

ENTRE ISCAS E ANZÓIS:

IDEOLOGIAS DA NATUREZA EM *NINFOMANÍACA*, DE LARS VON TRIER

— ROBERTO FREIRE DO NASCIMENTO JÚNIOR

RESUMO

O objetivo deste texto é apresentar um estudo sobre as representações ideológicas da “natureza” em *Ninfomaniaca* (*Nymphomaniac*, 2013), de Lars von Trier. Focando no prólogo e no primeiro capítulo, partimos de uma análise da “moldura épica” da narrativa e de seus elementos estruturais objetivando mostrar como ela mantém sua independência com relação às personagens-narradoras e como, a partir dessa distância crítica, podemos caracterizar os seus discursos.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Natureza; Lars von Trier, *Ninfomaniaca*.

ABSTRACT

This text aims to present a study about the ideological representations of “nature” in the film Nymphomaniac (2013), by Lars von Trier. Focusing on its prologue and in its first chapter, we start analysing the “epic frame” of the narrative and its structural elements in order to show how this technique maintain its independence in relation to the main characters-narrators and how, from this critical distance, we can characterize their discourses.

Keywords: Cinema; Literature; Nature; Lars von Trier; Nymphomaniac.

INTRODUÇÃO

N*infomaníaca* (*Nymphomaniac*, 2013) é considerado por muitos uma audaciosa “epopeia sexual” do polêmico diretor dinamarquês Lars von Trier. Com quinze longas-metragens lançados até o momento e duas séries para a TV, além de roteiros, manifestos, comerciais, clipes musicais e instalações em museus, von Trier é considerado por muitos um importante cineasta da contemporaneidade. Bastante versátil e polêmico, o diretor caminha por diferentes gêneros e estilos estabelecendo novas dinâmicas narrativas para os já saturados modelos da indústria cultural hegemônica, como os filmes de terror, os musicais, os melodramas e, mais recentemente, a pornografia. As polêmicas, entretanto, não se restringem somente aos seus filmes: von Trier é notório por suas declarações e chistes em entrevistas que, inclusive, lhe concederam o título de *persona non grata* em Cannes. O cineasta é motivo de controvérsias na Dinamarca desde 1982, com seu filme de graduação *Images of Liberation*. Gênio e provocador para alguns, arrogante e fraude para outros, Lars von Trier consagrou-se como uma incógnita para os tabloides mundiais; um autor contemporâneo que, desde cedo, fez uso e se afastou dos cânones da indústria cultural hollywoodiana. Suas inovações técnicas, tal como o abuso da câmera de mão, os frequentes *jump-cuts*, a apropriação da estética brechtiana para o cinema, bem como o estabelecimento de movimentos estéticos, regras, e “Votos de Castidades” — como no Manifesto Dogma 95 —, desafiam o público a sair da sua zona de conforto e a tornar-se elemento ativo dos filmes.

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

De difícil classificação, geralmente categorizado como “drama erótico”, *Ninfomaníaca* é uma enxurrada de informações e charadas do audacioso diretor e roteirista dinamarquês. As inserções de imagens

documentais, fotos de arquivos, quadros, desenhos, intertítulos, referências literárias e cinematográficas, cenas sobrepostas etc., são frequentes durante todo o filme e, à primeira vista, podem parecer uma simples arbitrariedade por parte de von Trier. A combinação de gêneros cinematográficos também confundiu os espectadores que esperavam um filme pornográfico “tradicional”: há nele elementos de comédia, melodrama, filme-ensaio, documentário, filme de gangster etc. Influenciado pelos trailers e pelo material de divulgação do filme, um espectador de primeira viagem ficaria desapontado com a escassez de cenas de sexo e a ausência de erotismo, bem diferente de um filme pornográfico “convencional”. Em uma das fotos de divulgação, por exemplo, vemos o ator Udo Kier com uma expressão sugestiva; acima de sua cabeça lemos: “Udo Kier é o Garçom”, e abaixo o nome do diretor seguido pelo título do filme. Embora a imagem aponte que Kier teria uma participação relativamente importante no enredo, o ator não chega a ter um minuto de cena – sem sexo e sem orgasmo.

