



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**REGIONAL CATALÃO**  
**UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU**  
**MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**HORTÊNCIA DE MELO GIANVECHIO**

**A SEXUALIDADE COMO RESISTÊNCIA EM NINFOMANÍACA, DE**  
**LARS VON TRIER**

**CATALÃO**

**2020**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

## **TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES**

### **E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### **1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação       Tese

#### **2. Nome completo do autor**

Hortência de Melo Gianvechio

#### **3. Título do trabalho**

A SEXUALIDADE COMO RESISTÊNCIA EM NINFOMANÍACA, DE LARS VON TRIER

**4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: **a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);  
**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;- Publicação como capítulo de livro; - Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Professor do Magistério Superior**, em 29/09/2020, às 13:51, conforme horário oficial de



Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **HORTÊNCIA DE MELO GIANVECHIO, Usuário Externo**, em 01/10/2020, às 18:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1581620** e o código CRC **BC9AB5CB**.

HORTÊNCIA DE MELO GIANVECHIO

**A SEXUALIDADE COMO RESISTÊNCIA EM NINFOMANÍACA, DE  
LARS VON TRIER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidade.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Borges

CATALÃO

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Gianvechio, Hortência de Melo  
A SEXUALIDADE COMO RESISTÊNCIA EM NINFOMANÍACA, DE LARS VON  
TRIER [manuscrito] / Hortência de Melo Gianvechio. 2020.  
CXV, 115 f.

Orientador: Profa. Dra. Luciana Borges.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica  
Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da  
Linguagem, Catalão, 2020.

Bibliografia.

Inclui fotografias.

1. Ninfomaníaca. 2. Lars von Trier. 3. Linguagem cinematográfica.  
4. Sexualidade. 5. Resistência. I. Borges, Luciana, orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA

## **ATA UAELL-RC 011/2020**

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 129/2020

Às quatorze horas do dia vinte e oito de agosto de dois mil e vinte, reuniu-se a Banca Examinadora - à distância, Via Videoconferência - designada pela Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, composta pelos docentes: Profa. Dra. Luciana Borges – [Orientadora], da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Renata Wirthmann, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC/IBIOTEC; Profa. Dra. Lilian Marta Grisolo, da Universidade Federal de Goiás UFG/RC/IHCS; para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “A SEXUALIDADE COMO RESISTÊNCIA EM NINFOMANÍACA, DE LARS VON TRIER”, de autoria da mestranda Hortência de Melo Gianvechio, matrícula 2018100728. Iniciando os trabalhos, a Presidente da sessão apresentou a Banca e a candidata ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra a mestranda para a apresentação do trabalho. A seguir, a Presidente concedeu a palavra aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação discente e a arguição das examinadoras aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata: Aprovada, estando Apta a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora. Regional Catalão, UFG, aos vinte e oito dias do mês de agosto de dois mil e vinte. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.

Observações:

Banca Examinadora de Qualificação/Defesa Pública de Dissertação/Tese realizada em conformidade com a Portaria da CAPES n. 36, de 19 de março de 2020, de acordo com seu segundo artigo:

Art. 2o A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do

Ministério da Educação



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Professor do Magistério Superior**, em 03/11/2020, às 12:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lilian Marta Grisolio, Professor do Magistério Superior**, em 04/11/2020, às 18:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Wirthmann Gonçalves Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 04/11/2020, às 18:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1473079** e o código CRC **B66BEB6C**.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, agradeço a vida. Obrigada pelo apoio, o carinho, a liberdade com que criou a mim e aos meus irmãos, a força, o amor, o exemplo.

Ao meu pai, agradeço a paciência, o bom humor para lidar com toda e qualquer adversidade e a boa vontade. Obrigada por tornar os momentos tensos e difíceis em boas lembranças, graças a sua presença iluminada.

À minha irmã, agradeço imensamente todo o apoio, ajuda e aprendizagem não só durante minha trajetória do mestrado, mas na vida. Obrigada por estar ao meu lado em todos os momentos, nas alegrias e também nas dificuldades, que só nós duas sabemos o quanto foi difícil atravessar. Mas você sempre esteve ali, e isso me fez mais fácil viver. Sem você, Sthe, a vida é impensável.

Ao meu irmão, agradeço a generosidade. Obrigada por estar sempre disponível para nos ajudar em qualquer necessidade.

Ao meu parceiro, agradeço a escuta paciente, a troca, o apoio, o amor, as leituras do meu texto, as discussões noite a dentro. Obrigada por me mostrar todos os dias que um homem pode ser diferente do que o patriarcado e o machismo costumam moldar para a masculinidade.

Às minhas amigas e amigos que sempre estiveram ao meu lado e que, mesmo agora distantes, devido à pandemia que enfrentamos, me fazem sentir seu amor e carinho.

À minha orientadora, Dr. Luciana Borges, agradeço o trabalho impecável realizado. Você superou todas as minhas expectativas em termos de orientação. Obrigada por ter me guiado nesta jornada com tamanha sabedoria, paciência e dedicação. Você é minha inspiração em termos de mulher e também de profissional. Muito obrigada, por tudo.

Às professoras que compuseram a banca, Renata Wirthmann e Lilian Grisolio, agradeço a disponibilidade, a leitura do meu texto e todas as ponderações, correções, reflexões e opiniões imprescindíveis para o desenvolvimento do meu trabalho.

Aos colegas Nícollas, João Flávio e Camile, agradeço as trocas e as reflexões que foram indispensáveis para meu processo de produção textual. As considerações de vocês me ajudaram a abrir caminhos dentro da minha pesquisa. Sem vocês, me sentiria muito mais perdida e só. Obrigada pela companhia neste percurso.

À Márcia, agradeço a acolhida. Obrigada por me abrir as portas de sua casa e me abrigar durante minha estadia na cidade de Catalão. Você tornou possível minha morada, e serei eternamente grata por isso.

À Fani, que foi minha luz quando resolvi tentar o mestrado, e quem me ajudou a traçar as possibilidades de universidades e orientações para a área de estudo que eu desejava. Mais uma vez, professora, você foi certa. Você não poderia ter delineado melhores caminhos. Obrigada por toda a ajuda com o projeto do mestrado e com todo o restante do processo. Sem você, nada disso teria sido possível.

À Kat e à Mari, amigas queridas que me acolheram em suas casas durante minha participação em eventos. Obrigada pelo abrigo e pelos momentos compartilhados.

À Jo, pela revisão cuidadosa do meu resumo.

À todos os professores e funcionários da UFCAT, obrigada pela acolhida, pelo apoio e pelos aprendizados ao longo do percurso.

À Capes, agradeço o financiamento que tornou possível esta pesquisa.

À todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram durante minha caminhada.

Dedico este trabalho a minha avó, Teresinha, que sonhava com a continuidade de seus estudos, e sempre demonstrou grande admiração pela área de Letras. Ainda que não pode realizar seu sonho de se formar em uma universidade, formou todas as suas cinco filhas no ensino superior. Vó, a você dedico esta pesquisa.

Dedico este estudo também a todas as pessoas que, assim como eu, sofrem de doenças mentais e que algum dia pensaram ser incapazes de percorrer caminhos como o do mestrado. Gostaria que soubessem que este é um caminho possível. Me ponho à disposição para ajudar, caso necessário.

## RESUMO

O presente trabalho visa analisar acontecimentos e elementos da vida sexual de *Joe*, protagonista do filme *Ninfomaníaca I e II* (2013), do diretor Lars von Trier, a fim de explorar como a personagem traça formas de resistência a partir de sua sexualidade. Por meio dos *frames* e da narrativa fílmica, abordaremos três episódios que demonstram como a conduta da personagem reflete formas de (r)existir diante das tentativas de normalização, padronização e controle que recaem sobre ela. Inicialmente, faremos uma abordagem da linguagem cinematográfica, seus valores patriarcais e da representação da mulher no cinema dominante (hollywoodiano). Posteriormente, apresentaremos os elementos e percursos da narrativa, como sinopse, personagens e narrador, refletindo sobre a narração de si empreendida por Joe e, por último, buscaremos contemplar as reflexões acerca da sexualidade como forma de resistência para a protagonista. Para isso, basearemos esta pesquisa em teóricas(os) dos campos cinematográfico, como Laura Mulvey (1973) e E. Ann Kaplan (1995); da narrativa, como Pierre Bourdieu (1986) e Contardo Calligaris (1998); da sexualidade, como Michel Foucault (1999); e temas afins, como maternidade, trazendo Elisabeth Badinter (1985) para discutir o mito do amor materno, dentre outros. Teceremos a análise mesclando elementos do *corpus* com o material teórico que embasa esta pesquisa.

**Palavras-chave:** Ninfomaníaca; Lars von Trier; Linguagem cinematográfica; Sexualidade; Resistência.

## ABSTRACT

This research aims to analyze events and elements of the sexual life of Joe, protagonist of the film *Nymphomaniac I and II* (2013), by director Lars von Trier, in order to explore how the character traces forms of resistance based on her sexuality. Through the frames and the filmic narrative, this research will approach three episodes that demonstrate how the character's conduct reflects ways of (r)existing in the face of attempts to normalize, standardize and control that fall under her. Initially, approaching its cinematographic language, its patriarchal values and the representation of women in mainstream (Hollywood) cinema. Subsequently, it will present the elements and paths of the narrative, such as synopsis, characters and narrator, reflecting on Joe's narration of herself and, lastly, will seek to contemplate reflections on sexuality as a form of resistance for the protagonist. For this, the study will rely on theorists from the cinematographic fields, such as Laura Mulvey (1973) and E. Ann Kaplan (1995); narrative fields, Pierre Bourdieu (1986) and Contardo Calligaris (1998); sexuality fields, as Foucault (1999); and related topics, such as motherhood, Elisabeth Badinter (1985), to discuss the myth of maternal love, among others. The analysis will be explored by mixing elements of the corpus with the theoretical material that supports this research.

**Keywords:** Nymphomaniac; Lars von Trier; Cinematic language; Sexuality; Resistance.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>CAPÍTULO 1. O cinema: linguagem e representações</b> .....	12
1.1 A linguagem cinematográfica .....	12
1.2 Valores patriarcais: a representação da mulher no cinema .....	23
1.3 O cinema de Lars von Trier .....	38
<b>CAPÍTULO 2. <i>Ninfomaníaca I e II</i>: aspectos e percursos narrativos</b> .....	45
2.1 Sinopse, personagens, tempo e espaço: uma breve apresentação.....	45
2.2 O narrador cinematográfico.....	63
2.2.1 Joe: narrando a si mesma .....	65
<b>CAPÍTULO 3. “<i>Mea vulva</i>”: a sexualidade como resistência</b> .....	73
3.1 <i>Ninfomaníaca</i> x viciada em sexo .....	73
3.2 Maternidade e controle de corpos .....	84
3.3 Perda da capacidade de ter orgasmos .....	102
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	112
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	114

## Introdução

No bojo da psicanálise, na modernidade, a expressão do desejo é uma condição para a construção da subjetividade, e negar a expressão do desejo é negar a construção identitária. Freud expõe, em *O mal-estar na civilização* (1996), que o ser humano se percebe como sujeito no mundo a partir da sexualidade e qualquer barramento ou censura dessa sexualidade também censura o indivíduo (FREUD, 1996). Pensando nisso, percebemos que esta pesquisa surge de um desejo profundo de refletirmos sobre algumas questões que se colocam para nós como fundamentais em determinados processos e funcionamentos socioculturais, como a desigualdade de gênero, uma vez que, na nossa sociedade, as mulheres acabam tendo que assumir posições inferiorizadas e submissas. Nesse lugar que o sistema patriarcal reserva às mulheres, não é raro que estas sejam violentadas de diferentes formas, como física, psicológica, moral e sexualmente.

Há vários vieses pelos quais é possível analisar o sistema patriarcal, uma vez que o machismo penetra profundamente às entranhas socioculturais que nos regem. Mas, para nós, uma das formas mais eficientes de abordagem é pela perspectiva da sexualidade feminina. Quando falamos sobre a sexualidade da mulher, há o risco de nos restringirmos a problematizações simplistas, não nos dando conta do que a sexualidade feminina representa na sociedade em que vivemos. Se pensarmos que, como mencionado anteriormente, o ser humano se percebe como sujeito a partir da sexualidade, podemos entender então que a construção identitária da mulher está comprometida na nossa sociedade. Uma vez que o controle e a censura da sexualidade feminina são uma realidade, a mulher enquanto indivíduo fragmentado também o é. Sendo assim, é urgente repensarmos a sexualidade feminina como meio de permitirmos novas formas de construir e o modo de estar no mundo do sujeito mulher.

