estou aniquilada, já perdi de vez o amor à vida; penso apenas em morrer. O meu marido, que era tudo para mim – e isso eu sei bem demais -, tornou-se um homem péssimo. Das criaturas todas que têm vida e pensam, somos nós, as mulheres, as mais sofredoras. De início, temos de comprar por alto preço[271] o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo – mal ainda mais doloroso que o primeiro. Mas o maior dilema é se ele será mau ou bom, pois é vergonha para nós, mulheres, deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo). Depois, entrando em novas leis e novos hábitos, temos de adivinhar para poder saber, sem termos aprendido em casa, como havemos de conviver com aquele que partilhará o nosso leito. Se somos bem-sucedidas em nosso intento e ele aceita a convivência sem carregar o novo jugo a contragosto, então nossa existência causa até inveja; se não, será melhor morrer. Quando um marido se cansa da vida do lar, ele se afasta para esquecer o tédio de seu coração e busca amigos ou alguém de sua idade; nós, todavia, é numa criatura só que temos de fixar os olhos. Inda dizem que a casa é nossa vida, livre de perigos, enquanto eles guerreiam. Tola afirmação! Melhor seria estar três vezes em combates, com escudo e tudo, que parir uma só vez! (...) (EURÍPIDES, 2013, p. 211-2012)

A peça apresenta vários embates entre Jasão e Medeia, nos quais ele tenta desqualificá-la de seus argumentos a partir da posição superior conferida à sua pessoa por ser homem: reclama que ela rancorosa, louca e ingrata, que deveria se colocar no lugar certo e se calar. Em um dado momento, o diálogo exemplifica a hipocrisia de um tipo de

[271] Na época de Eurípedes, havia ainda um dote que a família da noiva deveria pagar à família do noivo.

comportamento que Joe, em *Ninfomaníaca*, chamou de "crimes em nome do amor". O diálogo abaixo mostra como Jasão distorce a situação a seu favor de modo a colocar na esposa a culpa pelo que está acontecendo. Ele diz que está casando com outra mulher pelo bem de Medeia:

> Medeia: (...) Só pensavas que o casamento com Medeia – uma estrangeira – te encaminhava para uma velhice inglória.
>
> Jasão: Repito: não foi para ter outra mulher que me esforcei por conquistar o leito régio; foi só, como já disse, para te salvar, para que os filhos meus fossem irmãos de reis e para dar à minha casa solidez.
>
> Medeia: Não quero uma felicidade tão penosa, nem opulência que me esmague o coração! (EURÍPIDES, 2013, p. 227-228)

O infanticídio, assim, precisa ser compreendido dentro da estratégia da guerra. A representação da morte de uma criança é sempre a interrupção de um tempo específico: o futuro[272]. A criança representa a continuidade e o legado do passado (os pais), mas também as promessas de renovação e de mudanças que podem surgir. Quando as crianças morrem, a esperança se esgota. O gesto de Medeia, encenado de maneira diferente nos dois filmes, tira de Jasão o seu legado: os bens, as terras, os reinos e as riquezas, como também as histórias, os feitos e o conhecimento. Em sua estratégia de guerra, simbolicamente, Medeia tira de Jasão a sua honra no presente e o seu futuro de patriarca. O gesto da feiticeira é dialético: sua crueldade e seu potencial de disrupção do patriarcado caminham contraditoriamente unidos[273]. Essa contradição explica talvez os motivos pelos quais, na encenação no filme de Lars von Trier, o menino mais velho diz à mãe que entende seu ato.

No capítulo de *Mrs. H* em *Ninfomaníaca* a estrutura do confronto é similar à peça de Eurípides. Mrs. H seria Medeia, Joe estaria no papel de Glauce e H seria Jasão. Temos ainda as crianças em cena. A condição de abandono à qual Mrs. H foi jogada é semelhante à da personagem grega, no entanto, a diferença recai na representação das condições históricas e

---

[272] A representação do suicídio infantil é talvez a mais forte manifestação de negação do futuro e é assim que Roberto Rosselini termina *Alemanha, Ano Zero* (*Germania anno zero*, 1948).

[273] Em um contexto revolucionário e coletivo, seu ato não é muito diferente do ato dos insurgentes russos quando assassinaram a família imperial russa em 1918, pondo fim a mais de 300 anos da dinastia Romanov.

de classe social. Na tragédia grega, como determina a regra aristotélica, imita-se os "seres superiores" em ação, ou seja, tanto Medeia, quanto Jasão têm origem nobre.

Na representação de Lars von Trier, todos os personagens estão vinculados à monotonia pequeno-burguesa contemporânea. Neste contexto, Mrs. H expõe a vilania do marido, mas sua ambição no confronto não pode mudar as condições que a trouxeram a este momento. O máximo que ela pode fazer é o monólogo de indignação que, ao mesmo tempo, expõe os filhos a um grande constrangimento e que, no fundo, assemelha-se a uma morte simbólica. A almofadinha bordada lembra o presente de Medeia a Glauce, porém, no caso, adornada com o veneno da chantagem emocional: o que na peça grega é tragédia, aqui é somente farsa com custo baixo. Ao menino que bordou fica o legado de uma memória completamente diferente se comparada ao herbário de toda a vida da própria Joe[274].

Em comum a todos esses filmes é a ausência de aspirações que permitiriam confrontar as causas de tamanha humilhação entre seres humanos que dizem se amar. Os conflitos vividos estão sempre dentro dos limites socioeconômicos impostos e os personagens se movem nessas condições, desarmados de qualquer possibilidade de reação. Na peça de Eurípedes, fica claro que o casamento que Jasão e Creonte combinam é uma aliança que visa objetivos econômicos e de controle do Estado através da formação de parentesco e de geração de descendentes aptos a dar continuidade à casa real via figura do pai.

O casamento sempre teve e tem na base econômica a sua principal função. No nosso atual momento histórico, como vimos na nossa análise do grupo *Little Flock*, quando Joe diz que lutava contra "*the love-fixated society*", ela atestava que o sentimento de amor, que é a base das alianças da classe média e da burguesia nos dois últimos séculos, não passa de um afeto que, na sua forma mercadoria, funciona como uma casca que esconde as entranhas

---

[274] Após o episódio, não temos mais notícias de Mrs. H e de sua família. No entanto, um olhar sobre este mesmo tema pode ser visto em *Cenas de um Casamento* (*Scener ur ett äktenskap*), minissérie que Ingmar Bergman dirigiu para a TV sueca entre 1973 e 1975, na qual ele aborda justamente o tema de uma família que desmorona, focando no casal. Juntos há 10 anos, Marianne (Liv Ullmann) e Johan (Erland Josephson) têm duas filhas e um relacionamento considerado perfeito por familiares e amigos. A esposa deixou a carreira de advogada para se dedicar à família e Johan é professor universitário. Um dia, ele chega em casa e diz que se apaixonou por outra mulher e que a está deixando, tirando-lhe o chão. A série acompanha os próximos 10 anos a partir deste anúncio. Como há mais tempo de desenvolvimento, conhecemos melhor o casal: ele é um acadêmico medíocre de meia idade, conservador, machista e entediado que se arrepende de sua decisão em menos de dois anos. Ela volta para a profissão e tenta reconstruir a sua vida. A série de Bergman pode ser entendida como um estudo minucioso sobre os valores e os medos da pequena-burguesia.

econômicas de apoio à estrutura do capitalismo em si. É com isso em mente que vamos explorar a seguir o lugar desta família de Joe e sua representação em *Ninfomaníaca*.

Qualquer teoria básica sobre economia capitalista classifica a família como "agente econômico", cuja função primária é permitir a circulação de mercadorias e de dinheiro a partir do consumo e da produção de valor. Nessas teorias, as famílias juntam-se ao Estado e às empresas como os agentes que sustentam a circulação. A família[275] nuclear compõe, para esses teóricos, um tripé que sustenta o sistema em si. Neste "sistema econômico"[276], "tudo pode e deve ser avaliado monetariamente, de modo que toda a produção de bens e serviços que uma economia produz pode ser transformada em valor, medido pelo dinheiro ou pela moeda" (MENDES, 2015, p. 31)[277]. Sendo um dos pés no tripé da sustentação econômica, não é à toa que as famílias sejam cercadas de todo um aparato de proteção ideológica, garantido pelo Estado[278], pelas empresas, pela mídia e pela religião[279]. Até Mrs. H reconhece essa condição quando diz a Joe que "*even the Huns on their rampage were rather unreserved but to split up a family*"[280].

Na década de 1930, o psicanalista alemão William Reich[281], um dos primeiros teóricos que buscou fazer uma relação entre as teorias psicanalistas e o marxismo, buscou

---

[275] Família: inclui todos os indivíduos e unidades familiares da economia e que, no papel de consumidores, adquirem os mais diversos tipos de bens e serviços para o atendimento de suas necessidades. Por outro lado, são as famílias as proprietárias dos recursos produtivos e as que fornecem às empresas os diversos fatores de produção, tais como: trabalho, terra, capital e capacidade empresarial. Recebem em troca, como pagamento, salários, aluguéis, juros e lucros, e é com essa renda que compram os bens e serviços produzidos pelas empresas. O que as famílias sempre buscam é a maximização da satisfação de suas necessidades (MENDES et all, 2015, p. 22).

[276] Os textos dos teóricos capitalistas sempre usam a expressão totalizadora "sistema econômico" e nunca sistema capitalista em seus discursos.

[277] A frase mostra que nas escolas de economia a reificação não é só uma consequência, mas um projeto.

[278] A política econômica desenvolvimentista e de sustentação dos governos de esquerda do PT nas primeiras décadas do século XXI no Brasil foi voltada para o aumento do consumo das famílias.

[279] Na sessão no Congresso Nacional que votou o *impeachment* da presidente Dilma Roussef, em 2016, quase a totalidade dos deputados de direita e de extrema-direita declararam seu voto em homenagem à família e a Deus. Tanto na nota 278, quanto nesta nota, a função da família é a mesma: agente econômico.

[280] Tradução da A.: Mrs. H: Até mesmo os Hunos, em sua fúria incontrolável, detinham-se antes de dividir uma família.

[281] Reich nasceu em 1897 na Áustria e morreu nos Estados Unidos em 1957. Foi perseguido por suas ideias nos dois países. Nos anos 1960, suas teorias foram resgatadas e ajudaram a compor os movimentos conhecidos como a revolução sexual que, mais tarde, dariam origem aos movimentos identitários. Esses, no entanto, capturados pelo próprio capitalismo, perderam sua origem marxista. Em 1936, Reich publicou *Die Sexualität im Kulturkampf: zur sozialistischen umstrukturierung des menschen* (*A Sexualidade na Cultura da Guerra: pela reestruturação socialista dos humanos*. No Brasil, o livro ganhou o título de *A Revolução Sexual*).

explicar a ascensão do nazismo em seu país como parte de um aparato subjetivo constituído dentro das famílias submetidas a rígidos códigos religiosos e econômicos. Para ele, é dentro desta família, que o sistema capitalista cultiva para sobreviver, onde é gestada subjetividade autoritária:

> Para compreender a relação entre repressão sexual e a exploração humana, é necessário compreender a instituição social básica na qual se entrelaçam a situação econômica e a situação econômico-sexual da sociedade patriarcal autoritária. Não é possível compreender a economia sexual e os processos ideológicos da sociedade patriarcal sem ter em conta essa instituição. A psicanálise de homens e mulheres de todas as idades, países e classes sociais leva às seguintes conclusões: a combinação da estrutura socioeconômica com a estrutura sexual da sociedade e a reprodução estrutural da sociedade verificam-se, nos primeiros quatro ou cinco anos de vida, na família autoritária. A Igreja só continua essa função mais tarde. É por isso que o Estado autoritário tem o maior interesse na família autoritária; ela transformou-se numa fábrica onde as estruturas e ideologias do Estado estão moldadas. (REICH, 2001, p. 28)

O problema das teorias sobre os "agentes econômicos" é que elas escondem a luta de classes, como se as famílias fossem equivalentes. Na verdade, sobre o tripé econômico se apoia a burguesia no comando. O Estado, que já é burguês, e a empresa, que é propriedade privada, são mais fáceis de controlar, mas a família exige inúmeros expedientes que visam criar uma uniformidade de "estruturas e ideologias", como diz Reich, mesmo que estas estejam na contramão de seus próprios interesses.

Para a preservação desta uniformidade, vale absolutamente tudo: a moralidade religiosa e a criação de falsas ameaças à existência da família; o controle dos corpos e a repressão sexual; o controle rígido sobre as mulheres e sobre suas escolhas reprodutivas; as ameaças constantes à subsistência; a manutenção elevada de competição entre os membros de uma mesma classe; a divisão sexual do trabalho; a criação de crimes e o encarceramento em massa; a criação das doenças, principalmente as mentais; a propaganda constante na forma de uma complexa estrutura midiática e simbólica que é vendedora de necessidades fabricadas: esses são alguns exemplos das ferramentas à disposição que garantem que a família autoritária continue existindo e se reproduzindo de modo que cumpra sua função

máxima que é garantir que “o hoje seja como ontem e o amanhã seja como hoje”, para citar Adorno novamente. Em nossa avaliação, a crítica à família pequeno-burguesa em *Ninfomaníaca* está baseada neste aspecto reacionário do qual ela é semente e ao mesmo tempo sua maior vítima.

É importante ressaltar que o que está sendo discutido aqui é a instrumentalização da família pelo capitalismo que a molda às suas necessidades de maneira indecente. Em uma outra organização social, a família pode adquirir outras características. As mulheres soviéticas refletiram sobre esta questão nos anos seguintes à Revolução de 1917 nos seguintes termos:

> É chegado o momento de repelir para sempre toda a hipocrisia do pensamento burguês. É chegado o momento de reconhecer abertamente que o amor não é somente poderoso fator da natureza, não é apenas uma força biológica, mas também um fator social. Em sua própria essência é o amor um sentimento de caráter profundamente social. O certo é que o amor, em suas diferentes formas e aspectos, constitui, em todos os níveis do desenvolvimento humano, uma parte indispensável e inseparável da cultura de cada época. Até a burguesia, que reconhece algumas vezes que o amor é um assunto de ordem particular, sabe, na realidade, como encadear o amor a suas normas morais, a fim de servir ao sucesso e à afirmação de seus interesses de classe. (KOLONTAI, 2011, p. 107)

5.3.1 A família autoritária de Joe e Jerôme

Com estas observações em mente chegamos à família que Joe e Jerôme estabelecem em *Ninfomaníaca*. O tema surge no final do *Volume 1*, no *Capítulo 5*, *The Little Organ School*, e é central no *Volume 2*. O capítulo começa com uma introdução sobre os motivos que levaram Joe a procurar uma família estável. Em sua explicação, ela se apropria da digressão sobre Bach de Seligman, agora associando-a à sua própria história. A reflexão de Joe, como veremos, descreve a sua reação a um tema específico e característico do que poderíamos chamar de subjetividade na pós-modernidade: os sentimentos associados à repetição e à existência vivida em um eterno presente. Ao começar, ela faz uma avaliação da sua ninfomania a partir não da quantidade de encontros sexuais, mas de sua repetição

monótona, como se seguissem uma reprodução igual e em série: "*If I´ve to be honest, I see it precisely as the sum of all these sexual experiences. So, in that way, I have only one lover*", diz ela[282].

A formação da família autoritária de Joe só acontece após a descrição das rotinas de trabalho e de organização de sua vida sexual, vistas igualmente como repetições que ela compara com a vida de um animal enjaulado: "*basically, we´re all waiting for permission to die*"[283]. Nesta constatação, trabalho e vida sexual se equivalem: precisam ser planejados e agendados de acordo com a lógica da produção em série, como se o corpo contemporâneo fosse uma peça de reposição com vida útil e obsolescência programada. Para ter alguma pausa nesta rotina, ela volta a fazer caminhadas no parque que, por sua vez, também são sempre as mesmas. Em uma delas, encontra fotografias rasgadas e, enfim, Jerôme, que vem resgatá-la de sua frustração. No fotograma 121 (abaixo) temos um quadro de Jerôme no gesto, no qual se destaca a luz do sol: uma repetição da mesma iluminação de ascensão da imagem que mostra Joe sair do porão após a perda de sua virgindade, parcialmente coberta pelos números de Fibonacci.