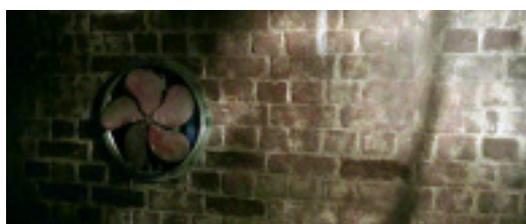
Sendo assim, em nosso texto pretendemos desenvolver, a partir de cenas selecionadas da introdução e do primeiro capítulo, uma análise materialista da relação (nem sempre harmônica) entre forma e conteúdo do longa. Tal perspectiva analítica tem como premissa escrutinar a interrelação entre os elementos filmicos que compõem a diegese (trilha sonora, ângulo de câmera, fotografia, iluminação etc.) e uma interpretação global. Nosso objetivo é caracterizar, através da análise dos elementos formais da narrativa, de que forma é construída uma estrutura épica que enquadra e comenta a ação dramática inserida. A partir de tal estrutura, também objetivamos discutir como ela leva a uma indeterminação dos focos narrativos e como, a partir de tal indeterminação, duas perspectivas supostamente contrárias podem ter pontos de contato ideológicos. Para tanto, será necessário discutirmos, em primeiro lugar, de que forma se dá nosso primeiro contato com as personagens principais.

A MOLDURA ÉPICA DA NARRATIVA

As primeiras tomadas da narrativa não são das personagens principais, mas de fragmentos de objetos e locações em primeiríssimo plano, de modo que, ou eles ocupam a maior parte do quadro, ou são cortados (figuras 1, 2, 3 e 4). Mesmo que a câmera se mova horizontal ou verticalmente, nossa visão está quase sempre bloqueada por um muro de tijolos, inclusive em planos relativamente abertos, como quando vemos a mão de Joe, enquanto o fundo do quadro é paulatinamente bloqueado por outra parede até tornar-se desfocado. Esse estilo de filmagem repete-se

[1] Todos os fotogramas do filme aqui reproduzidos são retirados da versão em DVD distribuída pela Magnolia Pictures.

durante todas as cenas da introdução: para observarmos as latas de lixo em primeiro plano, por exemplo, as hélices no plano de fundo perdem o foco. Da mesma forma, para que o arame com porcas entre em foco e ganhe o primeiro plano, o resto do quadro é fragmentado. Nunca vemos o beco por completo, somente fragmentos que nos são apresentados aos poucos em planos individuais, mas jamais juntos no mesmo quadro. Cumpre notar que essa movimentação irá se repetir nas tomadas entre capítulos dentro do quarto de Seligman, tornando-se impossível vermos a totalidade ou estimar a profundidade do cômodo.



Figuras 1, 2, 3 e 4. *Close-ups* e aproximações de diversos elementos no prólogo.¹

Essa dinâmica entre visão e escuridão, barreiras e brechas, fragmentação e totalidade, profundidade e opacidade, cuja justaposição gera estranhamento no espectador, será repetida em diversos momentos da narrativa. Tal dinâmica de choque já pode ser observada logo após a projeção do título inicial, quando a camada sonora surge desconectada da imagem, ou quando, inversamente, as suaves gotas de chuvas são repentinamente interrompidas pela guitarra distorcida de heavy metal (trata-se da canção “Führe Mich”, lançada em 2009 pela banda alemã Rammstein). É então o momento em que, finalmente, vemos o corpo de Joe e uma imagem (parcial e por meio de uma viela) do beco (figura 6). Dessa forma, os choques, as interrupções e as “incoerências” (como a descontinuidade entre som e imagem, e a ausência da relação de “causa e efeito” entre um plano e outro, como um braço sem corpo, ou um muro sem começo nem fim) são aspectos que, na nossa leitura, apontam para a própria narrativa como construção, subvertendo as “regras” das narrativas cinematográficas e do drama tradicionais. A somatória desses elementos na abertura do filme parece clamar por uma leitura não realista

ou alegórica da obra, que leve em consideração o conflito² de conteúdos opostos e uma montagem “não continuísta”, algo que vai na contramão do drama tradicional, incluindo e, ao mesmo tempo, subvertendo seus aspectos formais.

Finalmente, após as cenas descritas acima, somos apresentados às duas personagens principais em situações e em locais distintos: Joe desacordada e sangrando num beco, Seligman, filmado de costas, entre duas prateleiras de livros e com uma lâmpada iluminando o topo de sua cabeça (figuras 5 e 6). Enquanto Seligman caminha em direção a um armazém de produtos kosher, a câmera, deslizando em *tracking shot*, acompanha-o por instantes, mas para por alguns segundos, focando no corpo de Joe por meio da abertura do beco. Os dois não se cruzam até o retorno de Seligman que, percebendo que ali há alguém, decide verificar. Enquanto Seligman é enquadrado de costas, andando distraidamente ou através de uma superfície de vidro, Joe é vista inconsciente por entre os vãos da viela e as paredes do beco. Quando Seligman finalmente percebe que há alguém no beco e decide se aproximar, a câmera, após deslizar mais uma vez pelo muro em *crane shot*, lentamente enquadra em *plongée* as duas personagens ao mesmo tempo, ele em pé e ela ainda caída.