Podemos pensar ainda na questão da histeria (no passado associada exclusivamente às mulheres e ainda hoje associada ao sexo feminino) como significante da insatisfação, uma vez que é metonímia do desejo. A teórica Tânia Maria Cemin Wagner (2013), em seu ensaio sobre a personagem feminina e a sexualidade, se apoiando nos estudos de Freud em *O mal estar na civilização*, discute como o desejo e a busca pelos prazeres, para o psicanalista, confere sentido à vida e como a mulher, para Freud, é considerada a solapadora do pacto civilizatório, uma vez que é percebida como um sujeito constituído de forma diferente da do homem, principalmente por ser considerada objeto

de desejo. Como afirma Wagner, a evolução das conquistas feministas têm modificado esse cenário, ao deslocarem a mulher do lugar de objeto de desejo, apenas, para de sujeito desejante.

Percebemos, a partir do trecho, a importância das conquistas feministas para a evolução da construção da mulher enquanto sujeito na sociedade, deslocando-a de um lugar passivo, objeto de desejo masculino, para um lugar ativo, de ser desejante. Portanto, com certa redundância, é necessário entender que as mulheres desejam um lugar de desejo. A masculinização do desejo na sociedade tem raízes históricas e profundas, e regem uma manutenção social que envolve esferas políticas, econômicas e sociais. Sendo assim, a sexualidade das mulheres representa uma grande ameaça às esferas públicas e privadas, que desmoronariam com a desconstrução dos clichês sobre o desejo feminino, uma vez que uma sexualidade autônoma, ou seja, conduzida e construída com maior liberdade, levaria a mulher a novas posições e possibilidades, exigindo, conseqüentemente, uma reestruturação de todas as estruturas sociais.

Delimitado nosso objeto de análise, ou seja, o filme *Ninfomaníaca I e II*, do diretor Lars von Trier, uma obra que movimentou vários aspectos do universo sexual feminino e que gerou forte impacto no público geral, grandes polêmicas, cortes e censura, buscaremos abordar as representações da sexualidade da protagonista Joe como forma de resistência à um sistema patriarcal, disciplinarizante e opressor. A partir do *corpus*, selecionamos a sexualidade como o viés norteador do estudo. Sendo assim, buscaremos refletir de que forma os padrões patriarcais em torno da sexualidade feminina são construídos e transmitidos social e culturalmente até os dias atuais, e como isso se reflete no cinema. Procuraremos associar, ainda, o tema em questão com a linguagem cinematográfica, uma vez que a linguagem é a principal via de acesso à produção e reprodução de significados sociais. Como pontua Graeme Turner, “a operação da linguagem [...] nos fornece um modelo central de como a cultura produz significado, independentemente do meio de comunicação.” (1997, p. 53).

A ideia de estudar o cinema e percorrer o universo fílmico também nos pareceu interessante, pois assim trilhamos alguns caminhos teóricos que se diferem daqueles percorridos até aqui, que estavam fixados no campo da narrativa literária, e nos abrimos a novas perspectivas de conhecimento e aprendizagem. Encontramos no filme um importante canal para compreender e explorar diversos aspectos socioculturais, e utilizaremos cenas e discussões que emergem na narrativa juntamente com o material

teórico selecionado para tecermos reflexões, análises e desconstruções de temas tabus. Utilizaremos os *frames*<sup>1</sup> das cenas selecionadas para construirmos a análise, a partir do enlaçamento da teoria com o *corpus*.

Como embasamento teórico desta pesquisa, no que diz respeito às teorias cinematográficas e da narrativa, recorreremos ao estudos de Teresa de Lauretis, no artigo *A tecnologia do gênero* (1987), Laura Mulvey, em ensaios como *Prazer visual e cinema narrativo* (1973), e ainda Guacira Lopes Louro em artigos como *Cinema e sexualidade* (2008) e livros como *O corpo educado* (2000) e *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista* (1997). No artigo citado, Louro discute como as posições-de-sujeito e práticas sociais e de gênero vêm sendo representadas nos filmes "como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais" e, para isso, a autora recorre "a filmes dirigidos ao grande público para analisar representações recorrentes no cinema (a partir dos anos 1950) e as transformações que vêm sendo observadas nas últimas décadas" (2008, p. 81).

No que diz respeito as teorias cinematográficas, principalmente no que se refere ao cinema como linguagem, traremos Marcel Martin e seu livro *A linguagem cinematográfica* (2005) e ainda Jean-Claude Carrière com *A linguagem secreta do cinema* (2006). Para pensar a relação entre o cinema e a sociedade, acionaremos a obra *Cinema como prática social* (1993), de Graeme Turner. Para embasar a discussão a respeito dos processos psicológicos que o cinema envolve, contaremos com Luis Espinal, com o livro *Cinema e seu processo psicológico* (1976), e acionaremos Christian Metz em *Psicanálise e cinema* (1980) para enriquecer a abordagem da relação que o título do livro propõe.

Para finalizar, nos apoiaremos em materiais teóricos que tratem ainda, especificadamente, do diretor Lars von Trier e suas obras, as temáticas e as formas de linguagem e estética cinematográfica utilizadas pelo cineasta. Nos interessa aqui traçar uma leitura que demonstre como o diretor rompe com a forma tradicional do cinema, inclusive ao criar o manifesto Dogma 95, em que novas regras são estabelecidas para o fazer cinematográfico, e como esse rompimento se dá não só na forma, mas também nas temáticas e nos conteúdos explorados pelo cineasta.

Uma das figuras mais controversas e polêmicas do cinema europeu (e mundial) contemporâneo, von Trier trouxe grandes mudanças para o filme moderno e seu nome se

---

<sup>1</sup> Cada um dos quadros ou imagens fixas de um produto audiovisual; foto.

tornou referência para o cinema "quebra tabu". Para fomentar a discussão acerca das protagonistas femininas e seus possíveis significados, uma vez que são maioria nas obras do diretor, nos apoiaremos no estudo *Figurações da mulher no cinema de Lars von Trier* (2017), de Simone Rossinetti Rufinoni.

Partindo do referencial teórico mencionado, objetivamos analisar a linguagem cinematográfica, a fim de refletir sobre como essa linguagem revela, reflete e reforça formações sociais patriarcais que atuam sobre ela; como a narrativa se constrói, através de sua linguagem e escolhas estéticas; e a sexualidade da protagonista como resistência aos padrões morais da sociedade. Em se tratando de um filme, é importante compreender a narrativa cinematográfica e a forma como é desenvolvida, principalmente na obra em questão, e, posteriormente, adentrar as questões que o *corpus* traz, analisando recortes essenciais para a pesquisa. Para melhor desenvolvimento metodológico, a análise será feita a partir de recortes (temáticos e do *corpus*), e partiremos de abordagens mais amplas, de forma a traçar um percurso que contextualize as análises mais específicas.

Por meio do filme, e apoiando-nos no referencial teórico selecionado, caminharemos entre as diferentes áreas do conhecimento que dialogam com a obra, como as teorias e críticas feministas do cinema e as teorias sobre a sexualidade, aplicando-as na medida em que a análise do *corpus* vai sendo feita. Estabelecendo a sexualidade feminina como tópico norteador da análise, pretendemos pinçar elementos da obra que se fizerem pertinentes para o estudo, estabelecendo reflexões a partir do entrecruzamento dos aspectos fílmicos com as noções teóricas, e trazendo a discussão para um nível sociocultural, como forma de olharmos para nós mesmas e para a sociedade na qual estamos inseridas de maneira crítica e engajada.

Porém, antes de adentrar a análise do *corpus*, no primeiro capítulo abordaremos alguns aspectos da linguagem cinematográfica, perpassando a relação do cinema com a sociedade, do filme com seu espectador, dos valores patriarcais presentes no cinema dominante e a representação da mulher neste cinema, além de discutirmos alguns pontos acerca do diretor Lars von Trier e sua obra e traçarmos uma possível leitura para as protagonistas de seus filmes. O segundo capítulo foi reservado para a abordagem dos elementos da narrativa do filme em questão, como sinopse, tempo, espaço, personagens e, em especial, a questão da narrativa autobiográfica da protagonista, uma vez que Joe é narradora em primeira pessoa de sua própria história, nos parecendo fundamental lançarmos um olhar mais atento para as possibilidades que envolvem a narração de si da

personagem.

No terceiro capítulo realizaremos a análise do tema norteador desta pesquisa, ou seja, a sexualidade como forma de resistência às normalizações, padrões e controle de corpos que a sociedade tenta exercer sobre os sujeitos. Buscaremos analisar como as escolhas da protagonista refletem formas de resistir aos padrões sociais, o que a coloca à margem da sociedade, uma vez que a liberdade sexual e a busca pela autonomia sobre o próprio corpo traz algumas consequências a Joe, como a dificuldade de conseguir um emprego formal e o afastamento de seu filho.

Para tentar se encaixar na sociedade, Joe se depara com a necessidade de disciplinarização e controle de sua sexualidade, mas isso acaba sendo impossível para a protagonista. A sexualidade de Joe se mostra vital para sua existência e, uma vez que a sociedade rejeita acolher uma mulher que conduz sua sexualidade da forma como ela o faz, a protagonista acaba optando, portanto, por (r)existir e lutar pela sua sexualidade, ainda que para isso tenha que estar à margem. Desse modo, pretendemos especificar estas formas de (r)existência traçadas pela protagonista ao longo do filme, as quais envolvem a reivindicação por liberdade sexual e a autonomia sobre seu próprio corpo.

## CAPÍTULO 1

### O CINEMA: LINGUAGEM E REPRESENTAÇÕES

#### 1.1 A linguagem cinematográfica

Tendo em vista que o *corpus* que compõe este estudo é um produto cinematográfico, parece-nos interessante abordarmos alguns pontos sobre o universo fílmico, como a linguagem própria sobre a qual opera, a relação entre o filme e o espectador, e alguns de seus aspectos socioculturais. O filme enquanto produto cultural nos dá acesso aos valores da sociedade na qual ele se insere, e nos permite discutir como o cinema dominante é, majoritariamente, estruturado sob padrões patriarcais que moldam a forma como é feita a representação da mulher nas telas. A discussão e apresentação de tais aspectos se faz importante para que o leitor se situe de forma mais contextualizada dos signos e significados que operam no cinema quando se deparar com o objeto fílmico que apresentaremos neste estudo.

Além de noções gerais do universo cinematográfico, abordaremos ainda alguns aspectos mais específicos do estilo e modo de direção de Lars von Trier, com a mesma finalidade de contextualizar e situar o leitor, mas agora dentro do universo do diretor, apresentando onde este se situa na indústria cinematográfica, suas principais características artísticas e os principais aspectos de suas obras. Este percurso nos ajudará a tecer as análises acerca da obra e a entender como ela rompe e transgride alguns aspectos tradicionais de fazer cinema. Uma vez apresentada a forma de representação da mulher no cinema dominante, poderemos refletir se a construção da protagonista do filme se dá de forma a reforçar tais padrões ou se quebra com o princípio da representação feminina no cinema. Começemos, portanto, pela linguagem cinematográfica.

Podemos começar a pensar a linguagem cinematográfica assim como pensamos a linguagem poética. Ora, se a palavra constitui a matéria prima da produção poética, a imagem (fotografia), por sua vez, é a matéria prima fílmica. Mas nem a realidade que é captada nem a palavra em si são suficientes para serem consideradas objetos de arte. Tanto a realidade quanto a palavra precisam passar por um tratamento estético, em que são transformadas e reestruturadas para, assim, tornarem-se objetos artísticos. Como pontua Christian Metz:

Se o cinema é linguagem é porque ele atua com a imagem dos objetos, não com os objetos em si. A duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se elementos de um enunciado. (METZ *apud* MARTIN, 2005, p. 24)

Sendo assim, entendemos que a imagem dos objetos é diferente dos objetos em si, justamente porque entre a imagem e o objeto operam os tratamentos fílmicos que compõem o que chamaremos aqui de linguagem cinematográfica. De acordo com Marcel Martin (2005), a linguagem fílmica é a linguagem artística da realidade. Para o estudioso, esta linguagem sofre uma estetização ao passar pelos processos e tratamentos fílmicos, que incluem diversos aspectos que compõem este tipo de obra, como o som, a iluminação, os planos, os enquadramentos, etc.