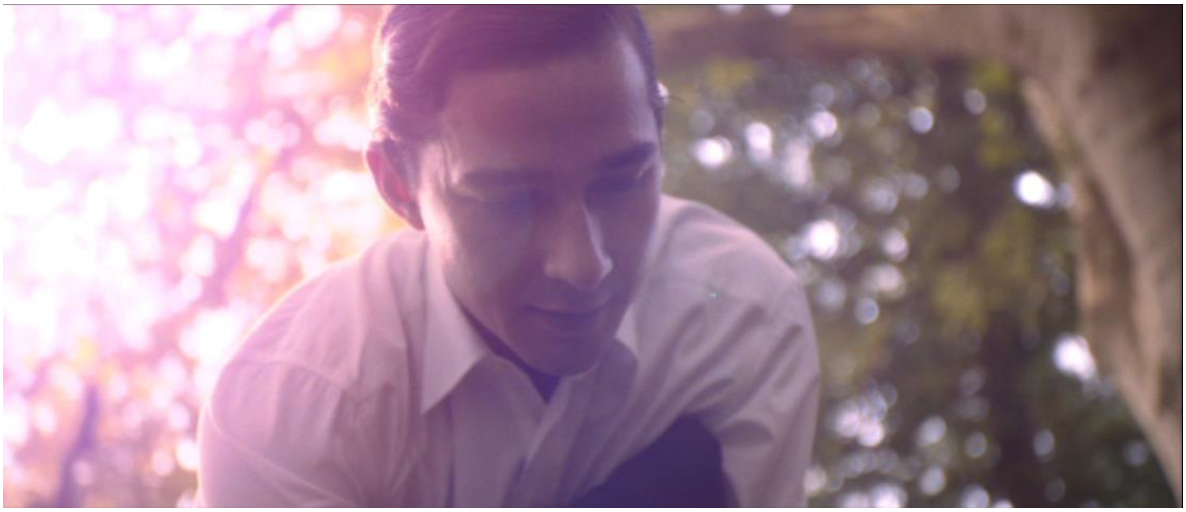
O relato é interrompido por uma interferência de Seligman, na qual ele reclama que as histórias sobre Jerôme têm inconsistências dramáticas. A busca por verossimilhança mostra que seu questionamento é fruto de uma ideia de realidade que ele entende que é melhor representada se segue elementos formais que evitam omissões ou coincidências que não parecem plausíveis. Na verdade, neste momento, o *autor implícito* assume a forma dos dois personagens e o diálogo se torna meta-diegético, reforçando o elemento épico do filme: Seligman exige um realismo que Joe está justamente tentando questionar ao contar a sua história, ao reforçar que o ato de contar nunca está desprovido de um ponto de vista. No fotograma 122 temos um quadro do diálogo e percebe-se que na *mise-en-scène* os atores são colocados em lados opostos. Nos fotogramas 121, 122 e 123 (abaixo), o diálogo e sua distribuição na sequência[284]:

---

[282] Ver a aproximação com as teorias de Eisenstein na forma do filme sobre a variedade na unidade em 3.7. Tradução da A.: Joe: Para ser sincera, vejo isso precisamente como a soma de todas essas experiências sexuais. Então, assim, eu só tenho um amante.

[283] Tradução da A.: Joe: "Basicamente, estamos apenas esperando autorização para morrer".

[284] Os planos não são fixos e tanto os atores quanto a câmera se movem em cena. No entanto, os fotogramas escolhidos representam a sequência em sua integridade.



Fotograma 121

Seligman (off): No…

Fotograma 122

Seligman: No, no, no, no. No, there ... There are some completely unrealistic coincidences in your story about Jerôme. First, by chance, he hires you as an assistant. And then you take a walk in a forest, and it´s littered with photographs of him. And not only that … he´s present. And then like a god, pulls you up to him through the clouds.

Joe: So, what? That´s the way this story goes. And I´m the one telling it, and I know what happened. Do you want to hear it or not?[285]

[285] Tradução da A.: Seligman: Não, não, não, não. Não, existem ... Existem algumas coincidências irreais em sua história sobre Jerôme. Primeiro, por acaso, ele a contrata como assistente. Então, você passeia em uma

Fotograma 123

Seligman (off): Goodness gracious.

Joe (off): Jerome was there because he´d just had a fight with his wife, who in anger tore up the photographs they just had developed from their travels[286].

Seligman (off): I don´t know if I can believe this.

Joe (off): Which way do you think you´d get the most out of my story? By believing in it or by not believing in it?

Seligman (off): Yeah, you´re right. You might have a point with all this.[287]

No fotograma 123, um pouco antes de Joe e Seligman dizerem suas linhas de diálogo em *off*, Jerôme diz à jovem Joe que aquela era uma maneira estranha de se encontrarem. O objetivo com esses diálogos parece ser justamente o de reforçar o *V-effekt*, explicitar as características épicas do filme. Defender que uma forma narrativa é mais plausível, realista

floresta repleta de fotos dele. E não é só isso ... ele está presente. E então, como um deus, puxa você até ele através das nuvens.
Joe: Então, o quê? É assim que esta história continua. E sou eu que estou contando, e eu sei o que aconteceu. Você quer ouvir ou não?

[286] Note-se que ainda estamos em um momento histórico em que as fotografias ainda eram produzidas a partir de filmes fotográficos que precisavam ser revelados.

[287] Tradução da A.: Seligman (off): Meu Deus.
Joe (off): Jerome estava lá porque tinha brigado com a esposa que, de raiva, rasgou as fotos de suas viagens que haviam acabado de revelar.
Seligman (desligado): Não sei se posso acreditar nisso.
Joe (off): De que maneira você acha que tiraria o máximo da minha história? Acreditando ou não acreditando?
Seligman (off): Sim, você está certa. Você deve ter razão.

ou verossímil do que outra pode indicar apenas adesão inconsciente a um ponto de vista de classe.

Neste momento, chegamos ao final do *Volume 1* com uma encenação do aguardado encontro amoroso entre Jerôme e Joe, como se, finalmente, após tantas atribulações, os enamorados pudessem finalmente viver felizes para sempre. "*Fill all my holes*", ela solicita. Em um dos quadros, o anel de ouro de Jerôme reluz um pouco além da conta, devido a um efeito especial que cria propositalmente este brilho a mais. Este anel, presente no fotograma 123 como um detalhe insignificante e quase imperceptível, já havia aparecido outras vezes, como no episódio da gráfica, e parece alertar que nem tudo está resolvido. A música *Ich Ruf Zu dir, Herr Jesu Christ* volta a tocar enquanto imagens compõem uma tela dividia em três partes, que interrompem a ação dramática[288].

O tríptico é interrompido de maneira abrupta, obrigando quem assiste a voltar a se concentrar na ação. O filme mostra Joe e Jerôme juntos quando ela faz uma declaração que muda completamente o final da história. Quando tudo parecia resolvido, Joe olha para seu namorado e diz que não consegue mais sentir qualquer prazer sexual, em uma solução do tipo "*deus ex maquina*", porém épica. Na história da ninfa, parece que os deuses agiram para puni-la por algum pecado desconhecido. O grito de horror de Joe, sob uma tela escura, finaliza o *Volume 1*.

O *Volume 2* responde os motivos desta súbita perda de desejo sexual: as respostas estão na reificação da sexualidade e na família autoritária. O filme começa ainda no *Capítulo 5* (*The Little Organ School*), exatamente onde o *Volume 1* havia acabado. Joe flagela-se, chora, desespera-se. De volta ao tempo presente diegético, Seligman tenta explicar o acontecido a partir do Paradoxo de Zenão, mais um de seus raciocínios abstratos que Joe, desta vez, não indulgencia, chamando sua atenção e acusando-o de não prestar atenção à sua narrativa[289].

Jerôme, agora morando com Joe, precisa lidar com seu mau humor, os encontros que batem à porta, tocam o telefone ou ficam de tocaia na frente do prédio dentro de seus carros, como se fossem fantasmas. Após um passeio no parque, o mesmo que se repete sempre, Joe decide tomar sua sexualidade pela força que, em um primeiro instante, agrada seu

---

[288] Uma análise do tríptico está na seção 3.7.

[289] Sobre a virgindade de Seligman ver a seção 5.2.

companheiro. Ela admite a Seligman que neste período os dois tiveram bons momentos juntos.

Para ilustrar este comentário, vemos Joe e Jerôme em um restaurante de gosto burguês, mostrando que a relação estável também representa ascensão social da protagonista. Eles esperam a sobremesa. Há uma colher de longo cabo sobre a mesa e ele lhe diz que se ela conseguir colocar o objeto em sua vagina, ele lhe dará cinco libras[290]. Joe não só aceita a aposta, como aumenta o desafio. A encenação insinua que ela coloca um número bem maior de colheres em sua vagina. Quando a sobremesa chega pelas mãos de um garçom representado pelo ator Udo Kier[291], ela conta as suas notas. No fotograma 124 (abaixo), vemos uma imagem de Jerôme propondo o desafio e oferecendo o dinheiro a Joe.

Fotograma 124

As mãos adornadas de Jerôme pelo dinheiro, pelo anel, pelo punho da camisa social e pelo relógio, além do ambiente do restaurante, simbolizam os elementos de classe associados ao personagem e materializam os valores e as convenções ideológicas às quais sua vida está imersa. O dinheiro, como apontado anteriormente, é o grande mediador da relação entre ele e Joe e o *close up* de suas mãos corrobora essa ideia, além de estabelecer a relação de poder entre eles. Em contradição com estas mãos, tão evocadas no episódio da gráfica, está o corpo de Joe que reage, à sua revelia, com ou sem desejo de acordo com sua

[290] A nota mostra que ainda não temos euros. Provavelmente é a década de 1990.

[291] Ator alemão (1937-), atuou em *Medeia, Europa, Ondas do Destino, Dogville* e *Melancolia*.

subordinação a esta situação. Ao aceitar Jerôme, pode-se dizer que Joe perde sua sexualidade e seu desejo porque ambos só podem existir em conflito com a estrutura social que ela aderiu. A ausência de desejo manifesta-se quanto mais reificada é a relação à qual a protagonista se sujeita. A história de Joe ganha assim contornos de fábula com uma moral às avessas.

Isso não quer dizer que o sentimento amoroso de Jerôme por ela seja representado como falso. Contudo, a única maneira que ele consegue expressar este sentimento é através da mediação econômica que ele incorpora como parte de sua natureza, exemplificando o que Kolontai chama de amor na sociedade de classes. Jerôme tem todas as características de patriarca e de provedor e isso já estava claro nos episódios da *moped* e da gráfica M & J Morris. Ele exerce um papel sexual que é uma espécie de masculinidade econômica ativa, e espera de Joe o mesmo, ou seja, uma feminilidade econômica passiva. Ele não tem capacidade de fazer uma brincadeira com sua namorada que não envolva dinheiro. Para fazer parte de um relacionamento amoroso nessas condições, Joe só pode participar submetendo-se à domesticação de si, tornando-se "mulher de Jerôme" ou, em outras palavras, propriedade de Jerôme. Neste caso, pode-se concluir que Joe, ao perder seu orgasmo, se torna parecida com sua mãe e com Mrs. H. Nestas condições sociais, esta é a sexualidade possível. Na contradição que se instaura, a protagonista admite a Seligman que foi nesta vida doméstica que ela sentiu mais segurança e conforto.

5.3.2 Marcel e o pacto fáustico

A família autoritária, como define Reich, torna-se completa em *Ninfomaníaca* quando Joe fica grávida de seu único filho. No fotograma 125 (abaixo) temos uma imagem distorcida de Marcel no momento de seu nascimento que Joe vê pelo reflexo do metal de uma luminária no teto da sala de cirurgia onde ela se submete a uma cesariana: uma estranha imagem de um bebê que sorri. Para entendê-lo, recorremos a referências ao terror, como *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary´s Baby*, 1968), de Roman Polanski, e o próprio *Anticristo*. Seligman faz uma ponte com o *Doutor Fausto*, que Thomas Mann[292] escreveu entre 1943 e 1947. Nesta obra, diz Seligman, o "*smiling baby*" é símbolo de mau agouro. O comentário apenas enfatiza que a racionalidade de Seligman é quebrada quando as contradições e os conflitos que ele

[292] Escritor alemão, 1875-1955.

não consegue explicar o levam para respostas de caráter mágico. Em *Ninfomaníaca*, o nascimento de Marcel marca a inclusão do tema faustiano no filme a partir desta distorção na imagem do bebê.

Fotograma 125

O livro de Mann conta a história de um compositor que faz um pacto com o demônio para se tornar um gênio da música. O acordo é selado quando ele tem relações com uma prostituta comprovadamente sifilítica. No romance, a doença lhe dá os espasmos de genialidade advindos de alucinações causadas pela doença e é, ao mesmo tempo, o elemento que o levará à sua decadência, loucura e morte. A narrativa é contada em primeira pessoa, por um personagem que é amigo do compositor e doutor em filosofia. Mann contou com a ajuda de Adorno na construção da obra, em uma parceria que aconteceu quando os dois escritores estavam exilados nos Estados Unidos e eram vizinhos em Los Angeles, durante a II Guerra. Os escritos sobre música de Adorno foram de grande importância para Mann, como ele aponta em seu livro *A Gênese do Doutor Fausto*[293]. A obra foi reconhecida como uma alegoria sobre a ascensão do nazismo e a derrota da Alemanha ao apontar que os traços considerados civilizatórios, que permitiram o surgimento da música clássica alemã, continham os elementos da barbárie nazista que explodirá no século XX.

[293] Uma introdução ao assunto pode ser encontrada na bibliografia no artigo de Chaves. Wisnik também aborda este tema em seu livro.

Nesta abordagem, a figura do demônio adquire uma simbologia diferente daquela que vimos ao analisarmos o percurso da ninfomania como uma doença em nossa sociedade. O pacto fáustico na literatura e no cinema representam o demônio como uma característica intrínseca da cristandade, como sua contradição primeira: o Cristo e o demônio se tornaram um e o mesmo. Lembrando que Benjamin definiu o capitalismo como o parasita do cristianismo. Seguindo esta metáfora, podemos acrescentar que o capitalismo e o cristianismo estão em perfeita simbiose a ponto de que a sobrevivência de um depende da sobrevivência do outro.

O fotograma 126 (abaixo) mostra uma ilustração desse raciocínio a partir do título da abertura de *Anticristo*. A imagem nos informa que as mulheres, se quiserem de fato se emanciparem, devem assumir uma posição anticristã que, ao mesmo tempo, precisa ser necessariamente anticapitalista. Mais do que isso: a imagem afirma que os corpos das mulheres não podem fugir desta condição. A introdução do pacto faustiano no *Volume 2* de *Ninfomaníaca* abre um outro caminho para entender as citações musicais alemãs no filme, como Bach, Wagner[294] (no *Volume 2*) e Beethoven[295]. Neste caso, essas obras representam a exaltação civilizatória europeia que, ao mesmo tempo, embalam destruição em escala global.

[294] Richard Wagner (1813-1883) e Ludwig van Beethoven (1870-1827). A música de Wagner em *Ninfomaníaca* aparece em uma cena do *Volume II*. Trata-se de *Das Reingold, Cena III*, de *O Anel dos Nibelungos* (1869).

[295] Em *Introdução à Sociologia da Música*, Adorno faz uma análise da origem social desses compositores, sua subjetividade de classe e função social de criadores da arte para a nobreza e o clero (Bach) e depois para a burguesia (Beethoven e Wagner) a partir do conceito de agregado.

Fotograma 126

Os primeiros acordes de *Für Elise*[296] são o tema escolhido por Roman Polanski para seu filme lançado em 1968 e canonizado como um clássico do gênero de terror. No enredo, o pacto faustiano é negociado por Guy, um ator fracassado interpretado por John Cassavetes[297]. O pagamento acordado por ele, em troca de sucesso na profissão, é um bebê, produto da relação que ele deve permitir entre o próprio demônio e sua esposa, Rosemary (Mia Farrow), uma jovem e ingênua garota de Nova York, vítima do que parece ser um complô acordado entre o marido (o negociante), os vizinhos (a sociedade) e o próprio médico que a atende (a ciência) e que a submetem, sem ela saber, a esta gravidez. "*I dreamed I was raped*[298]", diz ela ao marido sobre a noite da concepção.

Rosemary é convencional e suas maiores ambições são ter filhos e um apartamento bem decorado em Nova York, ou seja, é a pequeno-burguesa ideal. As fissuras que a realidade lhe impõe fazem com que ela vá se dando conta do pacto ao longo do filme. Ao final, ela mesma, agora no papel de mãe, adere a esta sociedade demoníaca para cuidar de seu filho. Apesar da aparência moderna do jovem casal, o tema do filme é a permanência das estruturas sociais reacionárias. Como em *Sem Destino*, o filme de Polanski também é uma encenação sobre o fim das utopias que a década prometeu, fazendo uma ligação com o nazismo a partir dos vizinhos e do médico e projetando um futuro sombrio, algo que podemos avaliar visto que estamos a mais de 50 anos de seu lançamento.

A figura do bebê, síntese dos pais, é a promessa de futuro, como também são os filhos de Medeia. Em *Ninfomaníaca*, a imagem do bebê de Joe no fotograma 124 parece informá-la que ela se encontra em uma espécie de pacto faustiano do qual não tem consciência, como Rosemary. Joe informa que o nome de seu bebê foi escolhido em homenagem a Marte[299], o deus romano da guerra. Podemos inferir que o nascimento do menino, que ocorre nos anos 1990 no tempo diegético do filme, é uma representação das potencialidades dos anos que

---

[296] Música (bagatela) de Beethoven composta em 1810. Altamente popular, foi usada em inúmeros filmes, comerciais de TV e até mesmo, no Brasil, em caminhões de entrega de gás, trazendo uma interessante reflexão sobre o percurso da música clássica nos últimos dois séculos.

[297] Diretor que se tornou referência de filmes de arte nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, (1929-1989).

[298] Tradução da A.: Rosemary: Eu sonhei que tinha sido estuprada.