Figuras 5 e 6. Seligman e Joe em locais e posições distintas

Das cenas descritas acima, percebe-se um certo grau de independência da câmera com relação às personagens, filmando-as por ângulos distintos dos seus olhares e enquadrando-as pelas costas ou inconscientes. Observamos, vale ressaltar, através de superfícies ou brechas que formam enquadramentos peculiares: Seligman através da vitrine do armazém kosher, assemelhando-se a uma tela de cinema, e Joe por entre as paredes do beco que escurecem as laterais do quadro, assemelhando-se a uma moldura. Por vezes, metade do quadro é coberto por uma sombra, ressaltando a dinâmica entre visão e escuridão que apontamos anteriormente. Ainda que a câmera persiga as personagens, é como se ela também mantivesse certa distância e possuísse autonomia própria para filmá-las de outros ângulos. Em certa medida, isso está posto formalmente na descida vertical em *crane shot*, que a câmera faz do ângulo em

[2] Segundo Patrícia Kruger (2016, p. 47), a preferência de von Trier por uma montagem que priorize o conflito e o choque aproxima-o de cineastas como Serguei Eisenstein, “para quem a montagem é conflito por este ser a base de qualquer arte”, e de autores como Bertolt Brecht.

plongée, descrito acima, até o chão onde Joe está, em plano sequência. É como se do seu ponto superior de observação a câmera mergulhasse até as personagens, aproximando-se delas enquanto dialogam, mas sem tomar o ponto de vista de uma ou de outra. Entretanto, nessa aproximação, perdemos a visão privilegiada das duas, fazendo com que o corpo de Seligman seja fragmentado, tal como o de Joe nas tomadas anteriores, em um enquadramento que mostra somente seus pés e sua sacola de compras. Quando finalmente Seligman decide levar Joe a sua casa e a ajuda a levantar, a câmera, ainda em *crane shot* e seguindo o mesmo plano sequência, assume um plano médio e enquadra os dois de costas, lado a lado, “emoldurados” pelo mesmo muro de tijolos que vemos durante toda a abertura — a câmera novamente toma distância das personagens e restabelece sua independência. A partir das tomadas descritas acima, é possível supor que estamos diante de um procedimento de filmagem construído para enquadrar as perspectivas das duas personagens principais sem aderir a elas por completo.

A descrição das tomadas da introdução nos leva a crer que a composição estética do longa, baseada em conflitos e contradições formais, é uma maneira de criar uma moldura épica que, enquanto envolve a ação dramática e suas personagens principais, produz uma distância crítica através da qual podemos deslocá-las e analisá-las. O termo “épico” é usado aqui em contraposição ao termo “dramático”, ou seja, refere-se a um estilo de construção formal narrativo cujas interferências visíveis demonstram a presença de um “autor” não diegético, o qual possui um horizonte maior que o das personagens e, portanto, é capaz de tecer comentários sobre a ação dramática por meio dos elementos formais que compõem a narrativa global. Dessa forma, supomos que a canção escolhida, a disparidade entre sons e imagens, os cortes repentinos, a dinâmica de iluminação, o choque entre elementos de uma ou mais cenas, entre outros recursos apontados acima, são componentes de um estilo de filmagem escolhido para criar uma construção formal que prioriza o conflito entre a ação dramática e os elementos formais escolhidos para narrá-la. Em outras palavras, logo na sua abertura, o filme mostra um tipo de montagem cuja principal característica não é a fluidez ou a continuidade, mas interrupções, choques, contrastes e disparidades.

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

Caso tivesse feito *Ondas do Destino* [*Breaking the Waves*, 1996] com técnicas convencionais, acho que o filme seria insuportável (...) Acredito que é importante decidir sobre um estilo específico para um enredo se

o projeto almeja ser, no mínimo, prático. Normalmente, você escolhe um estilo para um filme com o objetivo de enfatizar o enredo. Mas nós fizemos o oposto. Escolhemos um estilo que contradiz o enredo, dando a este a menor ênfase possível. (BJÖRKMAN, 2003, p. 166, tradução nossa)