Martin analisa cada uma das categorias que compõem a linguagem cinematográfica, nos guiando, por meio de seu livro, pelo vasto universo fílmico, enquanto vai explorando e decifrando cada um dos processos de expressão utilizados pelo cinema, dentre eles a câmera e seus movimentos, planos, ângulos de filmagem, figurinos, cenários, cores, atores, elipses, metáforas e símbolos, música, montagem, diálogos, espaço, tempo, entre outros.

Não nos cabe aqui explorar estes elementos nem nos aprofundar em um ou outro desses processos. Mas é interessante pontuarmos que a forma como os processos de expressão são utilizados por cada diretor costuma marcar uma identidade artística, as vezes tão forte que é possível reconhecermos o diretor de um filme por meio das características que identificamos nas narrativas. Lars von Trier é um diretor que tem uma marca e uma identidade bastante específica. Aliás, o fazer cinematográfico é uma de suas principais preocupações, e desde a criação do Dogma 95<sup>2</sup>, quando o cineasta elaborou diversas regras de produção, ele demonstra o quanto se preocupa com a os processos de expressão utilizados no cinema, uma vez que, para o diretor, dependendo da forma como

---

<sup>2</sup> “Publicado em 13 de março de 1995 e apresentado uma semana depois na comemoração do centenário do cinema no *Odéon - Théâtre de L'Europe*, em Paris, o “Manifesto Dogma 95” foi um documento redigido por Vinterberg e Trier que estabelecia certas regras para o fazer cinematográfico. Essas regras, que tem tanto cunho técnico quanto ético, foram baseadas em valores tradicionais - como a valorização da história, atuação e temática - e rejeitavam o uso de efeitos especiais elaborados ou recursos tecnológicos.”. Trecho retirado do site Instituto de cinema. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/movimentos-do-cinema-o-que-foi-o-dogma-95>. Acesso em: <10/08/2020.

são utilizados podem acabar alienando e distraindo o espectador, ao invés de estabelecer uma conexão mais profunda.

Quando criou o movimento do Dogma, o diretor pretendia livrar o cinema de grandes artifícios e elementos superficiais, buscando devolver a autonomia para a produção cinematográfica. Lars von Trier optava por um fazer fílmico sem alienações ou distrações em demasia. Assim, abriu mão de várias formas de expressão comumente utilizadas no cinema, como estúdios, objetos e acessórios, trilha sonora, iluminação especial, trabalhos ópticos e filtros, alienações temporais e geográficas, entre outros<sup>3</sup>. Apesar de não ter seguido tais regras rigorosamente e nem por muito tempo, sua forma de fazer filmes continua carregando a essência de uma produção que busca ser profunda, e que apresenta poucos (ou nenhum) artifícios superficiais de ilusão e distração do espectador, como efeitos visuais, trilhas grandiosas, movimentos de câmera sofisticados, dentre outros. O cineasta continua fiel a sua negação das formas hollywoodianas de fazer cinema, e ainda que não cumpra mais com as regras do próprio movimento que fundou, continua trilhando um caminho dentro da indústria cinematográfica que pode ser entendido como subversivo e desviante das normas e padrões do cinema dominante.

Retornando às reflexões acerca da linguagem cinematográfica e seus diversos mecanismos, códigos e convenções, por hora, é necessário apenas que entendamos que esta linguagem é composta por diversas técnicas, recursos e métodos, e interpretá-la de forma mais profunda e significativa nos permite um olhar mais crítico diante da obra. Caso contrário, poderemos nos comportar de forma superficial diante da narrativa fílmica, captando as imagens na tela, mas não a riqueza de possibilidades e significados que estas carregam. Portanto, como propõe Martin, é necessário aprender a ler um filme, decifrar o sentido das imagens tal como se decifra o sentido das palavras e dos conceitos.

Atualmente, com mais de um século desde sua criação, estamos familiarizados com a linguagem do cinema, e conseguimos apreender, quase que naturalmente, o que o filme projetado na tela tem a oferecer. Mas nem sempre foi assim. Desde seu surgimento, o filme já causou muita confusão nos locais por onde passava e no espectador que o presenciava e que, diante de uma nova forma de arte ainda não codificada, se sentia muitas vezes perturbado, perplexo, espantado, surpreso, curioso, etc.

Isso se deve ao fato de que estes espectadores não tinham o conhecimento necessário para conseguirem fazer a leitura do filme e de seus códigos e convenções, que

---

<sup>3</sup> Elementos retirados do Manifesto Dogma 95.

também foram surgindo, se modificando e amadurecendo no decorrer do tempo. Alguns exemplos ilustram o desconhecimento e despreparo dos primeiros espectadores diante da obra fílmica, como quando o público não sabia se o trem na tela ultrapassaria as barreiras do écran e os atingiria (como sabemos que ocorreu com a exibição de *Chegada de um trem à estação*<sup>4</sup>, dos irmãos Lumière); e há relatos de que, antigamente, se algo ou alguém era mostrado em *close*, não se sabia que a imagem estava ampliada para algum efeito, mas acreditava-se que aquele seria o real tamanho do objeto/ser representado.

Logo, esta linguagem, até então desconhecida, vem sendo aprendida, pois se outrora a exibição cinematográfica contou com a presença do *explicador*, que se colocava entre o filme e o público para facilitar e, como o nome sugere, explicar o que era projetado na tela, há muito já dispensamos sua presença pois nos tornamos autossuficientes na compreensão, ao menos em nível básico, da linguagem cinematográfica. Mas como toda linguagem, o cinema está em constante transformação, e vem, cada vez mais, se complexando, o que exige um empenho constante do espectador comprometido.

O cinema de Lars von Trier é um exemplo de produção mais complexa, uma vez que o diretor costuma abordar muitos assuntos densos, além de utilizar-se de uma quantidade significativa de referências de diferentes áreas do conhecimento, juntamente com uma forma de produzir a narrativa fílmica que objetiva, nas próprias palavras do diretor, incitar o pensamento e a reflexão. Esta maneira de fazer cinema pode se colocar como um desafio para o espectador.

Portanto, quanto mais aguçado o olhar, mais fundo poderemos penetrar as camadas interpretativas da película a qual nos propomos assistir. Como ressalta Jean-Claude Carrière:

Às vezes, basta estar alerta, ter uma lúcida compreensão da linguagem cinematográfica, para que todos os noticiários de tevê se transformem num interessante exercício de decodificação. Podemos olhar, então, com novos olhos, para as imagens que nos bombardeiam (ninguém escapa totalmente delas), antecipando becos sem saída, artifícios técnicos, omissões. Nossa habitual passividade pode dar lugar à observação, à curiosidade, a um olhar crítico. Uma atitude necessária, salutar e – sem dúvida, por essa mesma razão – permanentemente ameaçada. Mas quantas pessoas se esforçarão, ou estão suficientemente informadas, para abrir os olhos, para ver de forma diferente? Na maior parte do tempo permanecemos indiferentes e apáticos diante da imagem que nos mostram e do som que nos fazem ouvir: apáticos e sem reação. (CARRIÈRE, 2006, p. 58)

---

<sup>4</sup> Do original *Entrée d'un Train en Gare de La Ciotat*.

Vale ressaltar que cada um de nós terá uma forma de ver e se relacionar com o filme, que não depende somente de uma bagagem teórica, mas de todos os fatores internos e externos que nos atravessam e nos constituem. E esta relação subjetiva e única que cada espectador vai experimentar diante da obra fílmica fica evidenciada quando pensamos nas reações variadas (e geralmente opostas) do público em relação aos filmes de Lars von Trier. Enquanto alguns o consideram um grande diretor e demonstram devoção aos seus filmes, outros o desprezam e têm verdadeira aversão a sua obra. A própria reação do público ao filme “Ninfomaníaca” comprova a diferença de relação que o espectador estabelece com a obra, uma vez que esta foi muito criticada por uns, enquanto outros a consideram de tamanha relevância que acaba por tomá-la como objeto de estudo. Como pontua Martin:

Em consequência, se o sentido da imagem existe em função do contexto fílmico criado pela montagem ele também existe em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo de acordo com seus gostos, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias. (MARTIN, 2005, p. 34)

Logo, falamos de “leituras” do filme, e não leitura, de “significados” da obra, e não de um único significado possível. A percepção do espectador dará significação e totalidade à obra. Consequentemente, a medida que nos expomos a condições que modificam, enriquecem e agregam nossa experiência pessoal, à medida que evoluímos e nos modificamos, nossa percepção diante do filme, consequentemente, também mudará.

E não está em jogo aqui somente a reação individual de cada indivíduo diante da narrativa fílmica. O que nos interessa salientar é que cada espectador é também, em alguma medida, (co)autor da obra com a qual trava contato, pois é somente a partir de sua significação e aceção que a obra ganhará completude. Esta ideia de construção mútua do filme é compartilhada por diversos teóricos da área. Martin (2005) acredita que a obra não existe, em sua totalidade, senão na consciência do espectador e, para o autor, um filme nada mais é do que continuidade de fragmentos de realidade cuja a ligação e significação são dadas por aquele que a apreende. Turner, por sua vez, afirma que:

O significado do filme não é simplesmente uma propriedade de seu arranjo específico de elementos; seu significado é produzido em relação a um público, e não independentemente. Ao percebermos isso, vemos a possibilidade de aceitar que o público possa encontrar uma variedade

de significados em qualquer texto cinematográfico; seu significado não é necessariamente “fixo”, imutável. (TURNER, 1997, p. 122)

Sendo assim, o entrecruzamento do filme (que conta com diversos processos de expressão), com o espectador (cada qual singular em sua existência), resulta em inúmeras possibilidades de interpretação, tornando a experiência cinematográfica, assim como toda experiência artística, única e intransferível. Mas, vale lembrar, ainda a respeito dos significados de um filme, que apesar de esta leitura ser aberta e muito relativa é necessário que ela se sustente de acordo com as condições fornecidas pela película e com as circunstâncias experienciadas pelo espectador, inserido em um tempo e espaço específicos. Assim como seu espectador, o cinema também está inserido socioculturalmente, e tais aspectos socioculturais se encontram refletidos em suas técnicas e padrões. Como ressalta Carrière, formas tradicionais e anteriores se introduzem nas técnicas atuais, e nós, enquanto sujeitos, também carregamos outras formas invisíveis, que determinam a maneira de vermos e retratarmos o mundo (2006, p. 38).

Percebe-se, assim, que a sociedade molda o cinema e o cinema molda a sociedade. Como observa Turner, “o cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria” (1997, p. 13). Este poder do cinema, como prática social, ajuda-nos a entender de que forma o cinema (re)produz significação cultural. Segundo Turner:

A “cultura” foi redefinida como o processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural. O cinema, a televisão e a publicidade tornaram-se assim os principais alvos de pesquisa e análise “textual”. (TURNER, 1997, p. 48)

Talvez seja este um dos principais motivos que fizeram com que os estudos sobre cinema crescessem significativamente: através da narrativa cinematográfica temos acesso aos valores, crenças e composição de uma cultura, pois, como afirma Turner “o sistema de linguagem de uma cultura traz consigo o sistema de prioridades dessa cultura, seu conjunto específico de valores e sua composição específica dos mundos físico e social” (1997, p. 52). Logo, a linguagem “é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais” (TURNER, 1997, p. 51). Sendo assim, devemos ter

consciência de que o cinema nos oferece, se nos dispormos a isso, meios de compreender melhor a sociedade e a cultura na qual estamos inseridos e assim, conseqüentemente, entendermos melhor a nós mesmos enquanto sujeitos sociais. Turner afirma que:

Precisamos ter consciência de que os mitos, as crenças e as práticas preferidas por uma cultura ou grupo de culturas penetrarão nas narrativas dessas culturas onde podem ser reforçados, criticados ou simplesmente reproduzidos. É possível captar as mudanças sociais nas mudanças de tendências temáticas ou formais que ocorrem na narrativa ao longo do tempo. (TURNER, 1997, p. 82)

Isto posto, podemos entender que a narrativa cinematográfica, assim como seu espectador-sujeito, pode reforçar, criticar ou somente reproduzir mitos, crenças e práticas culturais, a depender do tipo de cinema (como o hollywoodiano ou o alternativo) que estamos dispostos a consumir, cada qual com diferentes propostas e finalidades. Enquanto algumas indústrias cinematográficas têm como foco o mercado, a comercialização e o lucro, produzindo, portanto, filmes mais facilmente aceitos, outras já se propõem a incitar o pensamento crítico, a incomodar e a opor-se ao pré-estabelecido, produzindo narrativas que nem sempre são bem aceitas, mas que resistem às formas do cinema dominante. Nesta segunda categoria podemos encontrar o diretor Lars von Trier e sua obra, pois é exatamente nesta linha de produção que o cineasta tem trilhado sua trajetória.