[299] *Mars* em inglês.

viriam. Neste caso, plenamente conhecidas como a globalização, a acumulação brutal de capital financeiro, as guerras e a crise ambiental. "O pós-modernismo é o terceiro contrato fáustico", alerta Wisnik (WISNIK, 1999, p. 218).

Na diegese do filme, poucos meses depois do nascimento de Marcel, há uma sucessão de acontecimentos que revelam que a família autoritária de Joe e Jerôme está terminando. Com seu desejo prejudicado por sua domesticidade, Joe exige de seu companheiro muito mais do que ele pode oferecer. Jerôme é mostrado como impotente, fragilidade que já vinha sendo apontada nos momentos em que ele encontrou problemas com máquinas que não funcionam (a *moped*, o elevador na gráfica) ou não conseguiu operar (o carro que ele não sabe manobrar). Assim, ele sugere a ela dividir o fardo: "*if you buy a tiger, you have to feed it*"[300], diz ele, com mais uma metáfora relacionada a consumo e dinheiro, ratificando a base da relação amorosa reificada. Ela aceita a proposta e as situações que sucedem são repetições de episódios do *Volume 1*, agora com uma nova abordagem: no *Volume 1*, as experiências são de aprendizado e, no *Volume 2*, são repetições.

Com a anuência de seu parceiro, Joe informa a Seligman que decidiu atualizar as "*fuck me now clothes*" do episódio do trem. Ela deixa de lado as roupas de Bess, de *Ondas do Destino*, e veste-se com as roupas conservadoras de Erika (Isabelle Huppert) de *A Professora de Piano (La Pianiste,* 2001), uma citação explícita ao filme dirigido por Michael Haneke. Contudo, a sequência ainda está na chave do enredo de *Ondas do Destino*, com variações. A impotência de Jerôme tem seu equivalente no acidente do operário Jan, que o deixa preso a uma cama de hospital entre a vida e a morte. A classe social dos protagonistas é uma das diferenças entre esses personagens.

No caso de *A Professora de Piano*, é necessário tecer alguns comentários antes de entendermos a sua citação em *Ninfomaníaca*. Apesar de falado em francês, o filme é ambientado na Viena contemporânea ao lançamento. Além do nome do exigente conservatório onde a ação se passa indicar o local, a data na diegese é esclarecida pelos cartazes dos filmes americanos que compõem o cenário do *drive-in* onde Erika espia casais fazendo sexo nos bancos de seus automóveis, como forma de viver uma de muitas fantasias sexuais que o filme mostra.

---

[300] Tradução da A.: Jerôme: Se você compra um tigre, você tem que alimentá-lo.

A música clássica alemã, como não poderia deixar de ser, é um dos temas centrais. Ela embala os descompassos hipócritas de uma sociedade de aparências baseadas nas glórias imaginárias do passado. Na cena em que Erika conhece seu aluno Walter (Benoît Magimel), ela chega a citar os escritos de Adorno sobre Schubert e Schönberg[301], compositores que servem para marcar a diferença entre ela e o bonito rapaz que a assedia e que é bem mais jovem. Mann utiliza o dodecafonismo, técnica criada por Schönberg no início do século XX, como parte importante do seu *Doutor Fausto*. Podemos inferir, que a oposição entre Erika e Walter tem traços faustianos também[302].

No entanto, os temas em *A Professora de Piano*[303] que ressoam em *Ninfomaníaca* sobre música clássica e o pacto demoníaco estão representados no ambiente social dos personagens. A classe social nos dois filmes é a mesma, ou seja, no filme de Haneke temos o mundo da pequena-burguesia vienense do final do século XX, com seus saraus de música clássica, que acontecem na casa de um médico e que buscam preservar o ambiente de cultura elevada e tradicional que lhes causa orgulho e pertencimento. Ao mesmo tempo, são símbolos de uma cultura presa no passado, como comprovam os cenários dos principais ambientes do filme, em especial o do apartamento onde a protagonista mora com a mãe. Isso nos ajuda a entender os figurinos de Joe como a professora de piano em *Ninfomaníaca*.

Nesta trama, Erika vive com sua mãe os estágios finais de um relacionamento doente, baseado nos aspectos mais reacionários que a família autoritária pode produzir: a ilusão de reconhecimento social, a partir do que é estabelecido como talento artístico neste círculo tradicional, que leva às exigências mais absurdas e ao sacrifício fáustico da próxima geração. Sua mãe é, ao mesmo tempo, uma terrível e opressora matriarca que a explora e uma idosa presa ao passado e que é um fardo para a rígida filha de meia-idade. Elas não só moram juntas como dividem o mesmo quarto e a mesma cama.

Nos fotogramas 127 e 128 (abaixo), uma representação do *autor implícito* sobre os pontos de vista de Erika e de Joe respectivamente. Na cena do filme de Haneke (fotograma 127), Erika assiste à pequena sociedade de aparências vazias pela qual ela sacrificou tanto

---

[301] Franz Schubert, compositor austríaco, 1797-1828. Arnold Schönberg (1874-1951), também austríaco, morreu no exílio, em Los Angeles.

[302] Uma análise focada neste filme poderia explorar esta ligação.

[303] *A Professora de Piano* é uma tradução ruim para o título em francês *La Pianiste* visto que a ambiguidade entre ser professora e entre ser uma grande pianista faz parte das fantasias e cobranças que envolvem Erika.

entrar na sala de concertos um pouco antes de se decidir por ir embora. Na cena do filme de Lars von Trier (fotograma 128), Joe prepara seu carro para viver a fantasia da pianista:

Fotograma 127 – *A Professora de Piano*

Fotograma 128[304]

A aventura de Joe como a professora de piano é embalada por *Für Elise*. O cenário deixa de ser o trem e passa a ser o automóvel, símbolo de individualismo e de seu próprio

[304] Esta comparação específica está no texto de Grace Young citado na bibliografia.

status social naquele momento. Mais adiante, vemos a contradição: Jerôme no automóvel, enciumado e sozinho, e as notas ao piano de *Für Elise* representando a tensão de seus pensamentos. Em uma outra situação, o tema das cartas que se extraviam volta a ser um problema entre os dois personagens, quando Jerôme envia envelopes vazios para testar a fidelidade do sentimento amoroso de Joe. Estas condições duram três anos e é com esta descrição da passagem do tempo que o filme faz a mudança da atriz Stacy Martin para Charlotte Gainsbourg como a Joe adulta nos *flashbacks*.

O filme de Haneke sempre trabalha com o estranhamento brechtiano, exigindo distanciamento de quem assiste. As fantasias de Erika e o seu ponto de vista são mediados pelo *autor implícito*, como acontece em *Ninfomaníaca*. Em uma sequência, ela coloca caco de vidro no casaco de uma tímida e ansiosa aluna, cortando seus dedos e a impedindo de tocar. Neste ponto, Erika parece ser uma mulher vingativa, ciumenta e rancorosa. Por outro lado, com ajuda do *autor implícito*, podemos perceber que seu ato aparentemente cruel é o mesmo que salva a menina de um destino exatamente igual ao seu. A aluna sofre as pressões de uma mãe que relata a Erika os "inúmeros sacrifícios" que a família tem que fazer para lhe garantir a educação, enquanto não vê a lógica do trabalho ao submeter a própria filha a jornadas de oito horas por dia de ensaios.

As referências à obra de Ingmar Bergman também se destacam nos dois filmes. Em Bergman está a origem desta mãe sacrificial, mas com uma abordagem diferente. Em *Sonata de Outono* (*Höstsonaten*, 1978), ela é uma pianista de enorme sucesso que devotou sua vida à carreira, sacrificando o ideal de mãe ao ausentar-se da criação de suas duas filhas, uma delas doente mental. Charlotte (Ingrid Bergman) as visita depois de quase uma década de ausência. Eva (Liv Ullmann) é casada com um pastor, vive uma vida modesta e cuida de sua irmã doente. A estadia da mãe é um ácido jogo de culpas de ambos os lados. Eva é uma pianista também, mas optou pelo papel da mãe modelo em uma família cristã para afrontar a sua moderna, mas fútil genitora. O conflito estabelecido por Bergman mostra como os valores de classe moldam o relacionamento entre as duas mulheres e limitam ambas.

O outro tema de Bergman presente tanto no filme de Haneke quanto no de Lars von Trier é o da mutilação vaginal. Em *A Professora de Piano*, em um dado momento antes do jantar, Erika corta sua vagina com uma lâmina de barbear. Aparentemente, o objetivo é mentir para a mãe, simulando que ela ainda menstrua. Esta cena fundamental é uma

referência a *Gritos e Sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972), de Bergman. Este filme, ambientado no final do século XIX, é a história do relacionamento entre quatro mulheres: as irmãs burguesas Karin (Ingrid Thulin), Maria (Liv Ullmann) e Agnes (Harriet Andersson) e a serviçal Anna (Kari Sylwan). Toda a encenação acontece durante os últimos dias de vida de Agnes, que agoniza com uma doença terminal, e é assistida por suas irmãs e pela empregada na propriedade que elas herdaram dos pais.

Em um *flashback*, vemos um episódio da vida de Karin que nos ajuda a entender seus conflitos. Após jantar com o marido e de se arrumar para dormir com ele, com ajuda de Anna como convém a uma senhora burguesa daquela época, ela corta sua vagina com um pedaço de caco de vidro e espalha o sangue por suas cochas e boca e é assim que oferece a ele os seus serviços de mulher casada: "tudo não passa de uma coleção de mentiras", diz ela antes de se cortar. Em *Anticristo*, a personagem de Charlote Gainsbourg mutila seu órgão sexual com uma tesoura[305].

Em *Ninfomaníaca*, inúmeros objetos cortantes e perfurantes estão presentes ao longo dos dois *Volumes*, incluindo os das cenas de abortos, a ninfa (anzol) no quarto de Seligman e o garfo de bolo. A mutilação está na cena do aborto (que analisaremos mais adiante). No *Volume 2*, no início do capítulo 7 (*The Mirror*), ela constata, no banheiro do ambiente de trabalho, que é portadora de uma ferida que não cicatriza, que atribui aos anos de abuso. É possível entender este conjunto de atos femininos de mutilação como representações dos seus pontos de vista sobre a experiência histórica que, ao chegar em Joe, torna-se uma ferida que não pode mais ser curada.

5.3.2 The Dangerous Man

De volta à diegese de *Ninfomaníaca*, com a determinação de recuperar seu orgasmo e tendo resultados insatisfatórios no papel da professora de piano, Joe busca variar seus experimentos. Nesta busca[306], Joe conta a Seligman dois novos episódios: os encontros com

---

[305] Para uma leitura a contrapelo de *Anticristo* ver a tese de Patrícia Kruger na bibliografia.

[306] Também chamada de "*quest*" na jornada do herói na construção dos enredos dos filmes contemporâneos. Em *Ninfomaníaca*, o artifício é usado em uma chave crítica e irônica, como vimos no início desse estudo com a motivação de Joe em provar que é uma pessoa má. Ver na bibliografia os livros de Vogler e Campbell.

os *The Dangerous Men* e com K (Jamie Bell[307]), uma espécie de terapeuta, que oferece serviços de sadomasoquismo para mulheres. Para compreender os dois episódios, contamos com mais uma personagem pequeno-burguesa da década de 1960. Trata-se de *A Bela da Tarde* (*Belle de Jour*, 1967), dirigido por Luis Buñuel.

Neste filme, Catherine Deneuve[308] interpreta a jovem Séverine, casada com Pierre (Jean Sorel), um jovem, bonito e bem-sucedido médico[309]. Eles moram em um confortável apartamento em Paris e levam uma vida que, nas aparências, poderia ser considerada perfeita. Os problemas estão justamente na esfera sexual. Séverine aparentemente não sente desejo pelo marido, que se mostra sempre compreensivo com a situação. Contudo, ele não conhece as fantasias sexuais de sua esposa que são apresentadas a quem assiste em detalhes e estão associadas a desejos masoquistas de ser amarrada e humilhada por homens estranhos enquanto ele assiste e organiza a situação toda (fotograma 129).

---

[307] Ator americano de *Querida Wendy* (2005), filme dirigido por Thomas Vinterberg com roteiro de Lars von Trier.

[308] Com Lars von Trier, Catherine Deneuve interpretou a operária Kathy, em *Dançando no Escuro*.

[309] Note-se que o personagem *médico* está sempre presente de alguma forma nestes filmes que citamos neste capítulo, tornando esta profissão uma espécie de síntese na representação da pequena-burguesia no cinema. Também citamos anteriormente de *Olhos Bem Fechados*, de Kubrick, que é um exemplo extraordinário visto que o médico é o protagonista. Como abordamos, em *Ninfomaníaca*, o pai de Joe é médico e ela abonada a faculdade de medicina, em um movimento que ajuda a colocá-la fora deste representação de classe em uma espécie de conduta antissistema. Federici aponta em seu livro que as mulheres, no papel de curadoras, eram as médicas nas comunidades populares europeias. Eram as parteiras e portadoras de conhecimento oral. Somente com as universidades e a criminalização do curandeirismo transformado em bruxaria que os homens retiraram das mulheres seus papéis de curadoras comunitárias.

Fotograma 129 – *A Bela da Tarde*

Em um determinado momento, ela fica sabendo, pelos amigos do clube de tênis, sobre mulheres de classe média que, aparentemente sem motivo algum, se tornam prostitutas nos bordéis de Paris. Sem resistir, Séverine procura um endereço e começa a se prostituir às tardes, no intervalo das 14h às 17h, período adequado que permite a ela administrar sua função de dona de casa pela manhã e, à noite, voltar para casa a tempo do jantar. No bordel, à mercê das fantasias de clientes anônimos, ela demonstra plena satisfação sexual, melhorando inclusive seu relacionamento com seu marido. Ao se envolver mais a sério com um marginal, ela põe em risco a vida do marido que leva três tiros do infeliz. Ao final, temos Séverine no apartamento cuidando de Pierre, agora cego e preso a uma cadeira de rodas devido aos ferimentos. Condição esta que, aos olhos de sua esposa, ele sempre esteve.

Dois elementos nos fazem comparar a história de Joe com a de Séverine. O primeiro é um dos encontros desta última com um de seus clientes no bordel. Trata-se de um homem asiático, que não fala francês e que sempre traz consigo uma caixinha que, quando aberta, produz um estranho zumbido, como o de um inseto (o que há na caixa nunca é mostrado). Enquanto outras prostitutas têm medo dele, Séverine, ao contrário, ao ver o conteúdo da caixinha se mostra particularmente entusiasmada (fotograma 130), dando ao filme um tom de humor e de ironia.

Fotograma 130 – *A Bela da Tarde*

Joe recruta os "*The Dangerous Men*", assim denominados por uma tela que ilustra o início do episódio, por causa de uma fantasia de incomunicabilidade: ela quer ter a sensação de estar com um homem sem poder conversar com ele. Em *Ninfomaníaca*, o homem asiático é substituído pelo trabalhador imigrante africano de pele preta, que a mulher europeia denomina de N (Kookie Ryan). Sua presença funciona como um marcador histórico contemporâneo de um dos mais evidentes resultados da globalização: o deslocamento de massas cada vez maiores de trabalhadores empobrecidos de seus lugares de origem para os países centrais. No fotograma 131 (abaixo) temos o encontro de Joe que podemos comparar com o encontro de Séverine (fotograma 130):

Fotograma 131

Na época do filme de Buñuel, o homem asiático era "o perigoso" por causa das propagandas em torno das guerras que vinham acontecendo há pelo mesmo 20 anos na Ásia: a II Guerra Mundial no Pacífico, a guerra da Indochina francesa e a guerra do Vietnã no momento do lançamento do filme são exemplos dos conflitos, todos de base imperialista. Houve também a Revolução Chinesa, em 1949. Nos corpos dos homens imigrantes de *Ninfomaníaca*, a "periculosidade" do indivíduo pobre faz parte do aparato ideológico da classe dominante desde os tempos coloniais (antes seres humanos sem alma, agora potencialmente criminosos pelo simples fato de serem estrangeiros, pretos e pobres). A pequena-burguesia, mais aderente a esse discurso, assumindo o ponto de vista da classe dominante, toma esses argumentos como reais. Daí a explicação para o título "*The Dangerous Man*".

Na diegese, o local do encontro é um quarto de hotel barato, onde N aparece com um companheiro que tudo indica é seu cunhado (o ator Papou). Eles discutem e, no entendimento de Joe, o problema é a dinâmica do ato sexual envolvendo os três. O que segue é uma encenação explícita. Em Buñuel, o que acontece entre a dona de casa e seu cliente asiático precisa ser preenchido pela imaginação de quem assiste ao filme. O que em um filme é insinuado e cortado, no outro é exposto em todos os detalhes.

Em um dado momento, os homens não se sentem confortáveis, interrompem o ato e continuam a discussão. Nus, a câmera se coloca na altura de seus pênis entumecidos, enquanto Joe, sentada na cama, assiste a tudo muda e ignorada. Por fim, ela desiste, pega

suas coisas e vai embora. A satisfação de Séverine não se repete no caso de Joe, apesar dela se colocar à disposição deles. Neste caso, a ausência do orgasmo é frustrada em dois níveis: na diegese, para Joe, e na encenação, que não oferece ao público um final feliz[310].