Cumpramos aqui que o que chamamos de “drama tradicional” diz respeito aos paradigmas da convencionalidade cinematográfica que, segundo Ismail Xavier, são possibilitados no cinema (sendo este uma sucessão de fotografias em movimento) pelo modo como o registro é feito, e pelo estilo de “montagem invisível”. Conhecido como “decupagem clássica”, esse estilo de montagem cinematográfica (cujas raízes históricas são as convencionalidades dramáticas de autonomia da ação representada) tem por objetivo a construção de uma “continuidade espaço-temporal reconstruída” cujo intuito é tanto a “manipulação do interesse do espectador”, como a “manutenção da integridade do fato representado”. Para atingir tais objetivos, a continuidade entre cenas e planos é essencial, de modo a estabelecer uma relação de “causa e efeito” entre a imagem anterior e a seguinte, separadas pelo corte. O processo deve ser feito com extrema cautela para que nenhum corte interrompa a continuidade da ação diegética, evitando-se saltos bruscos e repentinos, garantindo, assim, a invisibilidade do aparato fílmico. Como um processo consciente gerado pela montagem, a decupagem clássica busca projetar uma ilusão de “naturalidade”, ou de registro “realista” da ação filmada, ou seja, a impressão de autonomia da ação diegética. Em outras palavras, ela busca o efeito de “transparência”, isto é, “quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera — este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma” (XAVIER, 2005, pp. 1-34). Ainda segundo o autor, houve uma intensificação dessa técnica através do dispositivo fílmico desenvolvido em Hollywood, que, ao associá-la com outros dois elementos formais, “câmera subjetiva” e o estilo “campo/ contra-campo”, potencializaram o efeito de identificação entre personagens e plateia através da manipulação de determinadas emoções. Tendo como pressuposto, portanto, que o estilo de filmagem escolhido por von Trier é conscientemente contraditório, urge a necessidade de uma leitura desvinculada dos paradigmas e exigências dramáticos convencionais e que objetive, como ponto de partida, averiguar de que maneira e com qual qualidade esse conflito entre forma e conteúdo, evidenciando o próprio aparato fílmico da obra, estabelece relações com os materiais e assuntos elaborados.

IDEIAS SOBRE NATUREZA: A INDETERMINAÇÃO DOS FOCOS NARRATIVOS

Após levá-la a sua casa, Seligman questiona, curioso, os motivos pelos quais Joe estava desacordada e ferida no beco. O diálogo a seguir nos revela algumas posições que as personagens irão perseverar por quase toda a narrativa:

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

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

Seligman. Nunca havia encontrado um ser humano ruim antes.

Joe. Bom, agora você encontrou.³

[3] Os diálogos do filme aqui reproduzidos terão tradução nossa.

Podemos citar outro exemplo no capítulo 6, “The Eastern and The Western Church”, no qual Joe procura um sujeito especializado em práticas sadomasoquistas com a esperança de recuperar a sensibilidade vaginal. Seligman, perplexo, questiona como ela pode achar a violência excitante. Ao que Joe responde: “acho que a maneira mais fácil de compreender isso é se eu me referir à minha natureza rebelde”.

Cabe mencionar o modo como as próprias personagens se projetam discursivamente, por meio de alguns diálogos:

Joe. Você é feliz, então?

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

Joe. O que isso quer dizer?

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

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

Outro exemplo interessante está no diálogo em que Seligman revela sua ausência de experiência sexual:

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

Sua “teoria das unhas” divide a sociedade em dois grupos distintos que poderíamos resumir como “hedonistas”, aquelas que “vão direto à tarefa mais fácil” porque possuem o prazer como meta principal, e os “puritanos”, aqueles que adiam a gratificação imediata em prol de um suposto prazer tardio. Joe rapidamente se enquadra como “hedonista”, afirmando não ter escolha, visto que, segundo ela mesma, sua “natureza rebelde” a governa. Com relação a sua assexualidade, Seligman projeta-se como “puritano”, como se a ausência de experiência sexual lhe concedesse a isenção necessária para julgar a vida de Joe sem intervenção de conceitos ou caracterizações prévias. Ironicamente, assim que Seligman termina seu discurso, observamos, em *zoom-in*, uma Hodegetria pendurada na parede de seu quarto, a representação iconográfica de Virgem Maria segurando o menino Jesus.

As disparidades entre as personagens já estavam inscritas na *mise-en-scène* da introdução. Seligman, filmado de costas, é enquadrado por duas estantes repletas de livros, que formam uma espécie de moldura para a personagem. Além disso, o foco principal de iluminação da tomada é uma lâmpada pendurada exatamente acima da cabeça da personagem, assemelhando-se à uma espécie de auréola (ver figura 5). Por outro lado, Joe encontra-se inconsciente no beco ao lado, cercada por escombros, metais enferrujados e latas de lixo. Diferente de Seligman, o enquadramento é marcado pelas duas paredes de tijolos nas laterais do quadro, e o foco de iluminação da cena está distante da personagem, cobrindo o cenário com tons acinzentados e sombras sólidas (ver figura 6). É como se Joe estivesse, através da *mise-en-scène*, emoldurada com tudo aquilo que é considerado baixo, sórdido, sujo e decadente – caída no chão, ela sangra, está repleta de escoriações e hematomas, além de (descobriremos adiante) coberta de urina. Seligman é enquadrado, por meio dos objetos em cena e suas posições com relação a personagem, na esfera do que é considerado elevado, superior, transcendente e ideal. A iluminação do quadro também traz a ideia de certa pureza e inocência, lembrando-nos da iconografia religiosa que apontamos anteriormente. Vale mencionar que, ainda nas tomadas da