Vale ressaltar, retomando a questão sobre os estudos do cinema, que estamos em uma fase crucial de seu desenvolvimento (TURNER, 1997) e que, ainda de acordo com o autor:

O cinema é revelado não tanto quanto uma disciplina separada mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria. As abordagens atuais vêm de um amplo espectro de disciplinas – linguística, psicologia, antropologia, crítica literária e história – e servem a uma série de posições políticas – marxismo, feminismo e nacionalismo. Mas ficou claro que a razão pela qual queremos estudar o cinema é porque se trata de uma fonte de prazer e significado para muita gente em nossa cultura. As relações que tornam isso possível – entre imagem e o espectador, a indústria e o público, a narrativa e a cultura, a forma e a ideologia – são aquelas agora isoladas para pesquisa por parte dos estudos sobre cinema. (TURNER, 1997, p. 49)

É importante destacar que o fato de o cinema ser uma fonte de prazer e significado social é um ponto chave para este estudo, pois o que a sociedade consome como forma

de prazer pode nos dizer muito sobre ela, e assim abrimos caminho para entendermos não apenas sobre as formas de construção, os códigos e convenções do cinema, mas o que tudo isso revela sobre a própria sociedade para a qual este filme é produzido. Isso talvez explique as reações adversas, a própria alcunha de “polêmico” e a necessidade de cortes e censuras que o filme “Ninfomaníaca” sofreu. Ou seja, a obra aborda temas que – diante das reações – evidenciam o moralismo da sociedade em que vivemos e nos revela quais assuntos são ou não permitidos e quem pode ou não falar sobre determinados temas ou protagonizar determinados papéis. A recepção da obra nos permite, portanto, pensar a sociedade na qual ela circula, quais seus valores morais, seus códigos de conduta, suas crenças e as leis que a regem.

Aliás, o cinema nos toca de formas muito mais profundas do que a maioria de nós tem consciência. Na sala de cinema, todos os nossos sentidos estão fortemente envolvidos com o filme. Um dos motivos que contribuem para isso, e que nos ajuda a explicar esta conexão prazerosa do público com o cinema, é o que Luis Espinal (1976) chama de “percepção cinematográfica”. A nossa percepção da realidade está completamente afetada e comprometida dentro da sala de exibição. Isso porque o ambiente do cinema cria uma atmosfera que atua diretamente na nossa percepção, que deixa de lado a percepção do real para agora ativar a percepção cinematográfica. No livro *Cinema e seu processo psicológico*, Espinal inicia diferenciando a realidade e a imagem da tela, que se dá por dois motivos claros. De acordo com o autor:

Entre a realidade e a imagem na tela estão todos os truques, todas as falsificações do meio cinematográfico, que nos dá somente uma determinada imagem da realidade. Por isso a realidade não coincide com a imagem da tela. [...] Mas, tampouco a imagem da tela coincide com a imagem de nossa percepção, pois a percepção cinematográfica está cheia de anomalias, até o ponto de se poder afirmar que nossa percepção cinematográfica é completamente original e diversa da percepção comum, na vida real. (ESPINAL, 1976, p. 12)

Vários aspectos irão formar a chamada “percepção cinematográfica”. De acordo com Espinal, as “anomalias” desta percepção se dá devido à algumas causas, que o autor vai explicar a partir de algumas “exceções” que acontecem no universo do cinema. É interessante pensar sobre como muitos espectadores nem se dão conta - conscientemente - de tais diferenças que operam nas suas percepções a partir do momento que adentram a sala de cinema. Quando ganhamos consciência sobre cada aspecto que envolve esse

universo, surge uma nova forma de entendermos e nos relacionarmos com o filme, mais profunda e produtiva.

Sendo assim, podemos compreender que dois grandes aspectos envolvem o universo dos filmes: o primeiro compõe o que chamamos linguagem cinematográfica, ou seja, todos os elementos, tratamentos e técnicas de filmagem e produção da obra; o segundo diz respeito a aspectos externos que ajudam a imergir e envolver ainda mais o público com o filme, o que exemplificamos a partir da chamada “percepção cinematográfica”, que se difere em vários sentidos da nossa percepção da vida real. Agora, abordaremos o terceiro e último ponto que compõe a relação do espectador e do filme, e que talvez seja o elemento mais importante na criação da conexão “mágica” do filme com o público.

Além dos elementos internos da linguagem cinematográfica e dos elementos externos que criam o ambiente adequado para o público do cinema, temos ainda os aspectos psicológicos que entram em cena durante a exibição de uma obra fílmica – os fatores internos do sujeito espectador. Podemos olhar para essa relação espectador-filme através da perspectiva psicológica, que apresenta diversas possibilidades de análise. De acordo com Turner:

A natureza da fascinação do cinema – sua capacidade de dissolver as fronteiras do real – é mais um convite para a psicanálise. Se Freud sustentava que o desejo está localizado na brecha existente entre o real e o imaginário [...] então o cinema ocupa essa brecha. O que a maioria das respostas a essas questões tem produzido é uma série de teorias sobre os processos pelos quais o público se identifica com aquilo que vê na tela. Esses processos são vistos como análogos às diversas maneiras como os integrantes desse público constroem suas próprias identidades na sociedade. (TURNER, 1997, p. 113)

Este processo de identificação do público com o que vê na tela pode ser entendido em diferentes camadas, sendo algumas mais superficiais e palpáveis e outras mais profundas e ocultas. Para o primeiro tipo, de acordo com Metz (*apud* Turner, 1997), a própria ida ao cinema nos convida à identificação, pois a câmera torna-se um substituto dos nossos olhos, adotamos determinada perspectiva e dotamos ainda o princípio organizador do filme. Para Metz, o filme visto como nossa própria percepção e não como uma representação elimina a distinção entre os nossos olhos e o projetor e os mecanismos do cinema se tornam como que extensões de nós mesmos.

Para o segundo tipo temos uma identificação um pouco mais complexa. Neste ponto, a tela funciona como um espelho, remontando a “fase do espelho”, de Lacan. De acordo com Turner:

O teórico pós-freudiano Jacques Lacan desenvolveu uma descrição muito importante de um aspecto da infância que ele chamou de “fase do espelho”. Este é o ponto em que a criança pela primeira vez reconhece a si mesma no espelho e percebe que tem uma identidade distinta da identidade da mãe. Ao reconhecer uma imagem de si mesma e ao criar uma fascinação por essa imagem, a criança começa a construir uma identidade. O que as crianças vêem, a única coisa que podem ver, porém, é uma imagem de si mesmas – uma representação. Aqui começa o processo de equívoco e auto-ilusão humana: nossa identificação egoística com a imagem de nós mesmos é sempre de algum modo ilusória. A imagem do próprio eu, entretanto, é fascinante, irresistível para a criança e para os aspectos narcisistas da personalidade adulta. (TURNER, 1997, p. 115)

Metz também dá contribuições sobre o assunto. Para o teórico, o filme é como o espelho mas se difere em um ponto essencial do espelho primordial, uma vez que não irá refletir, jamais, o próprio corpo do espectador. De acordo com Metz, a criança, diante do espelho, percebe os objetos da casa e seu objeto por excelência, sua mãe, mas principalmente, ela percebe sua própria imagem. E é daí, segundo o autor, que a identificação primária, ou seja, a formação do ego, ganha algumas de suas características mais importantes, uma vez que “a criança se vê como um outro lado de um outro. Este outro outrem lhe garante que o primeiro seja ela própria” (1980, p. 58/59). De acordo com Metz:

O espectador de cinema não é uma criança [...] Assim o que torna possível a ausência do espectador na tela [...] é que o espectador já passou pela experiência do espelho (do verdadeiro), e que ele é portanto capaz de constituir um mundo de objetos sem ter antes que reconhecer-se a si mesmo. (METZ, 1980, p. 58/59)

Para o teórico, o espectador pode se identificar, portanto, com o personagem da ficção ou com o ator/atriz, uma vez que não necessita mais de sua própria imagem refletida para criar identificação. Além da identificação, que pode se dar de diversas formas, existem também as projeções. De acordo com Espinal, criado o ambiente externo ideal, a atividade de projeção pode ser iniciada. E, para o teórico, podemos diferenciar

aqui dois tipos de projeção: a do filme, propriamente dita; e a atividade projetiva do espectador, esta que nos interessa agora. Para o autor:

Existe um falso mito sobre a passividade total do espectador cinematográfico. Mas é uma ideia falsa, pois o espectador está extremamente ativo diante da imagem em movimento; o espectador desenvolve uma grande atividade projetiva. Tanto é verdade, que o cinema é utilizado como teste projetivo para descobrir o subconsciente, já que o espectador projeta muito de sua interioridade. Quando se fala da passividade do espectador, sem dúvida quer-se dizer que ele está muito receptivo, mas de forma alguma está passivo, já que o espectador projeta aquilo que falta à imagem, que não é pouco, para fazê-la verossímil e assimilável. (ESPINAL, 1976, p. 30)

Espinal, em seu livro, elucida diversos tipos de projeção, expõe os fatores que a favorecem, aborda seus conteúdos, dentre outros. O autor ainda ressalta que o espectador ante a tela “projeta seu estado de ânimo, suas experiências anteriores sobre o tema proposto. Projeta suas vivências e as relações que teve com um determinado objeto” (ESPINAL, 1976, p. 40). Por fim, o autor afirma que:

Como conclusão, recordemos a necessidade da dupla projeção, a mecânica e a psicológica. Tão necessária é uma como outra. Numa tela onde se projetassem as imagens, mas não existisse ninguém as contemplando, na realidade não haveria cinema; ali só haveria fotografias de cinema; não haveria movimento, nem realismo. Ali não haveria quase nada, só uns estímulos que cairiam no vazio e que não teriam nenhum sentido. (ESPINAL, 1976, p. 41/42)

Portanto, reiteramos que a obra, por si só, é como que um projeto “inacabado” ou, como propõe o autor, praticamente “inexistente” sem a significação do espectador. É este que preenche as lacunas e finaliza a obra ao apreendê-la.

Mas mesmo que aprendamos a decifrar (em alguma medida) o filme, ainda que nossos olhos e ouvidos estejam agora muito mais condicionados ao cinema e sua linguagem, não deixamos de nos envolver de forma quase hipnótica e alienada com a obra cinematográfica. A respeito deste “misterioso e irresistível poder de convencimento do cinema”, Carrière afirma que:

Ele tem esse poder desde os primórdios (e em maior grau que qualquer outra mídia), desde que os primeiros espectadores parisienses dos irmãos Lumière recuaram, alarmados, diante do trem que,

silenciosamente, se arremessava contra eles (...). Aqui, o que é invisível é a própria irrealidade. O que a plateia não vê é o subterfúgio. A ficção, a própria natureza do filme, as técnicas da filmagem e da produção - tudo é esquecido, afastado pelo poder físico da imagem falada, aquela máscara barulhenta colocada sobre o semblante da realidade. (CARRIÈRE, 2006, p. 50, 51 e 52)

Como podemos perceber, quase sempre somos profundamente impactados pelas imagens e sons que se apresentam diante de nós e nos deixamos levar pela ficção projetada na tela. Assim como entender das técnicas e padrões formais sob os quais uma certa poesia foi escrita não lhe tira a beleza e capacidade de afetação e comoção, independentemente de estarmos conscientes da linguagem do cinema, de que saibamos ter um olhar crítico e uma leitura mais profunda do filme que se nos apresenta, o conhecimento teórico não anula, em nada, a capacidade de envolvimento do espectador com o filme. Como descreve Carrière, “nossa inteligência hipnotizada se retrai e se paralisa, rende-se à emoção e mesmo à sensação (...) de que o filme, aquela fina membrana transparente, na qual as imagens se fixam e se movimentam, pode nos tocar diretamente” (2006, p. 54).

Bem, a capacidade hipnótica e persuasiva do cinema, o poder de envolver e iludir o espectador é, como pudemos ver, fruto tanto de aspectos internos da engenhosa linguagem com a qual o cinema opera, quanto de fatores externos que ajudaram a construir e moldar esta linguagem e contribuem para que a conexão com o espectador seja mais efetiva, e ainda dos fatores psicológicos internos do sujeito espectador, como a projeção, a identificação, a ativação de aspectos primitivos do inconsciente, como a fase do espelho, e da forma mais primitiva de prazer humano: o prazer visual.