Um último comentário a respeito desta sequência é sobre o ponto de vista de Joe e a ambiguidade gerada no consumo de imagens que se tornam estereótipos. Sabemos que o episódio está sendo contado por Joe a Seligman e sabemos a esta altura que ela é uma narradora não confiável. Em *Manderlay (Manderlay, 2005),* ambientado em 1933, Grace (Bryce Dallas Howard[311]) e seu pai (Willem Dafoe[312]), fugindo de *Dogville* rumo ao Alabama, param em uma fazenda, onde descobrem que os trabalhadores ainda são escravizados, apesar da abolição ocorrida 70 anos antes. Em um ato de desafio ao pai, Grace decide ficar e estabelecer padrões que ela considera mais civilizados entre a comunidade de escravos e seus senhores.

Com a motivação de fazer o que considera ser o bem, como mostrado em *Dogvill*e, e com a arrogância herdada pela condição de classe, Grace impõe a todos uma nova forma de exploração que consegue ser pior do que a anterior. Isso acontece pela incapacidade de questionar o principal elemento cenográfico do filme: a cerca de *Manderlay*, que simboliza a impossibilidade de qualquer transformação substancial nas relações humanas se a propriedade privada continua a existir, independente da maneira como você chama as pessoas: "*slaves*", "*employees*" ou "*shareholders*". Grace e seu pai são *gangsters*, como vimos, um outro nome para a burguesia no universo simbólico de Lars von Trier e a data na diegese é a mesma da ascensão de Hitler como chanceler na Alemanha. A primeira fala é um monólogo do pai a um de seus empregados que mostra seu raciocínio fascista:

> Father: "No, they will not admit it, but it´s a fact. Deep down inside, there isn´t a woman alive who doesn´t nurture these fantasies. Whether they involve

---

[310] Há também uma crítica a mais, ligada à exigência cada vez mais comum de dublagem de filmes estrangeiros pelo público de países europeus e dos Estados Unidos.

[311] Em *Dogville*, a personagem foi interpretada por Nicole Kidman.

[312] Em *Dogville*, o personagem foi interpretado por James Caan.

> harems or being hunted through the jungle by torch-bearing natives, however much they go on and on about civilization and democracy, sexy it ain´t."[313]

É interessante notar que o personagem evoca imagens que eram comuns nos filmes hollywoodianos daquela época, repletos de haréns e de aventuras nas selvas, estereótipos das culturas árabes e africanas. O monólogo resume um processo no qual o olhar do burguês reacionário projeta nas mulheres o que ele vê e sente, ou seja, seus preconceitos e fantasias. Essa projeção é o centro do enredo de *Anticristo*, com o mesmo Willem Dafoe, que faz um psicanalista que transfere para a própria esposa as suas perversões.

A história que Joe conta a Seligman sobre o encontro com N e seu cunhado pode ser entendida também como uma releitura do mesmo raciocínio, ou seja, ela conta a ele uma fantasia que se supõe ser um desejo feminino inconfesso: "*deep down inside, there isn´t a woman alive who doesn´t nurture these fantasies*". A própria Joe faz uma generalização muito parecida e entra em contradição:

> Joe: "By the way, I can assure you that women who claim that negroes don´t turn them on are lying".
>
> Seligman: So, did they satisfy you? Those ne… negroes?
>
> Joe: No. But they showed me a world far from mine that I had to explore.[314]

O que está em jogo não é o desejo sexual em si, mas o estereótipo assumido como verdade e reproduzido na imagem pornográfica que, neste caso, não deixa de ser uma atualização do harém e da perseguição por nativos em selvas. Lembra a *mise-en-scène* que inclui a Joe colegial, o Jerôme mecânico e a *moped*. A contradição está em Seligman, como o homem que ouve a história toda e a quem ela é dirigida, e que só reage quando Joe usa a palavra "*negroes*" para se referir aos parceiros. Isso o incomoda bastante a ponto de mostrar dificuldade de repetir a expressão, como mostra o diálogo acima. Neste ponto, o tema da

---

[313] Tradução da A.: Pai: Não, elas não vão admitir, mas é um fato. No fundo, não há mulher viva que não alimente essas fantasias que envolvam haréns ou serem caçadas na selva por nativos carregando tochas. Por mais que falem sobre civilização e democracia, não é sexy.

[314] Tradução da A.: Joe: "Aliás, posso garantir que as mulheres que afirmam que os negros não as excitam estão mentindo".
Seligman: Então, eles a satisfizeram? Esses ne… negros?
Joe: Não. Mas eles me mostraram um outro mundo que eu tinha que explorar.

conversa entre eles passa a ser o discurso politicamente correto. Essa mudança brusca não deixa de ser uma forma de interrupção ao estilo da digressão sobre Fibonacci.

Na sequência, Joe começa a explorar novos mundos, determinada a recuperar sua sexualidade e seu orgasmo. Como N se mostrou amador tecnicamente, ela decide procurar por um especialista. As tardes são as mesmas de *A Bela da Tarde*, mas o que era um bordel se torna uma espécie de escritório ou consultório onde K é o administrador de um "negócio e um sistema de violência", nas palavras dos próprios personagens (*business and system of violence*), comparável ao processo de tortura da *via dolorosa* romana em eficiência e qualidade. Seu nicho de mercado são mulheres que, pelo modo como se vestem, parecem ser burguesas (uma delas até usa um casaco de peles). Ele as chama por apelidos como "*madame*" ou "*princess*". Joe ganha o apelido de *Fido*, comum a um cachorrinho de estimação. O local é um prédio de aparência comum, fria e anônima. No único vaso da sala de espera, a planta está morta. Para chegar à sala de K, é necessário atravessar um corredor inóspito que lembra os vários mostrados em hospitais[315] ao longo do filme.

Na sala, as mulheres esperam pacientemente, de cabeça baixa e sem se comunicarem. K informa a Joe que ela não pertence àquele ambiente. Novamente, parece que estamos em um "*quest*" às avessas. Para ultrapassar o umbral e ter acesso aos elixires de K, Joe precisa primeiro mostrar que é digna, ou seja, não pode fugir de fortes tapas em sua cara. Além disso, como na relação entre um mestre e seu discípulo, ela deve se submeter ao seu instrutor e isso significa dedicar-se de corpo e alma. Ao contrário de Séverine, que é dona de seu próprio tempo, Joe deve chegar no horário e esperar pelo chamado de K, sem saber exatamente quando isso acontecerá no período entre 14h e 18h[316]. Ela não pode reclamar de nada e deve seguir as instruções rigidamente. Isso gera um conflito com sua função de mãe de Marcel, visto que o horário da babá do menino também é rígido e a moça não é confiável.

Ao ser admitida, Joe passa por várias fases, na forma de várias sessões, como se houvesse uma curva de aprendizado. K mostra-se técnico, preciso e pragmático em suas instruções, orientando Joe sobre os objetos e posições em detalhes, de modo que ela não precisa adivinhar nada, apenas seguir. No sistema de violência que ele comercializa, nota-se seu profissionalismo: trata-se da adaptação a este sistema das mesmas estratégias que tornam

---

[315] Como nos cenários de *O Reino*.

[316] Pode ser visto também como uma metáfora sobre a precarização do trabalho dos anos 1960 para cá.

qualquer tipo de trabalho eficiente, como na cena em que o médico a ensina a realizar um aborto na faculdade de medicina ou B lhe ensina as regras do jogo no trem. É o oposto da abordagem de Erika, em *A Professora de Piano*, quando ela entrega uma carta a Walter com instruções sobre como quer ser amarrada e espancada. Quando ele finalmente decide satisfazer sua fantasia, que acaba virando a dele também, ela é pega de surpresa e as coisas parecem fugir do controle. Ele chega a lhe perguntar: "Você é a professora. Eu estou fazendo certo?". Mas ela se mantém calada.

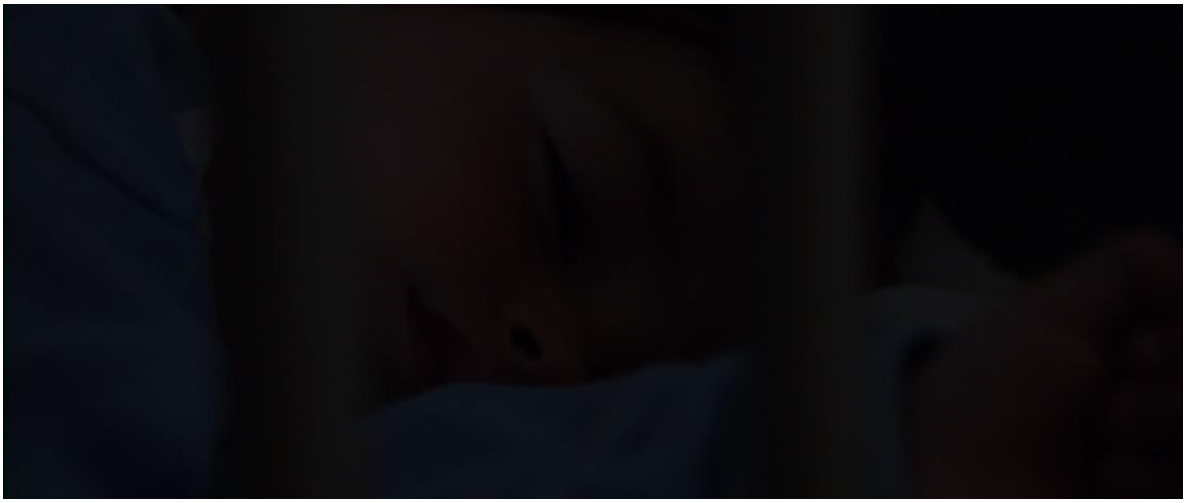
Em *Ninfomaníaca*, no entanto, há um elemento determinante para a compreensão da submissão de Joe a esse "sistema de violência", pois está diretamente vinculado ao seu papel de mãe. Há uma oposição entre as sessões no consultório de K e o abandono de Marcel, que fica sozinho no apartamento, como se houvesse uma contradição inconciliável entre maternidade e sexualidade. Afinal, a maternidade é um destino, avisa a psicanálise. Há também uma equivalência entre a culpa e o espancamento: as sessões de tortura simbolizam este sentimento de sacrifício. As tardes com K podem ser vistas como metáfora desta culpa, cuja intensidade está na pele mostrada com todas as lacerações provocadas pelo açoitamento. Ao contar o episódio, Joe, pela primeira vez nos dois filmes, aparece em uma posição elevada em relação a Seligman (fotograma 132), como se fosse moralmente superior:

Fotograma 132

Mas as sessões com K não podem ser vistas simplesmente como uma expiação de culpa, leitura que encaixa Joe na chave cristã, submetida à mortificação da sua carne de

pecadora. Esta contradição acontece por causa de mais uma citação a *Anticristo*: é inverno e Marcel, sozinho em casa, sai do berço para ver a neve cair de uma sacada. A ária *Lascia ch'io pianga*, da ópera *Almira* de Hendel[317], que marca a queda do bebê em *Anticristo*, é ouvida neste momento para enfatizar a ligação entre as duas obras e reforçar que o entendimento das duas cenas é o mesmo. Em *Ninfomaníaca*, Marcel é salvo pelo pai.

Em jogo está a existência de uma oposição entre cristandade/capitalismo (pacto fáustico) e maternidade, que estes sistemas instrumentalizam de acordo com seus interesses e transformam em prisão. Esta maternidade é a única possível na família autoritária. A contradição é exposta quando Joe deixa Marcel e Jerôme definitivamente. É dia de Natal e Jerôme não consegue conter seu ciúme e questiona Joe sobre seu sentimento amoroso, repetindo o mesmo discurso de H, no capítulo *Mr. H* no *Volume 1*. Então, ele ameaça sumir com o bebê, se ela sair de casa naquela noite, em uma fala próxima também à de Mrs. H. A chantagem precipita a decisão de Joe. "*Let´s face it: you are not a mother*", ele acusa baseado em seus valores de classe. Neste ponto, Joe assume a mesma face da Mônica de Bergman e, sem olhar para trás, deixa os dois. No fotograma 133 (abaixo), temos o ponto de vista de Joe vendo Marcel (Jacob Levin-Christensen) dormir. As grades do berço separam mãe e filho de maneira simbólica, como uma cerca, oferecendo uma imagem desta maternidade que também segue a lógica da propriedade (uma cerca que também lembra o ponto de vista da Agnes de Strindberg, mediada por Bergman).



[317] George Frideric Hendel, compositor alemão, 1685-1759. A ópera é de 1705.

Fotograma 133

Nesta última sessão, que parece não ter sido marcada, Joe interrompe K em seu trabalho. Ele decide recebê-la e puni-la pelo mau comportamento. Seu presente de Natal é um açoite romano, também chamado de flagelo[318], feito com nove cordas às quais são atados três nós em cada uma, que ela ajudou a produzir. Como é Natal, K decide açoitá-la 40 vezes com este instrumento, como os soldados romanos fizeram com Cristo. Seligman comenta que o número está errado, pois os romanos açoitavam em números de três até chegar ao total de 39. Mas nas escrituras judaicas e na Bíblia, o conselho é não ultrapassar 40[319]. A melhor ilustração do flagelo de Joe está no pôster do *Volume 2*, que na verdade pode ser entendido como outra maneira de simbolizar a cristandade visto que a associa a um sistema de violência milenar em nome do amor (figura 12). A crucificação, afinal, é obsoleta:

[318] Ao longo dos séculos, os objetos foram fabricados de diversas formas. Um modelo particularmente letal era composto por tiras de couro de animal, às quais se adicionavam metais ou ossos pontiagudos na ponta de modo a provocar a laceração da pele até os ossos.

[319]Na Bíblia, em Deuteronômio 25 (*A pena de açoites*). Na Torá, é um dos mandamentos de Moisés. A história do uso do açoitamento é milenar e está entre os instrumentos de tortura mais usados no mundo até hoje, seja como punição reconhecida pelos Estados ou não. Na Inglaterra, nos séculos XVII, XVIII e XIX, ficou conhecida como o "vício inglês". Há relatos de sentenças com 1.200 chibatadas. No Brasil, o famoso quadro de Debret, de 1835, mostra um escravo usando um flagelo para açoitar outro escravo. Até o século XX, era usada para garantir a disciplina de tropas, como no famoso caso da Revolta da Chibata (1910). Sem contar os sistemas de autoflagelação em diversos credos religiosos.

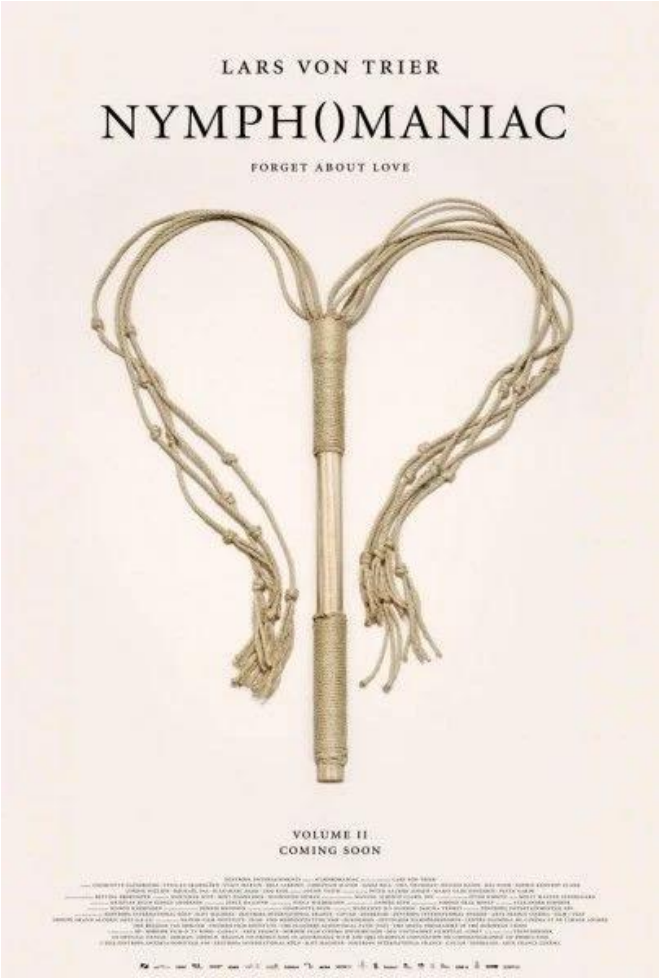


Figura 12

O *autor implícito* praticamente exige o entendimento do castigo a partir da conjuntura histórica capitalista-cristã, ou seja, dentro do pacto fáustico. A data do Natal, o açoitamento bíblico pelo flagelo, a representação do corpo feminino subjugado e a data na diegese são os elementos desta composição metafórica. A data na diegese é revelada quando Joe debruça-se sobre dois catálogos telefônicos e, em um dos *close ups* de suas nádegas laceradas, é possível ver a grafia 1998-1999 impressa na capa de um dos volumes, indicando que o momento da ação no filme acontece entre 1999 e 2000. Podemos inferir que o ato de K de espancar Joe no dia de Natal é uma representação dialética que celebra os dois mil anos de cristianismo.