introdução, Seligman apresenta alguma conexão com valores religiosos, embora estes apareçam de maneira fetichizada na mercadoria do armazém kosher. Cumpre notar, ainda, que a escolha dos nomes das personagens não é fortuita, e também aponta para a suas posições distintas na narrativa. A palavra “seligman” é uma variante da palavra yiddish “zelig”, que quer dizer “feliz” ou “bênção” — por extensão, “o felizardo”, “o abençoado”, algo que ele mesmo aponta no filme. Um grande contraste com Joe, nome comum e muitas vezes usado, em inglês, como sinônimo de pessoa desconhecida ou sem importância, como nas expressões “average Joe” ou “ordinary Joe”, algo que, em uma possível aproximação com o vernáculo, poderíamos traduzir como “zé-ninguém” ou “fulano”. Retratados a partir da formatação épica que apontamos anteriormente, tais nomes projetam uma dinâmica entre o particular e o coletivo para o filme, por meio da qual tais personagens podem ser lidas como a formalização de discursos, assuntos e materiais extrafílmicos provenientes da tessitura social.

Durante toda a narrativa, diferentes estilos de filmagem escolhidos para cada capítulo confundem-se, criando uma mistura de registros entre os *flashbacks*, as digressões, as imagens documentais e as projeções das personagens. O livro do jovem Seligman, durante o *flashback* no capítulo 1, cria uma rima visual com a infância idílica de Joe e o pai na floresta (figuras 7 e 8). A título de exemplo, podemos citar também a forma como as imagens horrendas e inquietantes de figuras atormentadas e acorrentadas são inseridas durante a fala de Seligman na abertura do capítulo 4, Delirium, como invadem a narrativa de Joe, tanto na estilização em preto e branco do capítulo todo, como nas próprias roupas da personagem, repletas de correntes escuras (figuras 9 e 10).



Figuras 7, 8, 9 e 10. Rimas visuais e indeterminação do foco narrativo.

Esses exemplos parecem apontar para a construção consciente de uma indeterminação do foco narrativo, o que acreditamos pertencer tanto a Joe quanto a Seligman. Sendo assim, parece-nos mais apropriado analisar como o filme retrata a relação entre as duas perspectivas e a forma como elas, por meio dos personagens, são intercambiáveis. Assim como a estrutura formal que reconhecemos na introdução da narrativa, propomos uma leitura das duas personagens feita sob o signo do choque e do conflito, ou seja, como que um discurso projeta a si mesmo e a sua alteridade, e vice-versa. Nesse sentido, tanto Seligman quanto Joe projetam, enquanto narradores, suas percepções e fantasias sobre a composição fílmica, mas estas são estruturadas de tal sorte que a tarefa de identificar o emissor torna-se árdua e pode, por vezes, obscurecer os pontos de contato entre os dois discursos.

Há, entre as duas personagens, um contraste sobre o conceito de “natureza”, como apontado nos diálogos selecionados anteriormente. Uma das palavras mais complexas da língua inglesa, de acordo com Raymond Williams, sendo possível, a princípio, distinguirmos três áreas de significado: (i) “a qualidade e o caráter essenciais de algo; (ii) a força inerente que dirige o mundo ou os seres humanos, ou ambos; (iii) o próprio mundo material, incluídos ou excluídos os seres humanos” (WILLIAMS, 2007, p. 293). Devido à abrangência de significados, a distinção entre eles pode ser, consciente ou inconscientemente, nebulosa e inconstante, de tal sorte que uma expressão comum como “natureza humana” pode conter os três significados e, ao mesmo tempo, variar entre eles. No filme, os três significados estão interrelacionados já nas cenas de abertura do capítulo 1: a “natureza” como “qualidade ou caráter essencial” na Joe que, aos dois anos, já sabia que era uma ninfomaniaca; a “natureza” como “força inerente” que governa as decisões dos homens e mulheres na imagem inserida do feto; e, por fim, a “natureza” como o próprio “mundo material” no intertítulo do primeiro capítulo. Ao expor tais conceitos em sequência, a obra parece estabelecer tanto o embate quanto os pontos de contato entre as diferentes concepções.