Este último será um dos focos da análise do próximo item, uma vez que o prazer visual que o cinema oferece é moldado sob padrões patriarcais que constroem a mulher como objeto “para-ser-olhado”, fetichizando e erotizando a imagem da mulher para suprir necessidades inconscientes do público masculino, em um cinema primordialmente feito por homens e para homens. Discutiremos estas e outras questões a seguir.

## **1.2 Valores patriarcais: a representação da mulher no cinema**

O estudo do cinema esbarra, de certa forma, ao estudo da sociedade. O desenvolvimento e mudanças na forma de representar a mulher nos filmes acompanha as mudanças e necessidades de cada época. Como ressalta Turner, “a ideologia é lida nos

textos cinematográficos, consciente ou inconscientemente, e a relação entre cada texto e sua cultura remonta a raízes históricas” (1997, p. 143). Portanto, o cinema e a sociedade relacionam-se, e nessa relação ambos se beneficiam. Mas entendemos este benefício que a sociedade extrai do cinema como parcial e relativo.

É necessário pensarmos a respeito do fato de que o cinema dominante - a indústria cinematográfica hollywoodiana – atende aos interesses de um sistema social também dominante: o patriarcado<sup>5</sup>. Sendo assim, ainda que pareça que todos nós nos beneficiamos do produto cinematográfico (e isto pode ser verdade em um nível superficial ou dependendo do que consideramos como “benefício”), se colocarmos em perspectiva, o cinema dominante parece reforçar estereótipos e padrões sociais machistas e exclusivos que, na soma final, parece-nos mais maléfico do que benéfico às mulheres e minorias no geral.

Portanto, o que vemos no cinema hollywoodiano e no cinema em geral são filmes feitos *por* homens e *para* homens. Uma realidade que vem sendo mudada devido aos avanços e lutas feministas. Mas, quando sondamos os filmes que estão em exibição nos cinemas ou observamos o catálogo das plataformas provedoras de filme, a grande maioria, ainda hoje, parece servir aos interesses masculinos: adequa-se às necessidades dos homens, oferecendo-lhes prazer, estímulo, soluções para medos inconscientes, dentre outros. Segundo Félix Guattari:

O cinema tornou-se uma gigantesca máquina de modelar a libido social [...]. No cinema, deixamos de ter a palavra; ela fala no nosso lugar; é-nos entregue o discurso que a indústria cinematográfica imagina que nós gostaríamos de ouvir; uma máquina trata-nos como máquinas e o essencial não é o que ela nos diz, mas essa espécie de vertigem de anulação que nos provoca o fato de sermos assim maquinados. [...] A modulação que resulta dessa vertigem barata não deixa de imprimir as suas marcas: o inconsciente encontra-se povoado de *gangsters*, de belmondos, de Marilyn Monroes. (GUATTARI, 1975, p. 6, 28, 96 e 101 *apud* MARTIN, p. 300)

Portanto, o discurso que emerge através dos filmes é adequado ao seu público e vai de encontro com seus interesses mais recônditos. Talvez por isso o termo sugerido no trecho acima por Guattari, “máquinas”, seja pertinente para tratar o público, pois a indústria do cinema pressupõe um espectador moldado, padronizado, adepto de um

---

<sup>5</sup> " (...) sistema de estruturas no qual o homem domina, oprime e explora as mulheres" (WALBY, 1990, p. 20)

discurso social normatizado e ingênuo das armadilhas por trás de tal discurso, aprovando, sem hesitar, a obra cinematográfica.

Mas, se por um lado o cinema dominante consegue agradar um grande número de espectadores, por outro desagrada e incomoda um público que não encontra nas telas representatividade e percebe, ainda, que o que assiste serve à alguns, enquanto exclui outros. Assim como o feminismo nos ajuda a entender nosso lugar enquanto mulheres na sociedade e a romper padrões na busca por igualdade de direitos, a crítica feminista de cinema nos fornece um caminho para olharmos para a representação das mulheres nos filmes e para demonstrarmos “o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema.” (MULVEY, 1973, p. 437).

Marcio Acselrad (2015), em seu estudo *A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela*, afirma que apesar das reivindicações do movimento feminista, suas conquistas não foram suficientes para que houvesse uma variação nos estereótipos femininos, que de acordo com o autor continuam esperando da menina que esta seja doce e boazinha, que se case e forme uma família. Para Acselrad, “nas produções cinematográficas esses papéis e estereótipos permanecem sendo construídos e influenciados por posições e contextos históricos, econômicos e sociais. A vida influencia o cinema e o cinema influencia a vida.” (2015, p. 93)

Partindo destes estereótipos das personagens femininas, podemos dizer que a personagem Joe, que constitui nosso *corpus*, rompe completamente com estes padrões de construção das mulheres dentro do cinema (dominante). A ideia da mulher doce e boazinha, que se casa e forma uma família, nas palavras de Acselrad, é exatamente o extremo oposto do que a protagonista do filme irá representar. Joe representa um modelo subversivo, alheio às normas, que caminha na margem da sociedade e resiste às tentativas de controle e normalização de seu corpo e de sua sexualidade. Joe é tudo aquilo que (usualmente) não se espera de uma mulher, nem na sociedade, nem no cinema: a personagem protagoniza atitudes “tipicamente masculinas” e reúne características e habilidades consideradas pertencentes ao universo masculino. Vale reiterar que tais atitudes e características não são essencialmente masculinas, mas são parte de uma cultura que produz a genderificação de todas as atividades humanas.

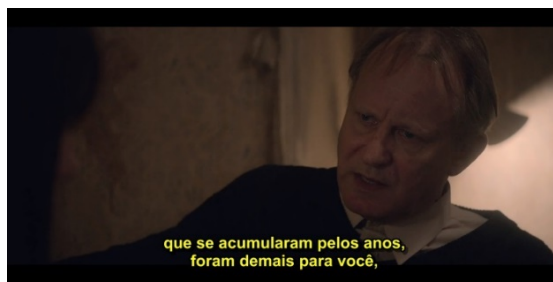
Dentre elas podemos citar a habilidades com carros, mecânica, a vida sexual extremamente ativa, o trabalho como cobradora de dívidas – um trabalho ilegal e violento -, o desprezo por questões sentimentais, que lhe causam verdadeira aversão, dentre várias

outras características que são perfeitamente aceitas vindas de um homem, mas que causam muito estranhamento e sentimentos adversos ao partirem de uma mulher. Seligman, personagem da narrativa, chega a dizer para Joe que suas reações agressivas a assemelhavam a um homem:

Frame 1- Reflexão de Seligman sobre as reações de Joe



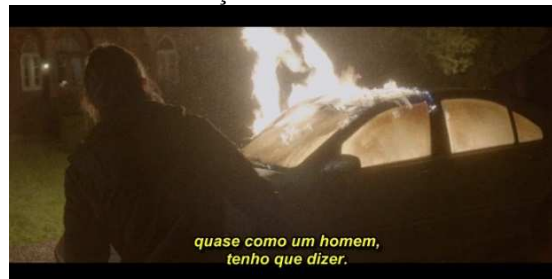
Frame 2- Continuação do frame 1



Frame 3 - Continuação do frame 2



Frame 4- Continuação do frame 3



Portanto, Joe rompe de forma considerável com a representação objetificadora e erotizante da mulher no cinema, e constrói uma trajetória carregada de atitudes e experiências que são protagonizadas dentro do cinema dominante, quase que exclusivamente, por homens. Este é um dos motivos que levaram, no passado, ao surgimento de uma crítica de cinema feminista - tanto para lançar luz à problemática do lugar e representação da mulher no cinema dominante quanto para reivindicar uma nova forma de fazer cinema. Antes de mais nada, é interessante ressaltar o que E. Ann Kaplan pontua em seu livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*:

Desde os primórdios dos movimentos de liberação da mulher, as feministas vêm estudando a representação da sexualidade feminina nas artes – na literatura, na pintura, no cinema e na televisão. À medida que lutamos por uma teoria significativa, é importante notar que a crítica feminista, enquanto uma nova forma de interpretar textos, emergiu de preocupações correntes de mulheres que reavaliavam a cultura na qual haviam sido criadas e educadas. (KAPLAN, 1995, p. 43)

Tanto a sexualidade quanto a sexualização do corpo feminino são alvos de estudo das teóricas feministas. E este é um ponto crucial de análise até os dias atuais. Como afirma Teresa de Lauretis, em seu estudo *A tecnologia do gênero*:

A sexualização do corpo feminino tem sido, com efeito, uma das figuras ou objetos de conhecimento favoritos nos discursos da ciência médica, da religião, arte, literatura, cultura popular e assim por diante. A partir de Foucault surgiram vários estudos abordando o tópico, com maior ou menor explicitação, dentro de seu arcabouço metodológico histórico; mas a conexão entre a mulher e a sexualidade, e a identificação do sexual com o corpo feminino, tão difundidas na cultura ocidental, já há muito vêm sendo uma das preocupações centrais da crítica feminista e do movimento de mulheres independentemente, é lógico, de Foucault. [...] Já algum tempo antes da publicação do volume I da *História da sexualidade* na França (*La volonté de savoir*, 1976), teóricas feministas na área do cinema vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas [...] e os códigos cinemáticos específicos (por exemplo, a maneira de olhar) que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyerista do espectador; e vinham desenvolvendo não só uma descrição, mas também uma crítica dos discursos psicossocial, estético e filosófico, subjacentes à representação do corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual. (LAURETIS, 1987, p. 221)

Entendemos, portanto, que a questão da sexualidade e da sexualização é central para os estudos de gênero e/ou estudos feministas, uma vez que este é um ponto chave dentro do sistema patriarcal, que vem tentando exercer domínio sobre a sexualidade da mulher. E aqui é interessante pensarmos sobre a forma como a personagem Joe é construída dentro da narrativa. Apesar da obra abordar, de forma central, a sexualidade e apresentar muitas cenas de nudez, de sexo explícito, de masturbação, dentre outras, a forma de abordar, construir e representar tais questões não vai de encontro com os códigos do cinema dominante que costumam objetificar, sexualizar e erotizar as mulheres e seus corpos.

Joe, apesar de cumprir alguns padrões de corpo e beleza, como o fato de ser branca e magra, por exemplo, ainda assim não é construída aos moldes erotizantes das estrelas de cinema. Muito pelo contrário, Joe – principalmente em sua versão adulta - carrega em seu corpo quebras significativas dos padrões visuais da mulher nas telas: sua aparência não cumpre com um padrão estético clássico, seu corpo, apesar de magro, não é composto por seios e bundas grandes, cheio de curvas desenhadas. Seu seio é pequeno, seu mamilo é grande, sua vulva é cheia de pelos, seu rosto nunca está maquiado, seu cabelo sempre

se apresenta ‘natural’, muitas vezes bagunçado, suas roupas compõem um estilo casual... enfim, Joe está longe de cumprir com vários códigos visuais que costumam compor as atrizes do cinema dominante.

Frame 5 – Exemplo de personagem feminina representada de forma fetichizada. ‘Naomi’, do filme O lobo de Wall Street, de Martin Scorsese



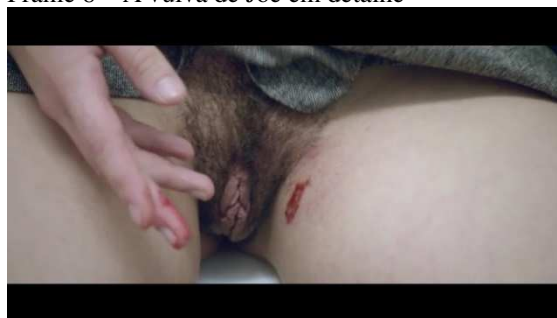
Frame 6 – Idem frame 5



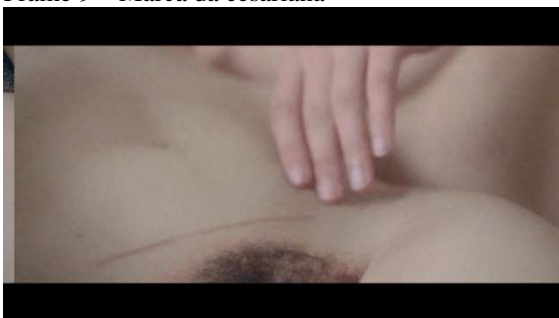
Frame 7 - O corpo de Joe



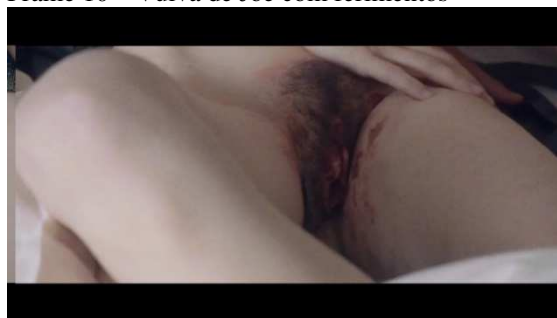
Frame 8 – A vulva de Joe em detalhe



Frame 9 – Marca da cesariana



Frame 10 – Vulva de Joe com ferimentos



Percebemos, portanto, que a imagem de Joe não é construída de forma a agradar o olhar masculino e, pelo contrário, pode causar incomodo devido aos seus pelos, formas e, talvez primordialmente, por ser um corpo que transa e goza com liberdade. Portanto, não presenciamos no filme as clássicas câmeras lentas que acompanham as belas personagens femininas em seu caminhar, falar, sorrir, e que congelam e sexualizam a imagem destas mulheres. A câmera que percorre o corpo de baixo pra cima, revelando aos poucos uma beleza descomunal, que capta os gestos sutis e delicados, os detalhes do

rosto (olhos, bocas, nariz, cabelos...), e do corpo (pernas, pés, barriga, quadris, braços, seios...) também não estão presentes. O que presenciamos no filme em nada se assemelha a estes tipos de códigos e convenções.