No fotograma 134 (abaixo), a imagem forte mostra simbolicamente o esforço necessário de adaptação às condições exigidas pelo pacto fáustico a partir de um sistema de

violência que foi ampliado e aperfeiçoado. Contraditoriamente, é nesta posição que o orgasmo se torna possível: a intensidade é simbolizada com a inserção de uma imagem da Joe menina na relva. A própria sexualidade teve que se adaptar a esta posição. Ao esquecer a história e viver em um eterno presente, como uma máquina, o oprimido (o masoquista) se relaciona com o opressor (o sádico) de maneira contraditória (fotograma 135). Podemos entender o fotograma 134 como um tipo de imagem dialética, para usar o termo de Benjamin nas *Passagens*, ou seja, carregada de história na sua imobilidade.

Em um comentário, Joe refere-se ao masoquista como um exigente e ingrato que não sabe dizer o que quer e que está sempre insatisfeito. "*I just want... I don´t know*", disse ela a Jerôme quando foi questionada sobre o que queria. Se você se esqueceu ou não percebe que, na verdade, está nesta posição, que você se acostumou com as amarras simbólicas e abstratas sobre o corpo e as aceita como natural, o resultado só pode ser este sentimento impreciso e constante de insatisfação e angústia. O fotograma 134 é uma representação simbólica dos resultados da nossa adesão ao aparato burguês de dominação. Nota-se o cenário prosaico, naturalista, cotidiano das cadeiras empilhadas ao fundo, das portas cinzas, das paredes brancas e frias e no sofá com jeito de abandonado, desprovido do erótico, onde pende o corpo diminuto, contorcido e imobilizado da atriz que praticamente se mistura a este ambiente. O enquadramento nem faz questão de centralizá-la:

Fotograma 134

Fotograma 135

No comentário entre Joe e Seligman sobre o ocorrido, Joe informa que nunca mais viu Marcel, que foi colocado para adoção. O fato do pai tomar a decisão de não ficar com ele merece apenas uma linha de diálogo e nada mais. Joe informa que seu único contato com o menino é através de um depósito mensal de mil libras em sua conta. A mediação financeira, que ela condenou na relação com a própria mãe e com Jerôme várias vezes (inclusive quando joga um anel de diamante em uma lareira), é a forma com a qual ela mantém o seu vínculo com o garoto.

A seguir, Seligman e Joe se engajam em mais um diálogo meta-diegético. Ela insiste em colocar-se na posição de mãe má e egoísta e, ao contrário de Medeia, mostra não ter consciência de que ela está inserida em condições históricas adversas que lhe são implacáveis. Ela se julga, ao menos para Seligman, apenas por ações individuais.

> Seligman: You yet have to show me one single example of maliciousness.
>
> Joe: But, that´s all what I´m doing. It is as if you want to misunderstand me. You keep inventing complicated and false excuses for my despicable and selfish actions.[320]

[320] Tradução da A.: Seligman: Você ainda precisa me mostrar um único exemplo de maldade.
Joe: Mas, é tudo o que estou fazendo. É como se você não quisesse entender. Você continua inventando desculpas complicadas e falsas para minhas ações desprezíveis e egoístas.

Seligman pergunta sobre o colar que ela usa, onde pode ser visto um pequeno diamante, motivo para uma digressão sobre o assunto que termina com ele dizendo que uma pedra perfeita é como um espelho. Ela repara em um pequeno espelho na parede do quarto que dá nome ao sétimo capítulo: "*It´s like a thought, isn´t it?"*, responde Seligman com esta metáfora. Na imagem do espelho aparece refletida a câmera e o equipamento de produção, um elemento épico que visa relembrar que assistimos a um filme (fotograma 136). Na sequência, no fotograma 137, é Joe, como um pensamento, que aparece refletida no espelho. É assim que o sétimo capítulo, *The Mirror*[321], começa.

Fotograma 136

Fotograma 137

[321] Há a possibilidade de este título ser uma referência ao filme de Tarkovsky de mesmo título, lançado em 1975. Uma análise deste capítulo a partir do filme de Tarkovsky poderia nos mostrar este caminho.

5.3.3 Medeia e Joe

A próxima experiência de maternidade de Joe acontece um ano depois de sua separação de Jerôme e Marcel, portanto, podemos inferir que se trata do ano de 2001[322]. A sequência tem duas cenas distintas que se completam. O cenário da primeira é o sistema de saúde pública inglês e o da segunda é a doméstica e privada cozinha do apartamento onde a protagonista vive sozinha.

Ao realizar um exame de ultrassom, Joe confirma que está grávida de 11 semanas. Ela não quer o bebê, mostra impaciência e decide por um aborto imediato. No entanto, o médico (Sami Loris) informa que ela precisa seguir a burocracia antes de ter autorização para o procedimento. Dias depois, ela tem uma consulta com a psicóloga da clínica estatal (Caroline Goodall), que precisa avaliar seu estado emocional e os motivos da decisão. Como a chefe no encontro anterior, ela é calma, compreensiva e tenta mostrar que está ali para ajudar. No diálogo, ela nota que Joe não preencheu os formulários necessários e começa a fazer algumas questões. Joe, todavia, se mostra agressiva, discute com a psicóloga (que acaba negando o procedimento) e vai embora.

Há uma semelhança entre esta conversa com a agente do Estado e aquela que Joe teve com a chefe na empresa privada. Apesar dos ambientes serem diferentes, o objetivo parece ser o mesmo, ou seja, controlar o comportamento individual de modo que ele esteja de acordo com um padrão de conduta imposto de cima para baixo. Neste caso, o controle se dá na forma de tutela estatal. O Reino Unido é um dos poucos países do mundo que têm uma legislação que autoriza o aborto e oferece às suas mulheres o procedimento. Mesmo nestas circunstâncias aparentemente mais favoráveis se comparadas às de outros países, não podemos esquecer que este é um Estado burguês e, desta forma, os comportamentos são condicionados para a manutenção de seus interesses.

Há todo um conjunto de ferramentas de controle, dos quais a violência é apenas uma parte. No caso, uma delas é o uso da psicologia, que é um campo ao qual é conferida autoridade científica. "*I´m just doing my job*", diz a psicóloga ao perceber a agressividade de

[322] Ano do atentado ao *World Trade Center* em Nova York.

Joe. Seu trabalho é recolher informações, monitorar atitudes e aconselhar decisões que aparentemente devem ser compreendidas como as melhores tanto para a mãe quanto para o bebê, mas, no final, são tomadas em nome da manutenção do Estado. Não muito diferente do que se fazia com as mulheres diagnosticadas com ninfomania no início do século XX. Desta forma, o procedimento não é totalmente sem custos: Joe paga pelo serviço estatal com seu histórico médico e pessoal que o Estado burguês faz questão de administrar em nome e seus próprios interesses.

Qualquer demonstração de insatisfação é simplesmente condenada com um "não" ou com "estou exigindo". No caso das mulheres, sempre é possível usar a desqualificação com base em argumentos de base emocional: "louca" ou "agressiva". Em um plano social, desde 2001, podemos traçar a escalada do aparato de controle e de espionagem dos Estados e das empresas sobre os trabalhadores. Atualmente, para ser espionado, basta ter um *smartphone* e acesso à *internet*. O cercamento do indivíduo acontece na empresa e no Estado igualmente. Acrescente-se a isso os papéis da família e da religião, como vimos, e temos a cerca completa.

A questão não está na oposição entre escolhas individuais x estado opressor, mas em um sistema massificado de padronização de condutas, sentimentos e ações humanas com um único fim que é a manutenção da burguesia como classe dominante. É o pesadelo descrito em qualquer ficção científica distópica desde que George Orwell escreveu *1984*. Em *Ninfomaníaca*, quando a agente do Estado diz que está só fazendo seu trabalho, o que se vê é a burocracia: uma entrevista curta baseada em um formulário padrão sobre uma pessoa que ela não conhece à qual aplica algumas técnicas de empatia por ter sido treinada para isso. Não há senso comunitário algum.

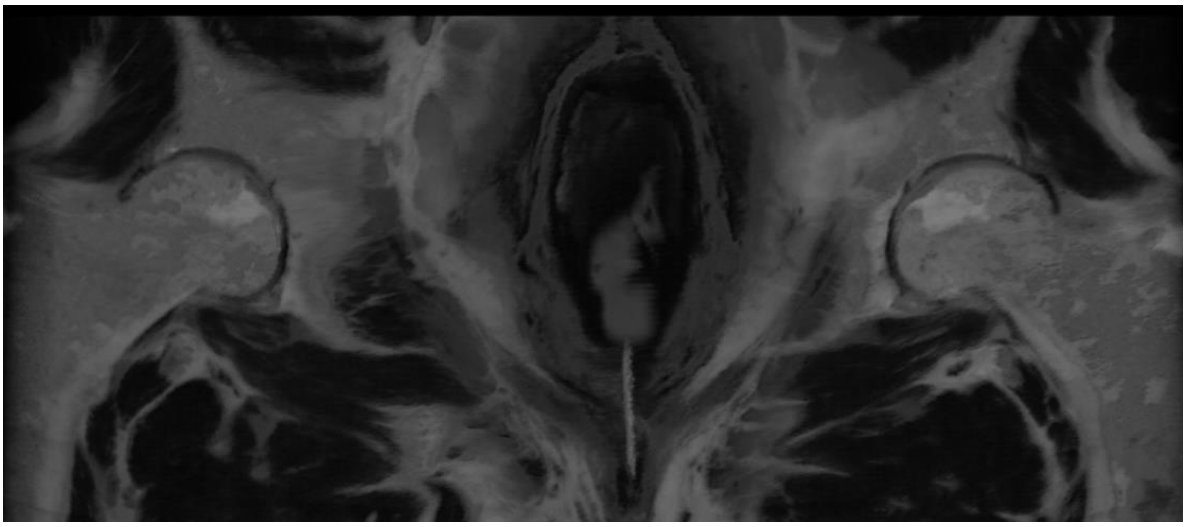
Joe volta para casa e decide realizar o aborto por contra própria, aplicando o que aprendeu na faculdade de medicina no *Volume 1*. O lugar escolhido é a cozinha e os utensílios para abrir o canal cervical até o útero e retirar o feto são objetos do cotidiano como agulhas de tricô de diversos calibres e cabides de metal, muito usados em todo mundo com esse mesmo fim. A cozinha talvez seja o cenário mais interessante dessa *mise-en-scène* visto que se trata do espaço mais doméstico de uma casa, muito associado às tarefas femininas, como cozinhar, lavar a louça e abastecer a geladeira.

Como em outros momentos em que personagens do filme mostram habilidades técnicas, como o professor de medicina ou K, a cena mostra que Joe tem domínio das tarefas

necessárias para levar adiante seu intento: os objetos são esterilizados, ela cria uma ferramenta com o cabide e usa o paquímetro do pai para as medições, lava as mãos e forra o assoalho com um lençol limpo. Ao retirar a roupa e deitar, sua caracterização é praticamente igual à da personagem de Charlotte Gainsbourg em *Anticristo* quando se mutila: nos dois filmes, elas usam uma camisa e estão sem roupa da cintura para baixo. Isso reforça a ideia do aborto como uma mutilação ao estilo das mutilações nos filmes de Bergman e Haneke. No fotograma 138, abaixo, Joe se prepara para introduzir os objetos em sua vulva na cozinha que ela transformou em um centro cirúrgico:

Fotograma 138

O filme oferece à audiência uma encenação que tem por objetivo ser a mais fiel possível ao que seria assistir a um aborto de verdade. A objetiva da câmera é fechada na vulva que sangra, enquanto os objetos pontiagudos são empurrados para dentro. Joe informa que o procedimento é feito sem anestesia e Charlotte Gainsbourg encena a dor com uma agonia que propositalmente é colocada em contraste com a encenação de seu orgasmo com os açoites de K. O ato do aborto é mostrado em detalhes, incluindo imagens que não estariam à disposição de alguém nessas condições, como a do ultrassom de um feto sendo retirado do útero (fotograma 139), uma interferência do *autor implícito* (a primeira imagem de um ultrassom de bebê acontece logo no início do *Volume 1*):



Fotograma 139

É possível dizer que essa cena tem como objetivo saturar quem assiste com o máximo de informação visual possível, sem deixar nada de fora. Há também algo parecido com as encenações com os "*The Dangerous Man*" e com o próprio K lacerando as nádegas da personagem. Porém, os elementos visuais estão carregados de contradição que causam distanciamento e não a imersão inconsequente e aderente à fruição dramática. O filme afronta a percepção e os limites morais de quem assiste, como na cena em que Medeia enforca os próprios filhos na versão de Lars von Trier. O fotograma 140 mostra o resultado da sequência, com o feto no chão, entre as pernas de Joe:

Fotograma 140

Como vimos, a decisão sobre a morte de uma criança é sempre sobre o futuro. É tomada em um ambiente hostil e que não apresenta horizontes de mudança. Diferente de Medeia, a ação de Joe não é uma declaração de guerra a um pai específico, que no caso ela nem conhece. Simbolicamente, o aborto de Joe está associado ao ano de 2001, na aurora de mais um século da era cristã/capitalista. No horizonte, apenas a repetição do pacto fáustico, potencializado pela exponencial evolução do uso da tecnologia para este fim. A ação de Joe exemplifica que estamos em uma chave distópica. Na contradição, a Joe que decide pelo fim de seu filho foi a menina que, por pura compaixão, tirava caramujos das trilhas onde pudessem ser pisoteados quando passeava pela floresta com seu pai.

5.3.4 O recrutamento da próxima geração

Para finalizar, vamos fazer um comentário sobre P, a menina de 15 anos que Joe adota, episódio final do capítulo 8 do *Volume 2*, *The Gun*. O recrutamento de P é uma sugestão de L a Joe que a convence da necessidade de formar uma sucessora, "*a crown princess*", como ele define, que possa dar continuidade aos seus negócios no futuro e que seja tão fiel a ponto de ser capaz de cumprir pena de prisão no lugar dela. Joe a princípio não concorda e esta reação, em relação ao episódio do aborto, parece que mostra uma certa independência entre os episódios como se houvesse várias personagens Joe no filme.

> Joe: It sounds like a kind of an entrapment you´re suggesting. An unsavory entrapment.
>
> L: Call it what you want, but if you believe at all in the effects of good parenting, that kid will have much greater opportunities with you as a mentor than without.[323]

Em uma leitura social, o diálogo acima exemplifica uma forma de raciocínio que demonstra a instrumentalização da família com vistas a garantir a próxima geração de trabalhadores para a continuidade do sistema econômico. O que L está sugerindo, e Joe aceita apesar de perceber a contradição, é que a tarefa de criar uma criança é, na verdade, a de

[323] Tradução da A.: Joe: Parece uma espécie de armadilha que você está sugerindo. Uma péssima armadilha. L: Chame do que quiser, mas se você acredita nos resultados de uma boa criação, essa criança terá muito mais oportunidades com você como mentora do que sem.

oferecer um novo trabalhador/consumidor à sociedade em nome de um futuro com melhores oportunidades. Nessas condições, a família nuclear autoritária não deixa de ser uma espécie de fábrica, uma linha de montagem fordista, para a produção de novos integrantes da força de trabalho[324].

No fundo, esse argumento sobre "melhores oportunidades" é uma ameaça: ou aceita-se a oferta ou o destino é a rua ou a prisão. Diante da situação, a fala de L "*call it what you want*" mostra o vazio de uma política pequeno-burguesa focada apenas na correção dos discursos. No contexto, a adolescente P, de apenas 15 anos, é a candidata ideal desta caridade privada: é órfã de mãe, que morreu de *overdose*, e o pai está preso. Sem outros parentes, ela vive em uma instituição, sob a tutela do Estado. Para completar, tem um pequeno defeito em uma das orelhas, que lhe tira a perfeição de sua beleza.

A sugestão de L pode ser entendida à luz também de *Saló, os 120 dias de Sodoma*, filme que Pier Paolo Pasolini dirigiu em 1975 a partir da adaptação do livro do Marquês de Sade, ambientando-o na Itália durante a II Guerra. Na história, quatro fascistas – um duque, um bispo, um juiz e um governante -, representantes institucionais do pacto fáustico, recrutam meninos e meninas adolescentes e os submetem a 120 dias de tortura física e mental. Cada nova série de humilhações é precedida de uma fantasia que é contada por uma prostituta. O gesto de L em *Ninfomaníaca* é uma representação que carrega fortes conotações fascistas ao recrutar a próxima geração, como no filme de Pasolini, para objetificá-la. Este processo é latente na família autoritária, o ambiente mais cotidiano e doméstico onde uma criança pode estar. Joe, como boa mãe, apenas acata com a justificativa de fazer o bem a alguém com necessidade[325].