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

personagens através de uma perspectiva “voyeurística” e objetificante. Entretanto, Seligman novamente a interrompe:

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

Enquanto ele narra, vemos uma espécie de efeito *rewind*, como se o filme voltasse espontaneamente para assistirmos a cena novamente. A música, entretanto, não repete em consonância com a imagem, mas avança para o refrão. Além disso, sobreposto à cena, há uma outra camada de imagens de rios, lagos e peixes, bem como de desenhos e mapas hidrográficos. Somado a isso, a canção gradualmente cede espaço para o som de água corrente e para a narração de Seligman em *voice-over*. A dissonância entre a canção extradiegética e as imagens diegéticas parece apontar para outra dissonância formal: entre o ponto de vista dos narradores/personagens (o que viemos denominando como “foco narrativo”) e um outro ponto de vista “superior”, uma agência extradiegética que se manifesta através dos elementos materiais da obra, como a escolha das canções extradiegéticas, e o modo pelo qual elas comentam e contrastam com a narrativa. A manifestação de um autor não diegético, cujo horizonte, como apontamos anteriormente, é maior que o das personagens, pode ser inferida pela estrutura formal que molda o discurso do foco narrativo. Ao divergir de tal discurso, esse “autor implícito”, forma outra perspectiva, que pode ser reconstruída pelos espectadores através da somatória dos elementos materiais que compõem a narrativa, e que enquadram a ação dramática, o ponto de vista da obra.

No discurso de Seligman, um determinado significado de “natureza”, a força inerente de um organismo, como um impulso ou instinto, é expandida para as próprias relações sociais e para o comportamento humano. Ora, diferente dos rios e dos peixes, sabemos que, em uma viagem de trem, “as melhores posições”, situadas na primeira classe, são escolhidas por aqueles que podem pagar por elas. O próprio filme faz questão de desmentir tal aproximação quando, algumas cenas adiante, Joe e B são cobradas pelas passagens da primeira classe, que obviamente não compraram, e precisam ser “resgatadas” por S (Jens Albinus). A montagem da sequência durante o discurso de Seligman, em *voice-over*, aponta que essa combinação entre o comportamento instintual dos pei-

xes e as relações sociais humanas acontece através do filtro ideológico do narrador. Em outras palavras, ela somente é possível por meio de uma sobreposição de discursos que fetichiza as relações materiais ali envolvidas. A sequência é como que manipulada pelo foco narrativo, o qual “rebobina” as imagens, avança a música e sobrepõe figuras de outro contexto. Todavia, o “aparato fílmico” não está totalmente atrelado à sua perspectiva: o choque entre imagem e som, e a transparência das sobreposições trazem para o primeiro plano a estrutura de mediação de longa, expondo contradições entre as camadas sonoras e imagéticas. A montagem, portanto, desnaturaliza não só a relação espectador-imagem, mas também o paralelismo de Seligman, exibindo seu caráter de construção contraditória. Nessa senda, o refrão enérgico cantado pouco antes de sua fala (“nasci para ser selvagem!”) adquire uma conotação extremamente irônica.

A perspectiva de Seligman desloca o conceito de “natureza” das relações sociais humanas apenas para inseri-lo novamente, mas como uma instância superior e abstrata, cuja força, sob o signo da irracionalidade instintual, é implacável e incontrolável. Do ângulo da história das ideias, Williams aponta (cf. 2011, pp. 92-3) que a passagem histórica de um conceito de “natureza” singular e abstrato, personificado no mundo ortodoxo medieval ocidental como “mãe-natureza” — deusa divina e singular que, ao mesmo tempo, era “deputada e ministra” do Deus monoteísta absoluto —, para um conceito de “natureza” como objeto de investigação de um mundo “desencantado” — fruto do “renascimento da investigação física sistemática” impulsionado tanto pelo Esclarecimento europeu, como pelo desenvolvimento das forças produtivas das Revoluções Industriais — foi uma passagem conflituosa que insistiu em provocar contradições nos anos seguintes:

Nas discussões sobre a evolução [no século XIX], mesmo os que estavam preparados para descartar o primeiro princípio singular — a ideia de Deus — com frequência retiveram, e mesmo enfatizaram, o outro princípio bastante semelhante a ele: a Natureza singular e abstrata, ainda muitas vezes, e em algumas formas novas, personificada. (idem, p. 93)

O discurso da racionalidade cientificista, cujo objetivo histórico era desmistificar a “natureza” e os processos naturais, fez, inversamente, uma nova mistificação ao transformá-la, dentro do próprio discurso racional, em um princípio regulatório abstrato cuja regra é a própria inconstância. As manifestações mais obscurantistas e perigosas dessa “racionalidade

mistificadora” expressaram-se, no fim do século XIX, nos discursos dos positivistas e dos darwinistas sociais e, no século XX, nas políticas de ideologia nazista. Nesse sentido, vale retomar o pensamento de Adorno e Horkheimer sobre o Esclarecimento europeu e sua automitologização em ciência positivista sob o signo do “mito dos fatos”:

Não alimentamos dúvida nenhuma — e nisso reside nossa *petitio principii* — de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino. Abandonando a seus inimigos a reflexão sobre o elemento destrutivo do progresso, o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade. A disposição enigmática das massas educadas tecnologicamente a deixar dominar-se pelo fascínio de um despotismo qualquer, sua afinidade autodestrutiva com a paranoia racista, todo esse absurdo incompreendido manifesta a fraqueza do poder de compreensão do pensamento teórico atual. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, n.p.)