A construção psicológica e identitária da personagem também caminha na direção oposta do que geralmente vemos nas personagens femininas do cinema. Joe é uma personagem muito ativa (principalmente sexualmente), perspicaz, inteligente, forte, em nada ingênua ou inocente, independente, autônoma, além de dispensar sentimentalismos: Joe se difere em (praticamente) tudo da forma como geralmente são representadas as mulheres nas telas de cinema. Portanto, um conjunto bastante vasto de características (físicas e emocionais) que compõem a personagem a deslocam para um lugar de subversão dentro do cinema.

Retomando as reflexões acerca da sexualização e tentativa de domínio da sexualidade feminina, podemos entender, como afirma Tania Maria Cemin Wagner, que “(...) a repressão da sexualidade foi responsável por manter a mulher, durante bastante tempo, confinada a sua natureza, tendo, na maternidade, a possibilidade do exercício da sexualidade.” (2013, p. 407). Porém, para Wagner, a possibilidade de ter filhos não assegura liberdade sexual e ainda pode representar a limitação de um espaço ainda mais doméstico para a mulher. Sendo assim, a autora acentua que:

a intervenção tecnológica, e, em seguida, ideológica, permitiu separar sexualidade de maternidade, e, até mesmo, de amor, ganhando-se a possibilidade das escolhas sexuais. Com isso, a mulher é responsável por seus desejos e não mais precisa esperar nem se submeter para ser desejada (WAGNER, 2013, p. 407).

O tema da maternidade é extremamente complexo, exigindo e merecendo um espaço de discussão e análise próprios, o que não nos compete no momento. Deixaremos, portanto, o assunto em suspenso, e retornaremos a mais a frente. Passaremos, agora, a elucidar alguns aspectos sobre a crítica feminista de cinema.

A primeira onda de crítica feminista remonta ao início dos anos 70 e, de acordo com Kaplan, “adotou uma abordagem amplamente sociológica, examinando, em diversos trabalhos imaginativos, os papéis sexuais ocupados pela mulher tanto nas artes clássicas quanto nos entretenimentos de massa” (1995, p. 43). Mas, ainda de acordo com a autora, a crítica de cinema feminista foi influenciada, primeiro, pela semiologia, e depois pela psicanálise, momento em que “defenderam que os processos edipianos eram

fundamentais para a produção de arte. Quer dizer, deram uma importância crescente a *como se produz o significado* nos filmes, em detrimento do “conteúdo” (KAPLAN, 1995, p. 44).

Quando adentramos o universo do cinema, mais especificamente da crítica de cinema feminista, percebemos a recorrência no uso da psicanálise como ferramenta de análise dos filmes. De acordo com Gilson Ianinni e Carla Rodrigues (2018), surgidos mais ou menos na mesma época, o discurso psicanalítico e o feminista se desenvolvem paralelamente e, no decorrer da história, ora se aproximam, ora se afastam, ora se chocam e ora se interpenetram.

Segundo os autores, enquanto o grande número de pacientes e também de analistas mulheres aproxima a psicanálise do feminismo, o teor machista das teorias da sexualidade feminina e das teorias das diferenças sexuais acaba por afastar os dois discursos. Ianinni e Rodrigues ressaltam que as principais críticas à psicanálise giram em torno da primazia do falo e da suposta inveja do pênis como central na constituição da subjetividade feminina. Os autores afirmam que a psicanalista Karen Horney foi uma das primeiras a sugerir, já em 1926, que o fato de a psicanálise ser fruto de especulação masculina implicaria em impasses incontornáveis.

Apesar de entendermos tais críticas e concordarmos com as questões levantadas, algumas teóricas e teóricos que utilizaremos neste estudo fazem uso da psicanálise enquanto ferramenta de estudo. Não só na crítica de cinema feminista, mas nos estudos sobre cinema em geral é muito comum estabelecer vínculos entre os processos cinematográficos e a psicanálise. Muitos fenômenos específicos do cinema e a relação entre o espectador e o filme são investigados através de recursos psicanalíticos, que se mostram, de fato, muito pertinentes como forma de análise. Como pontua Laura Mulvey:

Para feministas, há um interesse óbvio nessa análise, uma beleza que consiste numa tradução exata da frustração experimentada sob a ordem falocêntrica. Ela nos coloca mais próxima das origens de nossa opressão, traz uma articulação mais direta do problema e nos defronta com o desafio máximo: como enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem (formado criticamente no momento de *adoção* da linguagem) ao mesmo tempo em que ainda se está enredada na linguagem do patriarcalismo. Não há jeito algum pelo qual se possa produzir uma alternativa do nada, mas podemos tentar uma ruptura através do exame do patriarcalismo e com os próprios instrumentos que ele fornece, dos quais a psicanálise, embora não sendo o único, é um instrumento importante. (MULVEY, 1973, p. 438/439)

Portanto, para Kaplan, através da psicanálise temos assegurada formas de compreender o lugar e a representação da mulher dentro e fora das telas. Kaplan, em seu estudo, detalha algumas razões pelas quais acredita ser crucial utilizar a psicanálise “para se entender as diferenças sexuais e as resistências da cultura patriarcal em relação à liberação da mulher e à sua participação total e igual na sociedade, em todos os níveis” (1995, p. 211). De acordo com a teórica:

O discurso psicanalítico pode ter de fato oprimido a mulher, no sentido de nos ter feito aceitar um posicionamento que é a própria antítese do que é ser sujeito e ter autonomia; mas se é esse o caso, devemos tomar conhecimento de como exatamente a psicanálise funciona para reprimir aquilo que potencialmente poderíamos ser, para isso devemos dominar os termos de seu discurso fazendo um grande número de perguntas [...]. É fazendo essas perguntas, a partir da estrutura psicanalítica, que podemos começar a encontrar as brechas e as fissuras através das quais poderemos começar a nos transformar, primeiro passo no sentido de transformar a sociedade (KAPLAN, 1983, p. 45).

Parece-nos, portanto, pertinente que os(as) estudiosos(as) utilizem a psicanálise na tentativa de conseguir entender o que está por trás do modelo do cinema convencional, para a partir disso operar mudanças. Kaplan ainda argumenta que:

torna-se extremamente importante para a mulher usar a psicanálise como ferramenta, já que ela pode desvendar os segredos de nossa socialização dentro do patriarcado (capitalista). Se concordarmos que os filmes comerciais, até certo ponto [...] tomaram a forma que tomaram para satisfazer desejos e necessidades criados pela organização familiar do século XIX [...] a psicanálise torna-se então uma ferramenta crucial para explicar as necessidades, os desejos e as posições assumidas por macho e fêmea que se refletem nos filmes. Os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal. (KAPLAN, 1983, p. 45)

Sendo assim, Kaplan nos guia através de um olhar para o sistema patriarcal no qual estamos inseridos e de análises das bases nas quais se estrutura, buscando entender a nós mesmas e a sociedade da qual fazemos parte. Aliás, vale lembrar que ao olharmos para algo já nos deslocamos, em algum nível, da posição que nos é reservada, de ser olhada. Importante entender o quanto é necessário que nós, mulheres, assumamos o lugar ativo do olhar, pois assim podemos reformular velhas estruturas criadas por homens com nossos próprios termos e condições. Falemos um pouco a respeito desta questão.

A questão do olhar, com a qual finalizamos o parágrafo e o subitem anterior, é muito cara ao cinema. É um ponto crucial nos estudos cinematográficos, explorado sobretudo pela crítica feminista, e que merece ser abordado de forma cuidadosa quando falamos sobre representação e papel da mulher no filme. Podemos entender a obra fílmica como um lugar de entrecruzamento e convergência de olhares. A começar pela câmera, que enquanto fixa, correspondia ao olhar do espectador, imóvel na plateia, e que quando ganha movimento passa a representar o olho humano, o olho do espectador e o olho do herói do filme (MARTIN, 2005, p. 38/39).

Além dos olhares que a câmera representa, podemos falar de um poder muito mais primitivo que o olhar oferece: o prazer. Podemos não nos dar conta, mas o fato é que o prazer no olhar é componente da nossa sexualidade, seja vendo a nós mesmos, seja vendo aos outros. Há sempre um prazer visual operando no complexo universo sexual humano. Sobre isso, Turner reflete que:

Apesar do seu caráter altamente tecnológico, o prazer que o cinema oferece é, portanto, quase primitivo. Parece haver aspectos do processo de identificação com o filme que emanam de nossos impulsos mais primários. As várias categorias em que Freud divide o “olhar” em sua discussão dos componentes da sexualidade humana encontram-se paralelos nos prazeres que obtemos do cinema. São eles: prazer narcisista (ver a si próprio refletido na tela), *voyeurista* (apreciar a imagem de outrem na tela) e fetichista (uma maneira de enxergar o poder de coisas materiais ou de pessoas a fim de lidar com o medo que se tem delas). São todas expressões da sexualidade humana, ou deslocamento do desejo; pode-se dizer que todas oferecem os meios de identificação entre o filme e o público. (TURNER, 1997, p. 116)

Como já dissemos, o cinema pode ser uma fonte de prazer e significado para muita gente em nossa sociedade, e não por acaso atua justamente com mecanismos primitivos de nossa sexualidade. Agora, cabe-nos entender como o cinema e a sexualidade se interpelam e interseccionam e como nós, mulheres, nos encontramos dentro dessa relação.

A conexão entre cinema e sexualidade não se restringe aos filmes e seus mecanismos de atuação - que dialogam com os mecanismos sexuais humanos. O espaço do cinema, por si só, já constitui um espaço de sexualidade. Como pontua Guacira Lopes Louro em seu artigo *Cinema e sexualidade*:

Por um lado, como prática social, o cinema se constituiu, talvez desde sempre, como um espaço propício para encontros. Há algumas décadas, “gloriosas” matinês representavam, para muitos, a atividade central das

tardes de domingo. Embalados pelos filmes de faroeste, pelas comédias ou pelos romances açucarados, garotas e garotos tinham ali um dos poucos momentos de proximidade consentida. O escurinho da sala favorecia “pegar na mão” e, não raro, outras iniciativas mais ousadas. (LOURO, 2008, p. 82)

Portanto, podemos perceber como o próprio espaço do cinema atua socialmente como um ambiente ativo de sexualidade até os dias atuais. Ainda que o tempo tenha passado e que o espaço tenha se transformado, o cinema permanece sendo local de encontros amorosos, afetivos e sexuais. (LOURO, 2008). Sendo assim, a relação entre cinema e sexualidade começa no ambiente externo e se estende aos filmes propriamente ditos. Mas é deste último aspecto que nos ocuparemos a partir de agora.