Mas, ao contrário de L, a ideia que Joe tem de fazer P sua sucessora é diferente. A princípio, sua ambição é torná-la uma nova ninfa das árvores: leva P a passeios na floresta, lhe conta as histórias de seu pai e lhe dá de presente um livro sobre árvores. Quando P se torna legalmente adulta, Joe oferece seu apartamento e elas passam a morar juntas. O afeto, que a princípio parecia ser apenas maternal e filial, torna-se um relacionamento amoroso, a partir da iniciativa de P. Neste momento da história, a ferida na genital de Joe a impede de

---

[324] O raciocínio é parecido com o "sacrifício" da mãe que paga as aulas de sua filha no caro conservatório e que a obriga a ensaiar oito horas por dia, período de uma jornada de trabalho, em *A Professora de Piano.*

[325] Em uma âmbito mais geral, este é o papel de todo o sistema de filantropia global, principalmente aquela patrocinada por empresas.

ter relações sexuais e causa sintomas parecidos com os da abstinência. É Joe então que inspira empatia e passa a ter os cuidados de P.

O intento de Joe não dá certo porque há diferenças entre ela e P que são inconciliáveis. Como vimos, a teia simbólica de afetos que ela quer construir com P é impossível porque a menina tem outra experiência de vida. A diferença maior entre P e Joe é de classe social. Seus valores são diferentes porque suas necessidades materiais de sobrevivência são diferentes. P não é pequeno-burguesa e isso fica claro na cena em que ela usa uma arma em um dos trabalhos com Joe. Será que P aprendeu com seu próprio pai a usar uma arma? Ela sabe que vive em uma guerra não declarada e não tem os pudores de classe de sua tutora que ainda acredita em alguma forma de resolução de conflitos pela conciliação: basta apresentar um bom plano de pagamentos.

P é uma sobrevivente em uma sociedade que já a havia colocado no espaço destinado aos que estão sobrando, ao ser filha de uma família de pessoas à margem, ou seja, marginais. Nessas circunstâncias, toda ação visa a sobrevivência. Um quarto no apartamento de uma mulher que lhe trata bem é melhor do que um alojamento coletivo em uma instituição do Estado. Os contos de fadas se tornam um luxo desnecessário que a adolescente aceita para agradar. Ao final, quem acaba sendo adotada é Joe. P logo descobre a verdade sobre seu recrutamento e se oferece para participar do trabalho: "*how do you keep a wave upon the sand*?", pergunta Joe em um comentário a Seligman. "*And in the throes of love, I was weak and no match for her*[326]", reconhece.

Finalmente, chegamos aos acontecimentos que nos colocam na noite que Seligman acha Joe caída no beco. Isso se dá porque o último devedor é Jerôme, agora interpretado pelo ator belga Michael Pas. A substituição de Shia LeBeouf provoca estranhamento pois os atores são muito diferentes e, a princípio, fica difícil reconhecer neste ator o personagem que foi sendo construído nos dois *Volumes*. Quando os cobradores entram em sua casa, ele faz um gesto de tocar em seu anel. Em outros momentos do filme, Joe informa que viajava muito e que ela não tinha certeza sobre o que ele fazia para ganhar dinheiro. A ideia de que ele se tornou um especulador ou um rentista ganha força com esse final como devedor[327].

---

[326] Tradução da A.: Joe: como manter uma onda na areia? (...) E nos problemas do amor, eu era fraca e não era páreo para ela.

[327] A música *Führe Mich*, do Rammstein, foi lançada em 2009. Isso sugere que podemos localizar a ação após a crise de 2008.

Por não querer encontrá-lo, Joe delega a P a responsabilidade pela extorsão. No acordo, Jerôme concorda em pagar sua dívida em seis prestações que P deve receber em sua casa. Na última, ela não volta mais. Joe descobre então que P se tornou sua sucessora com Jerôme. Diante da descoberta da traição, ela tenta assassiná-lo no beco (e só não consegue porque, ao contrário dos automóveis e *mopeds*, ela não sabe como operar armas). Jerôme, escapando do destino fatal, a espanca e, na sua frente, mostra que a história se repete: faz sexo com P usando os números de Fibonacci que são novamente exibidos de maneira meta-diegética na tela. A cena do espancamento não é explícita: Jerôme soca o rosto de Joe várias vezes, mas a atriz não é mostrada na montagem. O filme mostra a reação da jovem P, oriunda de ambientes violentos, que a abandona. Nesta circularidade, vemos Joe caída exatamente como a encontramos no fotograma 2. No conto de Joe, constatamos a impossibilidade de superação.

Há uma leitura alegórica que podemos fazer sobre o episódio de P e que está relacionada à citação ao livro *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, feita nos diálogos entre Seligman e Joe na sequência do conto sobre o devedor pedófilo. A citação antecipa dois momentos: a adoção da adolescente por Joe e a morte do próprio Seligman. Em 1971, Luchino Visconti dirigiu uma adaptação que transformou o escritor no livro de Mann em um compositor. O filme é embalado pelas músicas do austríaco Gustav Mahler (1860-1911). Nesta versão, Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde), de ascendência nobre, busca a perfeição artística. Para ele, ela está na transcendência dos sentidos, ou seja, em algum lugar purificado, longe da interferência dos desejos diabólicos do corpo, em alguma contemplação elevada, livre de história, de dor e de sofrimento.

Após ser rejeitado pela sociedade em uma apresentação, ele tem um mal-estar e decide se recuperar passando o verão em um caro hotel da Veneza, em um tipo de representação sobre o lazer das classes altas europeias na virada do século que lembra as descrições que o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido* faz de sua estadia em Balbec. Em Veneza, Gustav tem contato com a forma artística perfeita no corpo do adolescente Tadzio (Björn Andrésen), hóspede no hotel, que ele contempla com desejo que beira a obsessão.

No cenário alienado em que se encontra, em meio a uma epidemia de cólera na cidade, é o seu corpo que começa a morrer, sufocado pelo seu ideal de beleza inalcançável. Ele morre por esta incapacidade de superação. A perfeição de Tadzio é, em *Ninfomaníaca*, quebrada

pelo pequeno defeito na orelha de P, que impossibilita a imersão alienada na imagem perfeita. A morte de Aschenbach nos dá uma pista sobre a morte de Seligman que veremos a seguir.

Capítulo 6 – Considerações finais

6.1 Aspectos reacionários do identitarismo pequeno-burguês

Em nossa trajetória de análise de *Ninfomaníaca*, apontamos ao longo do texto momentos dos diálogos entre os personagens em que há uma explícita necessidade de correção do uso das palavras para adequá-las a um discurso moralmente aceito nos dias de hoje como mais correto. Isso acontece desde o momento em que Seligman censura "*cunt*" como uma palavra forte em inglês até L e seu "*debt collection*" para nomear sua humilde firma. Tais diálogos são uma demonstração do comportamento pequeno-burguês pós-moderno.

Como apontado por Jameson, a cultura identitária foi uma resposta social, nos Estados Unidos, à capitulação das principais centrais sindicais do país aos interesses do capital na década de 1950, resultado da perseguição macarthista aos partidos e movimentos sociais de esquerda naquele país após a Segunda Guerra Mundial. Nos anos 1960, com a Guerra Fria, a luta de classes já havia sido substituída pelas lutas por direitos civis, incluindo os movimentos feministas, de identidade de gênero e antirracistas. Com o fim da União Soviética no final da década de 1980, essas lutas se intensificaram na mesma medida que a globalização se tornou a marca dominante do imperialismo americano em todo mundo. Em 1977, portanto há mais de 40 anos, em seu texto sobre o filme *Um Dia de Cão*, Jameson ressaltou a contradição gerada no interior dos movimentos por direitos civis:

> O que está mais claro atualmente é que as reivindicações de justiça e igualdade proclamadas por esses grupos não são (ao contrário da política de classe social) intrinsecamente subversivas. Em vez disso, os *slogans* do populismo e os ideais de justiça social e igualdade sexual já eram em si mesmos parte integrante do próprio Iluminismo, inerentes a uma denúncia socialista do capitalismo, mas também até mesmo à revolução burguesa contra o antigo regime. Assim, os valores do movimento pelos direitos civis, do movimento feminista e o igualitarismo do movimento estudantil são notadamente cooptáveis, porque já estão – como ideais – inscritos no cerne ideológico do próprio capitalismo; além disso, devemos considerar a possibilidade de que esses ideais sejam parte da lógica interna do sistema, que tem um interesse crucial na igualdade social, na medida em que precisa dela para transformar o maior número possível de sujeitos ou cidadãos em

> consumidores idênticos, intercambiáveis com qualquer outro indivíduo. A posição marxista (...) argumenta em contrário que o sistema é estruturalmente incapaz de realizar esses ideais, mesmo onde haja interesse econômico de fazê-lo. É nesse sentido que as categorias de raça e sexo (...) são, em tese, subordinadas às categorias de classe social, mesmo onde podem parecer muito mais relevantes, dos pontos de vista prático e político. (JAMESON, 1995, p. 38-39)

Estamos em um momento histórico que parece mostrar que os movimentos identitários chegaram a uma tal saturação que já não conseguem mais esconder as contradições sociais geradas no seu interior, a principal delas a sua capitulação ao capitalismo, muitas vezes de forma reacionária. Governos, instituições, empresas, partidos políticos e a mídia hegemônica cooptaram os movimentos por direitos civis para dar uma face humana ao capitalismo e, ao mesmo tempo, manter uma agenda de ataques contínuos às condições mínimas de sobrevivência das populações trabalhadoras. O movimento *#metoo* e a estátua da *Fearless Girl*, como vimos anteriormente, são exemplos dessas manifestações da burguesia. A reapropriação cínica do falso moralismo cristão pela extrema-direita, como tem acontecido nos últimos anos, é outro exemplo.

Na nossa avaliação, *Ninfomaníaca* não só expõe as contradições dos discursos politicamente corretos ao longo dos dois *Volumes*, como também explicita a lógica que embasa esses raciocínios. O *autor implícito* ultrapassa as fronteiras da diegese fazendo com que alguns assuntos se tornem pretexto para uma análise das contradições nos argumentos expostos pelos personagens. Na verdade, é como se o *autor implícito* falasse através deles e os diálogos pudessem ser analisados como uma espécie de discussão filosófica. Para exemplificar, separamos quatro momentos que nos ajudam a perceber esses movimentos: as falas sobre a palavra "*negroes*", sobre aborto, sobre Hitler e a conclusão de Seligman sobre a história de Joe:

Sobre a palavra "*negroes*":

> Seligman: You shouldn´t use that word. It´s not what you call politically correct. Negro.
>
> Joe: Well, excuse me, but in my circles, it´s always been a mark of honor to call a spade a spade. Each time a word becomes prohibited, you remove a stone from the democratic foundation. Society demonstrates its impotence in face of a

concrete problem by removing words from the language. The book burners have nothing on modern society.

Seligman: I think society would claim that politically correctness is a very precise expression of democratic concern for minorities.

Joe: And I say that society is as cowardly as the people in it who, in my opinion, are also too stupid for democracy.[328]

Sobre o aborto:

Seligman: Abortion is not murder.

Joe: Oh, come on. Don´t fall back on false clichés just for my sake. I ask again, what about the abortion?

Seligman: I have no comment. I´m a big proponent for abortion rights, but this is 100% female territory. I don´t believe a man can ever comprehend the situation or the pain. And when it comes to the method, I think the less said, the better.

Joe: Those are two very interesting points of view. First, you say that as a man, you can´t understand a woman´s feelings with regards to abortion. Well, that´s a bit like saying that I couldn´t understand the victims of earthquakes because they were Chinese. I thought we agreed that empathy was the foundation of all humanism. But I can see that it´s very convenient for men to leave all the abortion stuff to women. That way they don´t have to deal with the guilt and all the small stuff. But your other remark provokes me even more. You think my method is not worth discussing?

(…)

Seligman: The really serious, serious abortions, the ones that save lives, far from our social spheres, you can´t endanger them just because you provocatively insist on showing the gory details. Consider all the millions of oppressed women, the victims of rape and incest, hunger. All those who, maybe thanks to an abortion,

---

[328] Tradução da A.: Seligman: Você não deveria usar essa palavra. Não é o que se chama de politicamente correto. Negro.
Joe: Com licença, mas em meus círculos, sempre foi uma marca de honra chamar uma pá de pá. Cada vez que uma palavra se torna proibida, você remove uma pedra do alicerce democrático. A sociedade demonstra sua impotência diante de um problema concreto retirando palavras da linguagem. Os queimadores de livros não têm nada a ver com a sociedade moderna.
Seligman: Acho que a sociedade alegaria que o politicamente correto é uma expressão precisa de uma preocupação democrática com as minorias.
Joe: E eu digo que a sociedade é tão covarde quanto as pessoas que, em minha opinião, também são estúpidas demais para a democracia.

have regained a new life, maybe saved a child from starving to death. You can´t harm them just because of some principle of openness.

(…)

Seligman: No, but you have to think of the outrage this knowledge would create in society.

Joe: So, you´re saying that people in general are too stupid to make decisions on an informed basis. [329]

Sobre Hitler:

Joe: I understand dictators who commit murder. What was Hitler, when it all boils down, other than a man to whom society gave free reins?

Seligman: Well, that was just what we were missing. You understand racists, you have a soft spot for pedophiles, and, of course, now at the finishing line, you have to sympathize with the greatest mass murderers of history.

Joe: What I mean is it´s said to be difficult to take someone´s life. I would´ve said that it´s more difficult not to when, as a dictator or as me, you´ve nothing to lose. For a human being, killing is the most natural thing in the world. We´re created for it. [330]

---

[329] Tradução da A.: Seligman: Aborto não é assassinato.
Joe: Ora, vamos. Não caia em falsos clichês só por minha causa. Pergunto de novo: e o aborto?
Seligman: Não tenho comentários. Sou um grande defensor do direito ao aborto, mas este é um território 100% feminino. Não acredito que um homem possa compreender a situação ou a dor. E no que diz respeito ao método, acho que quanto menos se falar, melhor.
Joe: Esses são dois pontos de vista muito interessantes. Em primeiro lugar, você diz que como homem não consegue entender os sentimentos de uma mulher em relação ao aborto. Bem, isso é um pouco como dizer que eu não consigo entender as vítimas de um terremoto porque são chinesas. Achei que concordávamos que a empatia era a base de todo humanismo. Mas eu posso ver que é muito conveniente para os homens deixarem todas as questões sobre o aborto para as mulheres. Assim eles não precisam lidar com a culpa e todos os detalhes. Mas sua outra observação me provoca ainda mais. Você acha que não vale a pena discutir o meu método?
(…)
Seligman: Os abortos realmente sérios, aqueles que salvam vidas, longe de nossas esferas sociais, você não pode colocá-los em perigo só porque você insiste em mostrar os detalhes sangrentos. Considere todas as milhões de mulheres oprimidas, vítimas de estupro, incesto e fome. Todas aquelas que, talvez graças a um aborto, tiveram a chance de uma nova vida. Talvez, salvaram uma criança de morrer de fome. Você não pode prejudicá-las apenas por causa de algum princípio de liberdade de expressão.
(…)
Seligman: Não, mas você tem que pensar no ultraje que esse conhecimento criaria na sociedade.
Joe: Então, você está dizendo que as pessoas em geral são muito estúpidas para tomar decisões com base em informações.

[330] Tradução da A.: Joe: Eu entendo ditadores que cometem assassinato. O que foi Hitler, no final das contas, a não ser um homem a quem a sociedade deu rédea solta?

Sobre a história de Joe:

> Seligman: You were a human being demanding your right, and more than that you were a woman demanding her right.
>
> Joe: Does that pardon everything?
>
> Seligman: Do you think if two men where to walk down a train looking for women, do you think anybody would have raised an eyebrow, or if a man had led the life you had? And the story about Mrs. H would´ve been extremely banal if you´d been a man. And your conquest would have been a woman. When a man leaves his children because of desire, we accept it with a shrug, but you as a woman, you had to take on a guilt, a burden of guilt that could never be alleviated. Your abortion was legal, but more than anything else, it was a punishment you inflicted upon yourself. And all in all, all the blame and guilt that piled up over the years became too much for you, and you reacted aggressively, almost like a man, I have to say, and you fought back. You fought back against the gender that had been oppressing and mutilating and killing you and billions of women in the name of religion or ethics, or God knows what.
>
> Joe: But I wanted to kill a human being.
>
> Seligman: But you didn´t.
>
> Joe: Because of a chance event.
>
> Seligman: You call it a chance event, I call it subconscious resistance.[331]

Seligman: Bem, era isso que faltava. Você entende os racistas, tem uma queda pelos pedófilos e, claro, agora na linha de chegada, você tem que simpatizar com os maior genocida da história.
Joe: O senso comum diz que é difícil tirar a vida de alguém. Eu diria que, quando você não tem nada a perder como eu ou um ditador, o mais difícil é o contrário. Para o ser humano, matar é a coisa mais natural do mundo. Fomos criados para isso.

[331] Tradução da A.: Seligman: Você foi apenas um ser humano exigindo seu direito e, mais do que isso, você foi uma mulher exigindo seu direito.
Joe: Isso perdoa tudo?
Seligman: Você acha que se dois homens procurassem mulheres em um trem, alguém teria levantado uma sobrancelha? E a história da Sra. H teria sido banal se você fosse um homem. E sua conquista teria sido uma mulher. Quando um homem deixa seus filhos por desejo, nós aceitamos com um encolher de ombros, mas você, como mulher, teve que assumir o fardo de culpa, que nunca poderia ser aliviado. Seu aborto foi legal, mas mais do que qualquer outra coisa, foi uma punição que você infligiu a si mesma. E, no final das contas, toda a culpa que se acumulou ao longo dos anos se tornaram demais para você, e você reagiu agressivamente, quase como um homem, devo dizer, e lutou de volta. Você lutou contra o gênero que oprime, mutila e mata você e milhões de mulheres em nome da religião ou da ética, ou Deus sabe o quê.
Joe: Mas eu queria matar um ser humano.
Seligman: Mas você não fez.
Joe: Por causa de um evento casual.
Seligman: Você chama de evento fortuito, eu chamo de resistência subconsciente.