Como acontece no discurso de Seligman, esse “racionalismo científico” deixa de “esclarecer” o mundo e a natureza, e passa a ser um mito ele mesmo, mascarando as relações sociais ao naturalizá-las em um comportamento animal geral. Dessa maneira, esse discurso racional-científico mostra-se, ele mesmo, irracional e mistificador ao ocultar as relações sociais, as relações de trabalho e as trocas monetárias sob o signo de uma natureza imutável. Todavia, a própria transparência das imagens sobrepostas mostra-nos quais são as relações materiais por trás dessa ideologia: o que vemos através de rios e algas é a divisão de classe entre os vagões, ou seja, as personagens da classe econômica (todas não nomeadas) e S sentando sozinho na primeira classe. Ao alienar das relações sociais certos fatores essenciais da complexidade da psique humana, como o inconsciente, essa racionalidade demonstra o seu caráter perigosamente instrumentalizador, reduzindo tal complexidade em características binárias e maniqueístas, como sensações “positivas” e “negativas”. Tal divisão está parodiada em vários discursos de Seligman, como na sua grosseira “teoria das unhas”, citada anteriormente, na qual ele divide a humanidade em dois grupos simplesmente pelo modo como

ela corta as unhas. Vale apontar que a ironia de tal “teoria” não é dada pela personagem, mas pela análise da estrutura formal da obra que, ao salientar o caráter ideológico do discurso da primeira, abre espaço para que os espectadores desconfiem de sua suposta racionalidade.

Como é notável no discurso de Seligman, a “natureza” passa por um processo de abstração que a desloca das relações sociais, mas para retornar como força seletora que, inversamente, abstrai os próprios homens e mulheres do processo social. A personificação da natureza, sob os discursos cientificistas, tem como custo a animalização dos homens e mulheres, de modo tal que “a aparente objetividade da racionalidade científica” revela-se, segundo Robert Kurz, “como selvagem irracionalismo, tão logo procure dissolver as relações sociais em fatores semifísicos e semibiológicos” (KURZ, 1998, p. 192).

Não é somente Seligman, todavia, que projeta uma ideologia sobre o conceito de natureza. Se, dentro do paralelismo que percorre todo o capítulo, Joe é a “pescadora”, ela também é a própria “isca”, algo que o próprio filme insinua um pouco antes da competição iniciar, ao justapor as roupas das duas garotas com a imagem de um anzol enfeitado. Talvez seja profícuo analisarmos a perspectiva de Joe a luz do conceito de “des-sублиmação repressiva”, de Herbert Marcuse. Segundo o autor, o estágio da racionalidade tecnológica da modernidade liquidou os elementos de oposição e transcendência da “cultura superior” (para ele, a arte e a literatura românticas e pré-modernistas, mesmo que ainda encontre alguns exemplos da “cultura negativa” nos surrealistas e em Bertold Brecht), sucumbindo ao seu caráter negativo (o que ela tem de melancólico e pessimista com relação ao tipo de “progresso” dessa realidade social) não pela sua rejeição, mas por sua incorporação e reprodução maciça em mercadorias. Tal oposição era, principalmente, contra o mundo dos negócios e tudo relacionado a este tipo de organização baseado na esfera do cálculo e da “normalidade” burguesa. Contudo, a conquista dos espaços pré-tecnológicos pelo avanço da técnica industrial, como a “natureza” e até mesmo o inconsciente, harmoniza a oposição entre arte e mundo dos negócios em um pluralismo pacificador (cf. MARCUSE, 1997, pp. 68-91).

Esse pluralismo encontra o seu denominador comum na forma mercadoria. “A conquista e a unificação dos opostos”, afirma Marcuse referindo-se ao caráter negativo da “cultura superior”, “ocorrem num campo crescente de satisfação. Esse é também o campo que permite uma dessublimação arrasadora” (idem, p. 82). Para Marcuse, a dessublimação repressiva (também chamada de dessublimação institucional ou controlada) é a absorção do princípio de realidade pelo princípio do prazer de modo que a sexualidade é liberada “ou antes, liberalizada sob

formas socialmente construtivas” (idem). Sendo assim, a dessublimação da energia pulsional não opera no sentido de uma modificação do Princípio de Realidade (para o autor, este é constituído essencialmente pela divisão social do trabalho e sua decorrente alienação), mas antes de uma liberdade controlada que o intensifica. Com o desenvolvimento da tecnologia industrial e o conseqüente desaparecimento de certas atividades laborais, “toda uma dimensão de atividade e passividade humanas foi deserotizada” (idem, p. 83). De tal forma que toda essa libido “liberada” pôde ser canalizada para os produtos compensatórios da sociedade industrial — suas mercadorias.