Uma vez que o cinema atua através do prazer no olhar, constrói esse olhar de acordo com sistemas que regem a nossa sociedade. Um cinema dominante se constrói a partir de sistemas dominantes e, dessa forma, constrói não só o olhar mas o que é “olhado” de forma a suprir as necessidades do inconsciente patriarcal. De acordo com Kaplan:

Dominante, o cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizadas por meio de linguagem e discurso masculinos que paralelizam-se ao discurso do inconsciente. No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como significantes e significados suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino. (KAPLAN, 1995, p. 53)

O trecho acima introduz a problemática central que o modelo patriarcal impõe à mulher, dentro e fora do cinema: a mulher - castrada - só pode existir enquanto significante do outro masculino. Esta condição acaba por anular a mulher enquanto sujeito, colocando-a no (não) lugar do outro masculino. Portanto, a forma como o cinema se estrutura serve e reflete as necessidades psíquicas dos sujeitos que o produzem e consomem. Como afirma Mulvey:

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. (MULVEY, 1973, p. 440)

Quando falamos em prazer visual no cinema, dois conceitos (formulados por Freud) merecem nossa atenção: o fetichismo e o voyeurismo. Tais conceitos são constituintes de nossa sexualidade e se relacionam com o cinema, primeiramente, pela própria forma visual pela qual ele se expressa, ativando nosso prazer primitivo de olhar algo ou alguém, e depois na forma como o conteúdo dos filmes são moldados para satisfazer seu espectador, seja através do prazer visual que lhe oferece ou do reforço do seu ego. Com uma cultura que demarca diferenças sexuais, com diferentes posicionamentos para o que chamamos “masculino” e “feminino”, teremos então tais diferenças mantidas na estruturação do cinema, que reflete e reforça esse desequilíbrio sexual. De acordo com Mulvey:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *striptease*, de Ziegfeld, até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. (MULVEY, 1973, p. 444)

O trecho acima reúne problemáticas centrais quando pensamos na configuração do patriarcado, como a divisão entre o ativo olhar masculino e a passiva posição feminina de “para-ser-olhada”; a estilização da figura feminina projetada (e aqui a palavra é utilizada tanto enquanto projeto do modelo patriarcal quanto como projeção cinematográfica) aos moldes do inconsciente masculino; a codificação de sua aparência e sua imagem constituída como objeto sexual. Estas são constatações sobre as quais precisamos, urgentemente, ganhar consciência para que, a partir disso, reformulemos o que significa ser mulher e suas formas de conceber o desejo. Vale reiterar ainda que, levando em consideração tais reflexões, entendemos que a personagem Joe não cumpre com tais representações, por diversos motivos que já especificamos anteriormente.

O instinto escopofílico, ou seja, o prazer em olhar, tomando outras pessoas como objetos, é a origem dos conceitos de voyeurismo e fetichismo, abordados anteriormente. Segundo Mulvey, o voyeurismo seria um extremo do instinto escopofílico, onde este instinto se torna perverso “produzindo *voyeurs* obsessivos e abelhudos, cuja a única

satisfação sexual vem do ato de olhar, num sentido ativo e controlador, um outro objetificado” (1973, p. 441). Kaplan endossa as ideias de Mulvey, afirmando que:

Dois conceitos freudianos básicos – voyeurismo e fetichismo- foram usados para explicar o que a mulher realmente representa e os mecanismos que entram em funcionamento enquanto o espectador observa a imagem feminina na tela. [...] O voyeurismo está ligado ao instinto escopofílico (o prazer masculino de transferir o prazer de seu próprio órgão sexual para o prazer de ver outras pessoas fazendo sexo). A crítica assegura que o cinema baseia-se nesse instinto, fazendo do espectador basicamente um *voyeur*. O mesmo motivo que leva os garotinhos a espiarem pelo buraco na fechadura do quarto de dormir de seus pais para tomar conhecimento de suas atividades sexuais (ou para conseguir gratificação sexual ao pensar sobre essas atividades) entra em ação quando o homem adulto assiste a filmes, sentado numa sala escura. [...] O espectador, obviamente, está na posição de *voyeur* quando há cenas de sexo na tela, mas as imagens das mulheres na tela são sexualizadas, não importa o que estas mulheres estejam literalmente fazendo ou em que espécie de enredo estão envolvidas. (KAPLAN, 1995, p. 53)

A sexualização e erotização da mulher, do ponto de vista psicanalítico, cumpre uma função primordial no inconsciente dos homens. Esta forma de representar a figura feminina busca aniquiliar a ameaça que a mulher (castrada) representa. Diversas teóricas e críticas feministas do cinema se debruçaram sobre tal questão a fim de chegarem o mais perto possível da origem da diferenciação sexual através do inconsciente estruturado pela sociedade patriarcal, para que a partir do domínio da forma como o inconsciente patriarcal estrutura-se e, por consequência, estrutura o cinema, pudessem possibilitar novos jeitos de constituirmos a nós mesmos e rompermos com formas desgastadas e ultrapassadas tanto de cinema quanto de vida. Sobre o complexo de castração, Mulvey ressalta que:

em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca um problema mais profundo. Ela também conota algo que o olhar continuamente contorna, e rejeita: sua falta de um pênis, que implica uma ameaça de castração e, por conseguinte, em desprazer. Em última análise, o significado da mulher é a diferença sexual, a ausência do pênis conforme constatado visualmente, a evidência material sobre a qual baseia-se o complexo da castração, essencial na organização da entrada na ordem simbólica e para a lei do pai. Dessa forma, a mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que ela originalmente significa. O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado [...]. Ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto

fetichismo ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*). Nesse segundo momento, a escopofilia fetichista, constrói a beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesma. (MULVEY, 1973, p. 447)

Sendo assim, percebemos que tanto a punição e desvalorização quanto a fetichização da mulher são formas de contornar o terror que a figura feminina causa. E o que observamos nos filmes também é visto fora das telas. Os padrões de beleza, tanto nos filmes quanto na nossa sociedade, por exemplo, são uma forma de “maquiar” e desviar, a partir de uma figura agradável e bela, a ameaça que a mulher pode oferecer. Mulvey ressalta, a partir das bases psicanalistas, que enquanto representação, a mulher significa castração, e os mecanismos voyeuristas e fetichistas são produzidos para esconder a sua ameaça. Além disso, a pesquisadora afirma que o cinema vai além do simples realce da qualidade de ser olhada oferecida pela mulher, construindo o *modo* como a mulher deve ser olhada. Seus códigos criam um olhar, um mundo e um objeto que produzem uma ilusão moldada à medida do desejo (MULVEY, 1973, p. 451/452).

Portanto, os motivos pelos quais os mecanismos fetichistas e voyeuristas são utilizados no cinema vão muito além do erotismo enquanto finalidade, mas giram em torno da tentativa de aniquilação da ameaça que a mulher castrada representa. Confirmamos, assim, nossa suposição de que o cinema seja uma fonte eficiente e profícua de análise da sociedade e seus indivíduos, e, em especial, da sexualidade humana. Como afirma Louro, “os filmes exerceram e exercem (com grande poder de sedução e autoridade) pedagogias da sexualidade sobre suas plateias” (2008, p. 82).

Gostaríamos de incitar aqui uma última reflexão quando pensamos no cinema dominante sob um viés feminista de análise crítica. Não queremos necessariamente dar respostas, mas fazer perguntas, lançando estes questionamentos como forma de reflexão coletiva. Viemos falando, até o momento, sobre o prazer no olhar e libido do ego que o cinema dominante tem oferecido ao seu público masculino e, portanto, as “vantagens” (e aqui assinalamos entre aspas pois nutrir o falido sistema patriarcal, é sabido, é prejudicial para ambos os gêneros) que este cinema proporciona aos homens. E, em contrapartida, o lugar silenciado, submisso, e erotizado que a mulher é colocada dentro de tais narrativas, assinalando claramente as desvantagens de um gênero em relação ao outro.

Analisando os impactos que essa forma de constituir o cinema pode acarretar sobre as mulheres dentro e fora da tela, uma dúvida incômoda, porém necessária, persiste

em nos encarar: por que o cinema dominante, que se mostra tão perverso com as mulheres ao constituí-las da forma como o faz, ainda consegue a empatia do público feminino? Por que (e como) as mulheres encontram prazer onde deveriam encontrar ausência/dor, uma vez que se constitui um espaço que não se mostra favorável ao prazer feminino?

Essas questões encontram eco nos estudos das críticas de cinema feministas. Kaplan, no capítulo “*O olhar é masculino?*”, que compõe seu livro já citado anteriormente, aborda questões neste sentido e cita o trabalho de Nancy Friday e Julia LeSage a fim de pensar “*como é que certas coisas nos excitam e por que no patriarcado a sexualidade foi construída de modo a extrair prazer das formas de domínio-submissão*”. De acordo com a pesquisadora:

Ao introduzir a questão do prazer, Arbutnot e Seneca localizaram uma questão central e pouco discutida, principalmente no que se refere à nossa necessidade de filmes feministas que construíssem a mulher enquanto espectadora, sem apresentar as mesmas identificações repressivas dos filmes de Hollywood, mas que ao mesmo tempo satisfizessem nossa ânsia por *prazer*. Elas apontaram com precisão um paradoxo no qual, sem perceber, as críticas de cinema feministas haviam ficado presas, qual seja, a nossa fascinação por filmes hollywoodianos, muito mais do que por, digamos, filmes de vanguarda, porque nos dão prazer; mas ficamos desconfiadas (e com razão) ao admitir até que ponto tal prazer advém da identificação com a objetificação. Nossa posição de “para-serem-olhadas” como objeto do olhar (masculino) passou a ser sexualmente prazerosa. Entretanto, de nada adiantará se nós simplesmente gozarmos despreocupadamente nossa opressão; a mera apropriação das imagens hollywoodianas, retirando-as do contexto da estrutura total em que aparecem, não nos levará muito longe. Como sugeri antes, para que possamos compreender totalmente as razões que levam as mulheres a sentir prazer na objetificação, teremos que usar os recursos da psicanálise. (KAPLAN, 1995, p. 58)

Entendemos, portanto, que devemos investigar e buscar entender porque fomos levadas a extrair prazer da objetificação e submissão que o patriarcado nos reserva. Sendo assim, o que temos feito até agora e pretendemos continuar fazendo neste trabalho é questionar, contestar, discutir e refletir sobre diversas questões concernentes ao universo feminino. Como afirma Kaplan (1995), levantar *questões* é o primeiro passo para o estabelecimento de um discurso feminino. Sendo assim, seguiremos construindo e estimulando o pensamento crítico de forma ativa e engajada.

Aliás, em se tratando de levantar questões, é importante considerarmos algumas questões acerca do cinema de Lars von Trier, ressaltando aspectos relevantes a respeito

do diretor e sua obra, que nos ajudam a pensar a partir de que lugar este diretor produz, no sentido de pincelar alguns movimentos que são comuns ao cineasta, sua forma de fazer cinema, aspectos fundamentais em sua carreira, alguns elementos norteadores e características marcantes de sua obra, como, por exemplo, o protagonismo majoritariamente feminino, sobre o qual traçaremos, no item a seguir, algumas reflexões.

### 1.3 O cinema de Lars Von Trier

Temos falado, até aqui, da linguagem cinematográfica, dos códigos e convenções do cinema dominante e da representação da mulher dentro deste cinema. Abordamos alguns processos psicológicos que atuam no cinema e em seu público, e o prazer visual que o cinema oferece, operando através do voyeurismo e do fetichismo para satisfazer o espectador e suprir algumas de suas necessidades. Ou seja, um cinema preocupado em agradar ao público, em oferecer-lhe prazer através do olhar, além de alimento para seu ego. Sendo assim, tem como matéria prima o inconsciente patriarcal - que o molda, e que por ele é moldado.

Como contraponto do cinema hollywoodiano, temos o cineasta Lars von Trier, diretor do filme que compõe o *corpus* deste trabalho. Nascido na Dinamarca, em 1956, fundou, em 1995, juntamente com o cineasta Thomas Vinterberg, o manifesto Dogma 95, um movimento cinematográfico que buscava resgatar alguns princípios do cinema através de filmes livres de artifícios e aparatos técnicos e, portanto, menos comerciais. O movimento buscava ainda libertar o cinema de grandes produções, como as hollywoodianas, que tinham a hegemonia do cinema da época, retomando a ideia de um cinema experimental. Para isso, os criadores do manifesto vão exatamente em direção ao extremo oposto das grandes produções e estúdios, e criam regras rígidas<sup>6</sup> para a produção cinematográfica que quisesse inserir-se no movimento.