Ao ler os diálogos podemos perceber que tanto Joe quanto Seligman não estão necessariamente em lados opostos em relação aos assuntos tratados. Joe e Seligman não são racistas, não são contra o aborto, não são a favor do nazismo e, ao final, Seligman não pode ser entendido como um machista diante de sua análise da história de Joe. Qual seria a problema então? A resposta está no raciocínio que, em sua lógica, parece racional e coerente. Seligman, no geral, é mais cartesiano que Joe. Ele se incomoda facilmente com argumentos contrários: se você usa "*negroes*", então, você está do lado dos racistas; se você explicita o passo a passo de um aborto, então você é contra o aborto; se você diz que compreende um pedófilo ou Hitler, então você só pode ser um perverso ou um nazista.

Esta polarização é um exemplo do aspecto reacionário do discurso politicamente correto e da cultura identitária moralista. Este moralismo ataca a liberdade de expressão, ao ditar o que pode ou não ser falado, e distrai o debate da luta de classes. Está cada vez mais claro que esta situação emergiu do controle que a burguesia faz desta situação a partir de aparatos ideológicos que financia, como a imprensa, as organizações não-governamentais de promoção dos direitos civis e as universidades. A burguesia simplesmente cooptou as pautas sociais e as mantém sob controle, ditando a sua abordagem. Em Ninfomaníaca, Seligman surge como o pequeno-burguês que acredita nesta armadilha e exemplifica o resultado dessa cooptação.

Seu recado final sobre Joe é um clichê: tirando uma ou duas linhas, ele poderia dizer exatamente isso no começo do filme, sem conhecê-la, só por ela ser mulher. No caso do aborto, seu problema é uma questão higiênica típica da pequena burguesia. O nascimento de um bebê ou a morte natural de uma pessoa são também difíceis de assistir, como Bill Viola mostrou no seu Tríptico de Nantes.

No caso do nazismo, foi exatamente esse raciocínio polarizado que foi usado contra Lars von Trier no Festival de Cannes em 2011. Neste sentido, a inserção do diálogo em *Ninfomaníaca* tem um caráter de resposta pedagógica ao ocorrido. No entanto, há uma ambiguidade visto que Joe é quem faz a referência ao ditador ao se comparar a ele. Na verdade, seu raciocínio é uma generalização, outro elemento discursivo muito comum no nosso atual momento histórico. A pergunta "*What was Hitler, when it all boils down, other than a man to whom society gave free reins?"* demonstra uma simplificação do processo histórico, da luta de classes e da violência do Estado relacionada ao nazismo que só pode ser

entendida como um "*cliche of our times*" como ela define muitos argumentos de Seligman. Se é dessa maneira que os europeus hoje em dia percebem o que foi o nazismo ou o fascismo, não é de se surpreender que esses estejam voltando ao continente.

No caso da palavra "*negroes*", ela percebe o potencial de censura, mas, ao mesmo tempo, mostra-se imersa em uma definição de democracia que é burguesa, que ela não consegue superar. Há uma mistificação da psicanálise quando Seligman conclui que Joe só não matou Jerôme por causa de uma "*subconscious resistance*". Na encenação, ela atira duas vezes.

Neste ponto chegamos à contradição final de *Ninfomaníaca*. Da mesma forma que no *Volume 1*, que parecia encaminhar para um final feliz, a última cena entre Seligman e Joe mostra uma espécie de conciliação. Já amanheceu e os personagens estão cansados. Joe diz que contar sua história lhe trouxe paz, revê sua ninfomania e agradece Seligman, a quem reconhece como seu primeiro e único amigo. Ele diz que quer ouvir seus planos para o futuro, tira dela que esses planos podem incluir Marcel e a deixa dormir. Finalmente, o final feliz parece ter chegado. No entanto, Seligman volta e tenta estuprar Joe que pega a arma escondida em seu casaco e atira nele. Mas não vemos este tiro. Como na sequência de abertura, a tela fica escura e temos uma sucessão de sons: do tiro, do zíper da calça de Joe e de seus passos apressados em direção à porta. O último som é o ranger de uma portinhola de gatos, que havia sido mostrada antes.

A morte de Seligman pode ser vista como a morte de um conceito. Quem morre é esse homem contemplativo, cartesiano, superficial, ascético, imutável e vazio que ainda faz parte do imaginário da cultura europeia na representação do "homem sábio", recheado de conhecimento fragmentário e incapaz de compreender a materialidade da história. A morte de Gustav von Aschenbach, em *Morte em Veneza*, acontece porque ele não pode tocar no objeto de sua fantasia, afinal, em seu sistema de crenças, a perfeição não pode estar ao alcance da mão, ela se destina à contemplação estética ascética. É uma contradição insuperável. O contemplador Seligman morre pelo mesmo motivo: tenta dar corpo à fantasia, porém, é tarde demais.

6.2 A análise materialista de *Ninfomaníaca*

Esse estudo teve como objetivo oferecer uma análise materialista do filme *Ninfomaníaca.* Para compreender os conteúdos expostos no filme, procuramos entender como os recursos formais foram trabalhados. Dentre eles, um dos mais importantes é sem dúvida o foco narrativo e os pontos de vistas relacionados à classe social dos personagens. Essa abordagem procurou desvelar a luta de classes no interior da obra e colocá-la em primeiro plano. Esta foi a base de nosso trabalho: entendemos que o conceito de luta de classes é a coluna que sustentou esta jornada.

Com este eixo em mente, foi possível compreender como o filme trabalha a representação da materialidade histórica a partir dos conflitos e das contradições vividas pelos personagens e como a narrativa se contrapõe à forma hegemônica de representação. Para tanto, além da compreensão do aparato cinematográfico e da montagem, foi importante notar o uso de técnicas de distanciamento e de estranhamento desenvolvidas por Bertold Brecht e aplicadas ao filme, o que o tornam um exercício épico.

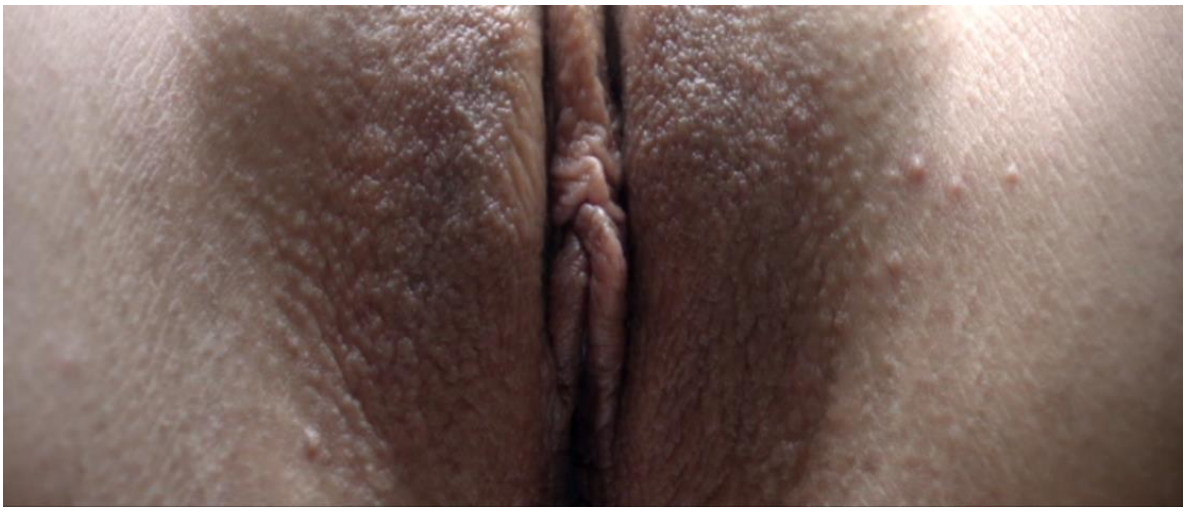
A identificação das três vozes principais – autor implícito, Joe e Seligman – foi fundamental para a compreensão das contradições. Somam-se aos personagens, inúmeros elementos meta-diegéticos na forma de diálogos e de planos que visam questionar o encadeamento causal de base dramática. A categoria do *autor implícito* mostrou os erros de percepção dos personagens ao forçar uma leitura dialética dos conteúdos que são trabalhados em suas narrativas. O exercício formal em *Ninfomaníaca* visa justamente discutir o que significa representar o real e a quem serve a forma da representação.

Um exemplo deste raciocínio está no próprio filme. No momento de nomear o último capítulo como *The Gun*, Joe não consegue mais achar um objeto que lhe ajude no quarto de Seligman. Ele faz o seguinte comentário que a ajuda a encontrar a arma na mancha de chá na parede à sua frente. É claramente um comentário meta-diegético sobre a importância da categoria ponto de vista:

> Seligman: You know, I occupy myself mostly with texts, but sometimes the text can seem so empty, so unfathomably empty. It could be the best by the most famous author. The solution might be to change your point of view. Things hide

> when they become familiar. But if you look at them form another angle, they might take on a new meaning.[332]

Ainda na interferência do *autor implícito*, a fala do personagem ilustra a seguinte composição: uma vagina sofre um reposicionamento e, com o uso técnico da fusão da ilha de edição, transforma-se em um olho (fotogramas 141, 142 e 143):



Fotograma 141

Fotograma 142

[332] Tradução da A.: Seligman: Você sabe, eu leio bastante, mas às vezes o texto pode parecer tão vazio. Pode ser o melhor do autor mais famoso. A solução pode ser mudar o ponto de vista. As coisas se escondem quando se tornam familiares. Mas se você olhar para elas de outro ângulo, elas podem assumir um novo significado.

Fotograma 143

A montagem é uma composição muito próxima das teorias de Eisenstein: une duas imagens para criar um terceiro significado, como um hieroglifo. Com o auxílio do comentário de Seligman, sabemos que o filme está fazendo uma ilustração de um conceito: é a tradução gráfica do *ponto de vista feminino*. "*The solution may be change your point of view*", diz o personagem. A análise do ponto de vista é um exercício que a crítica literária está muito acostumada, mas entendê-lo em uma obra cinematográfica é o que *Ninfomaníaca* oferece.

Outro elemento na análise de um filme como *Ninfomaníaca*, à luz da crítica materialista, é a compreensão da conjuntura histórica à qual a obra foi pensada e produzida. O apagamento da história serve apenas aos interesses de reprodução da classe dominante e, da mesma forma que o conceito de luta de classes, é fundamental que a história seja resgatada e colocada na linha de frente da análise crítica. A arte pela arte sempre servirá a um senhor. É necessário recuperar o concreto da abstração contemplativa dos discursos. Neste sentido, a incorporação de temas como as contradições inerentes à cultura dos discursos politicamente corretos faz com que o filme seja manifestação crítica desta cultura. Isso se dá tanto nas escolhas formais, com o uso das digressões, quanto nos diálogos entre os personagens.

Igualmente importante são as relações que o filme faz com as manifestações artísticas que o antecederam. A obra de arte não pode ser vista como um discurso isolado e, no caso do cinema de Lars von Trier, não é possível deixar de reconhecer a influência da arte de nomes como Carl Theodor Dreyer e Ingmar Bergman na realização de seus filmes. Podemos dizer que *Ninfomaníaca* discute questões sobre representação, recursos formais e conteúdo

que também eram o foco do processo criativo desses artistas e dos muitos citados neste texto. Sem contar discussões sobre montagem que vimos em Sergei Eisenstein e Andrei Tarkovsky especificamente. Importante ressaltar também que boa parte dos filmes citados e que nos ajudaram a contextualizar algumas cenas do filme foram produzidos entre os anos 1950 e 1970. Fazer uma ponte entre essas representações do passado e *Ninfomaníaca*, representação da contemporaneidade, ajuda a mostrar a que ponto o capitalismo chegou e como a subjetividade pós-moderna se consolidou.

Essa constatação nos faz entender também duas frases ligadas ao *Livro das Mil e Uma Noites*. Joe, ao constatar seu erro de não armar apropriadamente a pistola para atirar em Jerôme diz: "*Yeah, I saw that in films a thousand times*" e Seligman, ao perceber que ia levar um tiro, diz "*But you fucked thousands of men*". No fundo, *Nínfomaníaca* diz para nós, que consumimos filmes de arte, que os temas e materiais ali presentes já foram discutidos mais de mil vezes, mas que a necessidade de os repetir e, no caso, explicitá-los ao ponto da saturação, mostra a nossa contemplação superficial, ao estilo de Seligman, no consumo desses mesmos textos.

Para finalizar, deixamos uma última imagem do filme (fotograma 144). Na diegese, amanheceu e Seligman e Joe estão de pé olhando o único rasgo de sol que bate na escura parede de tijolos à frente do prédio onde ele mora. Simbolicamente, este é o único horizonte que eles têm e esta é a única luz que chega até eles. Lembremos do movimento dialético no "imaginar qualquer coisa". Em uma sociedade hierarquizada, a imaginação pode liberar a mente para a construção utópica do futuro ou pode ser usada para a manutenção perversa do presente. A encenação parece recriar o tema da famosa alegoria que Platão descreveu no *Mito da Caverna*. As pessoas que ali vivem só conseguem perceber o que acontece lá fora pelas sombras projetadas em uma parede e tomam essas sombras pela realidade. De tão habituadas e condicionadas, falta a elas o desejo de avançar em direção à luz do sol com um pouco mais de coragem.

Fotograma 144

Anexo 1 – *Puzzy Power Manifest*

Thoughts on women and pornography

In the last few years, a new generation of women have begun to make themselves felt. Women who have grown up with another attitude to their own bodies and sexuality than used to be the norm. Advertising agencies have been using the male body as a sex symbol along the same lines as the female body for ages, and male striptease acts playing to packed houses emphasize that there are women with the courage to say out loud that they enjoy looking at a beautiful man's body. This tendency has not yet seriously made its mark in the arts or the pornographic movie. Traditionally, the blue movie has always been directed exclusively at male wishes and fantasies. So traditional productions tend to be played out in a world that represses women, where the male is all-dominant, drags the woman round by the hair and subjects her to one degrading act after another. Indications are that the general lack of interest shown by women in sexually explicit movies is not so much because they are put off by seeing sex depicted graphically, but by the degrading situations that are inevitably associated with pornography. The time has come to recognize that women can do and want to do more than has been acknowledged hitherto, and that women can do more and want to do more as regards pornography. There is an increasing tendency for couples to watch sexually explicit material together as a source of mutual inspiration, and it has become completely acceptable to say out loud that women can be sexually stimulated by watching sex depicted in ways that make room for their own kinds of fantasies. But there aren't really any products on the market that consider the woman's point of view as regards these areas. To meet this need we intend to produce a series of films that present sensuality (or sexually explicit material, if you like) in a way that appeals to women. To serve this end, a group of women have drawn up a statement (see below) on what women would like to see and what they would not like to see in sensual/pornographic movies. This statement is intended to be the “dogma” for Puzzy Power's productions. Other characteristic traits of our output will be proper plots and artistic content, featuring three-dimensional characters. The whole film unit will be made up of “real” filmmakers who are used to working on fiction for the cinema. Our films will primarily be produced with a view to video and television distribution. They will not initially be aimed at cinema audiences, but each will be made so that a decision on cinema release may be taken

when the time is ripe. The films will be marketed as trendy and “in”, a product you'll be happy to have on your coffee table or video shelf.

Puzzy Power, July 1998.

The Manifesto

The following guidelines were developed by Zentropa in 1998 for the films "Constance" and "Pink Prison" and were also applied as a basis for "All About Anna": Women like watching erotic or pornographic films if the presentation turns them on rather than off.

Plot

The films must have plots. Individual sequences must be linked into a logical chain of emotions, fantasies, passions, et cetera so we can relate to the characters and what goes on between them. It is not enough for four unknown actors to enter stage right, drop their pants and simply get down to it unless this is obviously part of a fantasy or a set-up in which the titillation is inherent in this very occurrence. The plot must be about something erotic. It must not be too extensive or contain too many “non-erotic” components, thus making us forget the erotic aspect and causing the fire to die down. Films must not be too lengthy— short plots are preferable. The plot may spring from one or more female fantasies or situations that could occur in everyday life.

Eroticism

Feelings, passions, sensuality, intimacy, and the lead-up must be emphasized. The films must be based on woman's pleasure and desire. The senses must be aroused, a play made of titillation, distance, and closeness. The woman must be turned on, and her anticipation be built up into insurmountable lust, as the joys of anticipation are and will always be the greatest.

Visual style

Visual images of bodies must be shown that caress the body and its erotic details. The erotic aspect may well lie elsewhere than the genitalia. We must see the beauty of the body, of the

male body, too, and he is welcome to offer his body up to us. The body need not be completely naked, as partial concealment can be far more erotic.