Em outras palavras, se por um lado a libido é “liberada”, por outro ela se torna escrava do círculo vicioso de consumo compensatório de mercadorias. Nesse círculo, o corpo e a psique tornam-se apenas um meio, pois o fim é a busca pelo gozo ininterrupto — em si mesmo inalcançável. O corpo, dissociado das “atividades erotizadas” (trabalho não alienado), e dos meios de produção que confeccionam os objetos da sua subsistência nessa sociedade, acaba por ser consumido pelo próprio desejo de consumo. Nesse sentido, é interessante observar o contraste no estilo de atuação de Joe: enquanto ela tem relações com os homens no banheiro, ela não aparenta sentir nenhum tipo de prazer, ao contrário, está sempre distraída, por vezes até observando as moscas que sobrevoam ao redor da lâmpada (figuras 11 e 12). Ora, o corpo e a busca pelo prazer aqui são apenas o meio, o objetivo é o saquinho de bombons.



Figuras 11 e 12. Joe observando moscas enquanto tem relações no banheiro do trem.

Nessa senda, podemos pensar a ambientação dessas seqüências em um trem como metafóricas, ou seja, uma espécie de denominador comum das duas ideologias sobre “natureza” que discutimos antes. Embora observemos, num campo, uma natureza racional e biologizante e, noutro campo, uma “natureza liberalizada” e dessublimada, elas acabam encontrando um ponto de contato: a abstração dos homens e das mulheres de qualquer agência nas relações sociais. Por um lado, a humanidade é um animal que age por instinto ou por algum impulso corporal incontrolável; por outro, o seu objetivo é reduzido à busca

eterna de prazer como única perspectiva de vida possível nessa sociedade. Todo o tipo de agência é, assim, anulada: não somos capazes de controlar nossos corpos e nem o mundo à nossa volta, como peixes na correnteza, ou como passageiros num trem irrefreável. Não é de se espantar, portanto, que a competição se encerre com a sedução de S, o passageiro rico e casado da primeira classe. Ele é o “peixe grande”, o objetivo final no qual o sexo oral pode ser visto como um comentário sarcástico: “neste momento, disseram-me que meu esperma está no seu auge.”⁴ O objetivo final da competição é quem chega no topo, isto é, na primeira classe. Sendo assim, como aponta Marcuse, a dessublimação repressiva não só não altera o princípio de realidade, como o reforça ao fazer do princípio do prazer um imperativo categórico.

Ao mostrar duas perspectivas aparentemente diversas em relação intersubjetiva, cada uma representada por uma personagem, fazendo destas menos um indivíduo psicologicamente verossímil que uma construção alegórica por meio de uma representação “não realista”, *Ninfomaniaca* busca uma outra exposição fílmica. Ao desnaturalizar o olhar do espectador através da montagem, o filme nos mostra o ponto de contato ideológico entre duas perspectivas que, à primeira vista, aparentam ser dissonantes. É sobre este ponto de contato que o filme parece clamar para que reflitamos, para que nos atentemos sobre a manipulação perigosa de tais discursos.

[4] Não só a letra “S” guarda um caráter irônico, mas também a escolha do ator Jens Albinus parece um comentário sarcástico do “diretor implícito”, pois o ator é o personagem principal do filme *O Grande Chefe* (*Direktøren for det hele*, 2007) que trata, de maneira cômica, das relações empresariais e do absurdo da performance no mundo do trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

KRUGER, Patrícia de Almeida. “Penetrando o Éden: ‘Anticristo’, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes”. Tese de Doutorado, FFLCH, USP, 2016.

MARCUSE, Herbert. “A Conquista da Consciência Infeliz: dessublimação repressiva”. In: *O Homem Unidimensional: a ideologia da sociedade industrial*. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo editorial, 2007.

WILLIAMS, Raymond. “Ideias Sobre Natureza”. In: *Cultura e Materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

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

REFERÊNCIA CINEMATOGRAFICA

NYMPHOMANIAC. Extended director’s cut volume I and volume II. Direção: Lars von Trier. Dinamarca/ Alemanha/ França/ Bélgica: Magnolia Pictures, 2013. 2 DVDs (148 e 178 min).

ROBERTO FREIRE DO NASCIMENTO JÚNIOR – Desenvolve trabalho de mestrado sobre o filme *Ninfomaníaca* (2013), de Lars von Trier, no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Percurso Recentes da Produção Cultural Brasileira: Corpo e Trabalho na Literatura e no Cinema”, ministrada pela Profa. Dra. Ana Paula Sá e Souza Pacheco, no primeiro semestre de 2019.