Setting

The films may be set in the past or present. Time and place are not crucial; what matters is what happens in the films. A bared shoulder or ankle can be powerfully erotic, and this kind of slightly "old-fashioned" sensuality may well be incorporated into films set in the present day.

Humor

Subtle humor is welcome; perhaps a comic sequence at the start of a film to break the ice—but fun must not be poked at the sexual act itself.

What is not allowed

There are no restrictions on what may be depicted in the films as long as it is presented in an acceptable way. The only limit is that women must not be subjected to violence or coercion against their will. However, it is fully acceptable to film female fantasies in which the woman is raped/assaulted by an anonymous man/a bit of rough trade, or if it is clear from the plot that what we are seeing is a woman living out her fantasy, perhaps by agreement with her significant other.

What we hate …

is the oral sex scene where the woman is coerced to perform fellatio, her hair pulled hard, and come is squirted into her face.

Anexo 2 – Manifesto do Dogma 95

The Vow of Chastity

"I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGME 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).

2. he sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot).

3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place).

4. The film must be in color. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut, or a single lamp be attached to the camera).

5. Optical work and filters are forbidden.

6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)

7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)

8. Genre movies are not acceptable.

9. The film format must be Academy 35 mm.

10. The director must not be credited.

Furthermore, I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

Thus, I make my VOW OF CHASTITY."

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGME 95

Lars von Trier Thomas Vinterberg

Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. São Paulo: Alameda, 2013.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar: 1985.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Unesp, 2017.

ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard*. São Paulo: Unesp, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha V. de O. "Digressão: palavra desviante ou estratégia argumentativa". In. *Língua e Literatura*, n° 23, p. 121-149, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNHEIM, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley, University of California Press, 1954.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas.* São Paulo: Edigraf, sem data.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: CRW Publishing, 2003.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2006 (11ª edição).

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BADLEY, Linda. *Lars von Trier*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.

BAINBRIDGE, Caroline. *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. London: Wallflower Press, 2007.

BARR, Jane. "The Influence of St. Jerome on Medieval Attitudes to Women" In: *After Eve: Women in the Theology of the Christian Tradition*. London: Marshall Pickering, 1990. https://www.womenpriests.org/the-influence-of-saint-jerome-on-medieval-attitudes-to-women/

BARROS, Evironeide. “O discurso da montagem einsesteiniana: resistência artística no realismo socialista”. In: *Revista Landa*, Vol. 7, No. 2 (2019) https://bit.ly/3oQFK4h

BRITISH FILM INSTITUTE (BFI). “Nymphomaniac insight report”. Londres, BFI, 2014. http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/BFI-insight-reportnymphomaniac-2014-09.pdf

BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

BENJAMIN, Walter. “A Imagem de Proust”. In. *Magia e Técnica, Arte e Política.* São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. New York: Verso, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Volume II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo, Boitempo, 2013.

BERTINI, M. “O ciúme: No Caminho de Swann”. In. MORETTI, F. *A Cultura do Romance.* São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BIENVILLE, D.T. *A Ninfomania*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1996.

BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: Chicago University Press, 1975.

BORDWELL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRODY, Richard. “The Truffaut Essays That Clear Up Misguided Notions of Auteurism” In: The New Yorker, June, 7, 2019. The Truffaut Essays That Clear Up Misguided Notions of Auteurism | The New Yorker

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BURGUESS, Antony. *English Literature*. Harlow, England: Longman, 1989.

BUXTON, John. “Introduction”. In. WALTON, IZAAK. *The Compleat Angler*. Oxford: Oxford University Press, 2008 (reprint).

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAZDYN, Eric. *The Already Dead: the new time of politics, culture, and illness*. London: Duke University Press, 2012.

CAZZETA, Silvia. *Film and Media Clusters in European Cities: case studies from Copenhagen, Vienna, and Madrid*. 4Cities, UNICA Euromaster in Urban Studies, 2010.

CEVASCO, Maria Elisa. “A crítica cultural lê o Brasil” In: SINGER, A. e LOUREIRO, I. (orgs.). *As contradições do Lulismo: a que ponto chegamos?* São Paulo: Boitempo, 2016.

CEVASCO, M. E. “O diferencial da crítica materialista” In: *Ideias*, v. 4, n. 2, p. 15-30, 20 dez. 2013.

CHARNEY, LEO e Schwartz, V. R. (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHATMAN, SEYMOUR. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction Film*. Cornell University Press, 1990.

CHAVES, Ernani. “A Lição de Beethoven” In: *Revista Limiar*, UNESP, v. 7, n. 13, p. 50 a 65, 1º semestre 2020. file:///C:/Users/55119/OneDrive/Imagens/10894-Texto%20do%20artigo-44838-1-10-20201009.pdf

CHAUCER, Geoffrey. *Os Contos de Canterbury*. São Paulo: Editora 34, 2014.

CLARK, T.J. *The Painting of Modern Life: Paris in the art of Manet and his followers*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999 (reprint).

CRUZ, Luis. *Dogville, de Lars von Trier, e a utilização da obra de Brecht como modelo*. Dissertação de Mestrado. ECA/USP, 2011.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DEWOLFE, Stacey. *Sound Effects: sado-masochism and sensation in Lars von Trier´s Breaking the Waves and Dancer in the Dark*. Saarbrücken, Germany: VDB Verlag, 2009.

EAGLETON, Terry. “Capitalismo, Modernismo e Pós-Modernismo” In: *Crítica Marxista*, São Paulo: IFCH-UNICAMP, v.1, n.2, 1995, p.53-68. https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo265Artigo4.pdf

EISENSTEIN, Sergei. “Dickens, Griffith e nós” In: *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. “Fora de Quadro” In: *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. “Dramaturgia da Forma do Filme” In: *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISNESTEIN, Sergei. *Nonindifferent Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

ERNST, Max. *Une Semaine de Bonté: a surrealistic novel in collage.* New York: Dover Publications, 2013 (reprint).

ESPERANÇA, Ilma. *O Cinema Operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

EURÍPEDES. “Medeia” In: *O Melhor do Teatro Grego*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FERREIRA, D. W. “Erotismo, libertinagem e pornografia: notas para um estudo genealógico das práticas relacionadas ao corpo na França moderna” In: *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 2, n. 3, p. 123-134, 8 nov. 2009. https://doi.org/10.15848/hh.v0i3.53

FIELD, S. *The Screenwriter’s Workboo*k. New York: Dell, 1984.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Introdução à misoginia medieval: de Tertuliano a Chaucer*. New York: Peter Lang US, 2019.

FORSHAW, Barry. *Sex and Film: the erotic in British, American and World Cinema.* New York: Palgrave Macmillian, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade.* São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FRANÇA, Cassandra P.; MACHADO, Júlia de S. “Afinal, quem foi Sacher-Masoch?” In: *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 419-434, Junho 2012. https://doi.org/10.1590/S1415-47142012000200015.

FREIRE FILHO, João. “A felicidade na era de sua reprodutibilidade científica: construindo “pessoas cronicamente felizes”.” In: *Ser Feliz Hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2010.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer, Psicologia de Grupo e Outros Trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1969.

FRIEDMAN, Norman. “Point of view in Fiction, the development of a critical concept” In: *PMLA*, Vol. 50, Dec. 1955, p. 1160-1184. http://bit.ly/2wAS4zn

GERACE, Rodrigo. *Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GRONEMAN, Carol. *Ninfomania: história*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GROSSMAN, Bryn. “William Blake´s Whore of Babylon” In: *Empire and Apocalypse* (blog). June 2014. http://uo-apocalypse.weebly.com/blog/william-blakes-whore-of-babylon

HALNON, Karen. “Heavy Metal Carnival and Dis-alienation: The Politics of Grotesque Realism” In: Symbolic Interaction, Vol. 29, Issue 1, Winter 2006, p. 33-48. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1525/si.2006.29.1.33

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

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora Atual, 1986.

HONIG, Bonnie e MARSO, Lori J. (org.) *Politics, Theory, and Film: critical encounters with Lars von Trier*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JAMESON, Fredric. *The Aesthetics of Singularity.* New Left Review 92, Mar/Apr 2015, p. 101-132.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JAMESON, Fredric. "Periodizing the 60s" In: *Social Text*, nº 9/10, The 60's without Apology (Spring-Summer, 1984), pp 178-209, Duke University Press.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo, Aleph, 2009.

JOLLES, André. *Simple Forms*. London: Verso, 1974.

JONES, Amelia (org.). *Sexuality: documents of contemporary art*. Cambridge (MA, USA): MIT Press, 2014.

JOVANOVIC, Nenad. *Brechtian Cinemas: montage and theatricality in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, Peter Watkins and Lars von Trier*. Tese de Doutorado. University of Toronto, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *Resposta a Jó*. Petrópolis, Vozes, 1986.

KEHOE, Keith e MATEER, John. "The Impact of Digital Technology on the Distribution Value Chain Model of Independent Feature Films in the UK" In: *International Journal on Media Management*, 17:2, 93-108, 2015. DOI: 10.1080/14241277.2015.1055533

KIPNIS, Laura. *Bound and Gagged: pornography and the politics of fantasy in America*. Durham (USA), Duke University Press, 2007 (reprint)

KOLONTAI, Alexandra. *A Nova Mulher e a Moral Sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

KOUTSOURAKIS, Angelos. *Politics as Form in Lars von Trier: a post-brechtian reading*. New York, Bloomsbury, 2015.

KRUGER, Patrícia. *Penetrando o Éden: Anticristo, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes*. Tese de Doutorado. DLM/FFLCH/USP, 2016.

KUHN, Tom e GILES, Steve (ed.). *Brecht on Art and Politics*. London: Bloomsbury, 2003.

LAZARE, Sarah. "The Forgotten History of the Jewish, anti-Zionist left: an interview with Benjamin Balthazer" In: *Jacobin Magazine*, 21/Jul/2020. https://www.jacobinmag.com/2020/07/israel-palestine-anti-zionism-history-left

Livro das mil e uma noites, volume 1: ramo sírio / Anônimo; [introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche] – 3ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

LEITE, Ligia C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LOURES, José Antonio. "A pornografia hiper-real dos videogames: a simulação do êxtase" In: *DAT Journal*, *6*(1), 322-338, 2021. https://doi.org/10.29147/dat.v6i1.344

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

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

LUMHOLDT, Jan (ed.). *Lars von Trier: conversations with filmmakers*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

LUTA, Isabella. *Nymphs and Nymphomania: Mythological Medicine and Classical Nudity in Nineteenth Century Britain*. Journal of International Women's Studies, 18 (3), 35-50, 2017. http://vc.bridgew.edu/jiws/vol18/iss3/4

MAES, Hans e LEVINSON, Jerrold. *Art and Pornography: philosophical essays*. Oxford (England), Oxford University Press, 2012.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

MACKENZIE, S. (ed.). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*. Berkeley: University of California Press, 2014. doi: https://doi.org/10.1525/9780520957411

MARQUÊS DE SADE. *A filosofia da alcova*. Brasília: Thesaurus Editora.

MARQUÊS DE SADE. *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola de Libertinagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MENDES, Carlos Magno [et al.]. *Introdução à economia*. Florianópolis: Departamento de Ciências da Administração / UFSC; [Brasília]: CAPES: UAB, 2015.

MORETTI, Franco. *A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

MORETTI, Franco. *O Burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Hampshire, England: Palgrave Macmillian, 2009 (2nd edition).

MURTHI, Vikram. "The eyes behind the mask: Pulp Fiction and Post-modernity 20 years later". In: *Movie Mezzanine*. Outubro, 2014. Visitado em Dezembro/2020. http://moviemezzanine.com/the-eyes-behind-the-mask-pulp-fiction-and-postmodernity-20-years-later/

PANOFSKY, Dora. *A Caixa de Pandora: transformações de um símbolo místico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREIRA, Mário E. C. "Krafft-Ebing, a Psychopathia Sexualis e a criação da noção médica de sadismo" In: *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.*, São Paulo, v.12, n.2, p.379-386, Junho 2009. Acesso em 24. Fev. 2021. https://doi.org/10.1590/S1415-47142009000200011

PIGNATARI, Décio. *Kierkegaard em Dogville*. Folha de São Paulo, Caderno+, 24 de abril de 2005. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2404200504.htm

PLATE, S. Brent. *Blasphemy: art that offends*. London: Black Dog Publishing, 2006.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No Caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

REICH, Wilhelm. *Psicologia de Massas do Fascismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROMAN, Arthur Roberto. "O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora." In: *Revista de Letras*, Curitiba, n. 41-12, p. 207-220, 1992-93. Editora da UFPR.

ROSE, Margaret A. “Post-modern pastiche” In: *British Journal of Aesthetics*, Volume 31, Issue 1, January 1991, Pages 26-38. https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/31.1.26

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

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o Romance Moderno”. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. “Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis”. In: *Estudos Avançados*, Vol. 18, no. 51, São Paulo, Maio/Agosto 2004. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200021

ROUANET, Sérgio Paulo. “A forma shandiana: Laurence Sterne e Machado de Assis. In: *Teresa, Revista de Literatura Brasileira* [6][7]; São Paulo, p. 318-338, 2006.

SAFFIOTI, Heleieth. *A Mulher na Sociedade de Classes: mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SEBRAE. *Mapeamento e Impacto do Setor Audiovisual no Brasil*, 2017. 7471.pdf (sebrae.com.br)

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. In: The Complete Works. Oxford: Oxford University Press, 1995.

SILBERMAN, Marc (ed.). *Bertold Brecht on Film and Radio*. London: Methuen, 2000.

SILVA, Denise Quaresma da; FOLBERG, Maria Nestovsky. “De Freud a Lacan: as ideias sobre a feminilidade e a sexualidade feminina” In: *Estudos Psicanalíticos*, Belo Horizonte, n. 31, p. 50-59, out. 2008. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100007&lng=pt&nrm=iso

SOARES, Marcos e CEVASCO, Maria Elisa (org). *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.

SOARES, Vinícius C. *Decalque do Invisível: a idealidade em Kierkegaard*. Tese de Doutorado. Unifesp, 2018.

SOKEL, Walter H. "Brecht´s Concept of Character". In *Comparative Drama*, Vol. 5, No. 3 (Fall 1971), pp. 177-192. https://www.jstor.org/stable/41152557?seq=1

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

STEVENSON, Jack. *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang that took Hollywood*. Santa Monica (CA, USA): Santa Monica Press, 2003.

STEVENSON, Jack. *Lars von Trier*. London: British Film Institute, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

THOMPSON, E.P. *Witness Against the Beast: William Blake and the Moral Law*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TOLEDO, Cecília. *Gênero e Classe*. Org. Alicia Sagra. São Paulo: Sundermann, 2017.

TØNDER, Lars. "At the fringes of one´s consciousness": Kierkegaard, The Idiots, and the Politics of Comic Rule Following In: *Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

TRUFFAUT, François. "Une certaine tendance du cinéma français". In: *Cahiers du Cinema*, no 31, Jan/1954. http://ann.ledoux.free.fr/pmwiki/pmwiki.php?n=Main.UneCertaineTendanceDuCin%e9maFran%e7ais

TYRER, Ben. "Digression and return: Aesthetics and politics in Agnès Varda's Les Glaneurs et la glaneuse (2000)" In: *Studies in French Cinema*, 9:2, 161-176, 2014. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/sfc.9.2.161_1

VASCONCELOS, Sandra G. *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VASCONCELOS, Sandra G. *A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Fapesp, 2007.

VIRVIDAKI, Katerina. “The Digressive: Quentin Tarantino's Pulp Fiction” In: *Testing Coherence in Narrative Film*. *Palgrave Close Readings in Film and Television*. Palgrave Macmillan, Cham. p.147-180, 2017. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-62196-8_6

VOGLER, Christopher. *The Writer´s Journey: mythic structure for writers.* Studio City: Michael Wiese Productions, 2007.

WALTON, Izaak. *The Compleat Angler*. Oxford: Oxford University Press, 2008 (reprint).

WILLETT, John (ed.). *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Keywords, a Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WINDELØV, V., BØRGLUM, L., WINTER, G., HENDRIKSEN, L., LOSHE, C., and NELUND, M. (2019). “Puzzy Power Manifesto: Thoughts on Women and Pornography (Denmark, 1998)”. In: *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, Berkeley: University of California Press. Available From: University of California Press https://doi.org/10.1525/9780520957411-111

WURTELE, Douglas. “The Predicament of Chaucer´s Wife of Bath: St. Jerome on Virginity” In: *Florilegium*, vol.5 (1983): 208-236. https://journals.lib.unb.ca/index.php/flor/article/view/19332

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

YOUNG, Grace. “A radical, vulnerable, agentic body: Nymphomaniac” In: *Mediascape, UCLA´s Journal of Cinema and Media Studies*. Fall 2017.

ZACCARELLO, Michelangelo. “Il Corbaccio nel contesto dela tradizione misógina e moralistica medievale: annotazioni generali e proposte specifiche”. In:

Chroniques Italiennes. Universitá de Pisa, Vol. 36, No. 2, p. 162-179, 2018. http://hdl.handle.net/11568/962398