---

<sup>6</sup> As seguintes regras, criadas pelo Dogma 95, eram impostas: 1. As filmagens devem ser feitas em locações, não em estúdios. Objetos e acessórios não devem ser levados para o local (se algum objeto específico é necessário para a história, a locação deve ser escolhida de modo que já contenha tal objeto). 2. O som nunca deve ser produzido separadamente das imagens, ou vice-versa (trilhas musicais não podem ser usadas, a menos que a música esteja tocando no local onde a cena é gravada). 3. O filme deve ser gravado com a câmera na mão. Qualquer movimento ou sensação de imobilidade obtidos manualmente são permitidos. 4. O filme deve ser em cores. Iluminação especial não é aceitável (se há pouca luz, a cena deve ser cortada ou uma única lâmpada pode ser anexada à câmera). 5. Trabalhos ópticos e filtros são proibidos. 6. O filme não deve conter ações superficiais (assassinatos, armas, etc., não podem ser incluídos). 7. Alienações temporais e geográficas não são permitidas (ou seja, o filme deve acontecer aqui e agora). 8. Filmes de gênero não são aceitos. 9. O formato do filme deve ser de 35 mm. 10. O diretor não pode ser creditado.

Apesar das regras, a ideia central era livrar o cinema de amarras de produção e comercialização e devolver ao cineasta a autonomia para a produção da obra cinematográfica. Para estes cineastas:

uma abordagem livre de artifícios seria capaz de prender o espectador de forma mais profunda, já que o público não seria alienado ou distraído por elementos superficiais, tão comuns em *blockbusters*. Para fundamentar essa filosofia, Lars von Trier e Thomas Vinterberg criaram dez regras dentro das quais qualquer filme que quisesse fazer parte do movimento deveria se encaixar. O documento, muito claro e específico em suas exigências, era uma forma de estimular os cineastas do grupo a manterem os princípios do Dogma 95 em suas produções. (KREUTZ, 2018, s./p.)

Tais ideias sustentam muito do que Lars von Trier representa dentro do cenário cinematográfico, pois não só na forma, mas também no conteúdo, o diretor busca quebrar regras e romper com o socialmente estabelecido. Aliás, o diretor acaba por romper inclusive com as regras do Dogma 95, criadas por ele mesmo, deixando claro que ainda que seja o autor, não nasceu para obedecer aos padrões. Conhecido por suas obras quase sempre incômodas, polêmicas, desconcertantes, fortes, agoniantes e profundas e causando sentimentos extremos de amor ou ódio, o cineasta pode falhar em diferentes aspectos na direção dos seus filmes, mas costuma ter êxito em um deles: sabe como incomodar o público.

Do tema às imagens explícitas, o cineasta parece testar os limites do espectador e até os seus próprios, buscando sempre ir além. Em entrevista à revista *Veja*, quando perguntado se teria algum limite pessoal ou artístico na criação de seus filmes, von Trier responde que seu objetivo “é sempre ir o mais longe possível. Pois seria desonesto e covarde não fazer isso. O espectador é quem decide se fecha os olhos, se fica na sala, se encara a cena.” (CARNEIRO, 2019, s./p.).

O diretor não perde o tom instigante em seus filmes que, de acordo com Boscov (2011), “são extremamente provocativos, vão contra o senso comum, o consenso e fazem o espectador, muitas vezes, rever seus próprios conceitos”. Se o cinema dominante tem como principal função agradar e proporcionar prazer em seu espectador, o cinema do dinamarquês visa exatamente o oposto. As formas de conquistar o seu público se diferem das formas que descrevemos anteriormente. Seus filmes parecem se conectar com o espectador exatamente através do incomodo que causa, do pensamento que suscita, da

desconstrução de (pre)conceitos e ao tocar em feridas sociais e questões profundamente humanas.

Assim como suas obras, a vida pessoal do diretor é cercada de polêmicas. Com declarações controversas e opiniões que fogem do senso comum, von Trier chegou a ser banido do Festival de Cannes e declarado *persona non grata*. Parece que todos esses acontecimentos acabam ajudando a construir o personagem do próprio cineasta, que não é fácil de ser interpretado – e não temos a pretensão de tentar. Pincelamos algumas questões acerca da vida e obra do cineasta por acreditarmos que tais conhecimentos básicos podem formar um *background* importante para lidarmos com a obra do diretor, uma vez que sua forma de fazer cinema foge do convencional, com obras repletas de simbolismos e referências e geralmente de difícil digestão – e muitas vezes exigindo estômago forte.

Não é raro que nas exhibições dos filmes de Lars von Trier alguns espectadores deixem a sala de cinema durante a sessão. Muitos casos desses já foram noticiados pela mídia durante a carreira do diretor. Em seu último filme, *A casa que Jack construiu*<sup>7</sup>, com o qual o diretor retornou à Cannes após sete anos afastado, ao ser interrogado<sup>8</sup> sobre o que pensa sobre muitos espectadores terem deixado a exibição pela metade transtornados com as cenas de sadismo, o diretor responde: “Acho ótimo. Não se pode deixar o cinema sem sentir que se perdeu um pouco, que é preciso pensar sobre o que se viu”. Afirma ainda, na mesma entrevista, que a ideia é que o filme seja perturbador. E costuma conseguir com que seja – pelo menos para a grande maioria do público que o assiste. Além disso, vários de seus filmes são censurados e sofrem cortes e edições de cenas para serem exibidos. O filme “Ninfomaníaca”, que compõe nosso *corpus*, foi um deles.

Além dos temas tabus, o cineasta tece duras críticas à sociedade moderna e ao estilo de vida norte americano. Da sociedade ao sujeito, da religião ao sexo, do nobre ao vulgar, nada parece escapar aos olhos do artista, que usa de seus personagens para denunciar, expor e/ou abordar profundas e complexas questões sociais e humanas. E para isso utiliza-se, na maioria das vezes, de protagonistas mulheres, o que obviamente causa muita controvérsia e faz divergir as opiniões acerca do diretor.

---

<sup>7</sup> Do original *The House that Jack Built*, lançado em 2018.

<sup>8</sup> Entrevista concedida à Veja, com publicação em maio de 2018.

Por um lado, acusam-no de misoginia devido ao fato de suas personagens femininas serem constantemente submetidas ao sofrimento, violência, abusos, degradação, entre outras más condições que as personagens enfrentam nos seus filmes. Por outro lado, destaca-se a importância do protagonismo feminino e dos temas que aborda, que servem para dar visibilidade para a violência a que estão submetidas as mulheres na sociedade.

Como pontuamos no início deste estudo, é essencial na arte as diversas possibilidades de leitura de uma mesma obra, as variadas formas de interpretar e sentir o objeto artístico e que é isso que enriquece nossa experiência enquanto seres subjetivos e singulares. Isto posto, entendemos que o diretor e seus filmes serão recebidos, sentidos e compreendidos de diferentes formas, a partir de um conjunto particular de valores, crenças e ideologias. No caso de von Trier, dos seus filmes e de suas personagens, o moralismo e o juízo de valor parecem figurar em protagonismo nas opiniões e críticas.

Em seu estudo *Figurações da mulher no cinema de Lars Von Trier*, Simone Rossinetti Rufinoni busca, a partir da recorrência de protagonistas mulheres nos filmes do cineasta, analisar possíveis significados destas personagens e narrativas. A partir do mito de Medeia, obra que o diretor adaptou para o cinema, Rufinoni traça um paralelo entre as protagonistas de von Trier e a personagem clássica. De acordo com a estudiosa:

As protagonistas dos filmes de Trier têm em comum a aura da excepcionalidade. Transitam pelos extremos, não lhes convêm a normalidade. São seres de exceção cuja particularidade de comportamentos põe em xeque a ordem vigente por meio de algumas constantes que dão às personagens o contorno da heroicidade ou da vilania. A catástrofe as espreita como um mecanismo incontornável a cujas penas elas se atiram, contraditando o senso comum do patriarcado, da religiosidade, dos estereótipos de inserção social. Alia-se a isso certo heroísmo decaído ou ímpeto de destruição; índices de marginalidade, mas também uma curiosa humanidade cujo desvario toca as raias da nobreza. (RUFINONI, 2017, p. 286)

A partir da descrição acima, podemos perceber que Lars von Trier é um diretor que faz do incomodo lei e princípio, e um dos elementos norteadores da sua arte. É do tipo que pretende fazer o espectador esquecer o conforto das poltronas do cinema para dar lugar ao desconforto que suas narrativas entregam, por diferentes motivos, de diferentes formas e em diversos níveis. Uma vez que suas protagonistas bagunçam a ordem social e contrariam o senso comum, o incomodo já se estabelece. Mas, somos

levadas a crer que tal incomodo se intensifica consideravelmente por estarmos diante de protagonistas mulheres, de quem não se espera, ou se espera muito menos do que dos homens, transgressões e subversões tão potentes como o diretor faz questão de estampar nas telas do cinema.

Como propõe Ruffinoni, um dos nervos da filmografia de von Trier está no mito de Medeia, mas, para além dele, no *páthos* da tragédia. Os traços que caracterizam o gênero trágico podem ser encontrados também na obra cinematográfica do diretor, e suas personagens femininas existem tal qual o herói trágico, que é “marcado pelo sinal do infortúnio em sua luta inglória contra um destino incontornável cuja tensão é semeada ao longo da peça.” (RUFFINONI, 2017, p. 287). Ao observar a obra do cineasta sob a luz da tragédia grega, podemos perceber, então, que von Trier atualiza o gênero trágico “sob a especificidade do protagonismo feminino, articulado à historicidade contemporânea: sob o signo de Medeia, suas heroínas são marcadas pela desventura.” (RUFFINONI, 2017, p. 287).

De fato, quando passeamos pela filmografia de Lars von Trier e observamos suas heroínas (ora marginais ora no extremo oposto, figurando a inocência no seu mais alto grau) percebemos que estas caminham sob a sombra da heroína clássica (RUFFINONI, 2017). Apesar do extenso lapso temporal que as separam, suas lutas são análogas e se interseccionam. E o que torna Medeia tão atual e encontra eco na luta das protagonistas do diretor é, como afirma Ruffinoni, o desvalimento feminino. De acordo com a estudiosa:

A categoria da vítima social é desdobrada em heroínas que encarnam possíveis acepções da ideia de marginalidade: assim a perversidade (*O Anticristo*) ou a recusa ao mundo (*Melancolia*) ou ainda o desregramento sexual (*Ninfomaníaca I e II*/2013, 2014). A condição de Outro desperta fascínio e temor, paixão e repulsa; fonte de desordem, a alteridade é o Mal. As formas do mal, contudo, não totalizam as nuances que a excepcionalidade dos caracteres femininos adquirem na filmografia do diretor. O canto da marginalidade assumirá novos matizes, paradoxais e complementares. Outras renegadas emergem sob imperativo oposto, talvez ainda mais imperioso: o da *pureza insana*. Também são construídas por meio do excesso e da marginalidade; agora, contudo, com sinal trocado. Em suas peculiaridades antissociais, toca-lhes, igualmente, o destino trágico. É assim que as protagonistas de *Ondas do Destino* (1996) e *Dançando no escuro* (2000) são marcadas pelo *páthos* da inocência, de onde emerge o anacronismo que as faz, aos olhos da sociedade, estúpidas, tolas, loucas. (RUFFINONI, 2017, p. 291)

Sendo assim, entendemos que Lars von Trier vem sinalizando, desde o início de sua carreira com a fundação do movimento Dogma 95, uma forma de contrapor-se a já estabelecida e conveniente forma de fazer cinema, e leva isso ao cerne de sua obra, rompendo com os padrões pré-estabelecidos por meio da forma e do conteúdo que constituem seus filmes. Parece-nos coerente e sensato, contrariando algumas opiniões a respeito, que o cineasta escolha protagonistas mulheres para conduzir algumas de suas narrativas, uma vez que são nas mulheres que vemos inscritas as marcas das injustiças, opressões e violências do mundo e que, por isso, são elas que vêm liderando as lutas, ao longo dos tempos, por igualdade, justiça e liberdade. A semente da mudança encontra na figura da mulher a terra fértil onde é possível germinar – todo o resto é deserto e estéril.

Dessa forma, enquanto alguns sugerem que o cineasta tenha um caráter misógino por fazer figurar em seus filmes mulheres que passam por todo tipo de situações de violência, degradação e injustiça (apesar destas não se resumirem nas narrativas a simples receptáculos de tais ações negativas – muito pelo contrário), somos levados a acreditar que, na verdade, a escolha de mulheres protagonistas em seus filmes representa tanto uma forma de romper com a tradição de homens no protagonismo dos filmes, uma vez que são, historicamente, os responsáveis pelo desenrolar das narrativas; quanto um reconhecimento de que pertence às mulheres o movimento de transformação de *status quo* pois são elas que sofrem as mazelas do mundo patriarcal e que, portanto, estão interessadas em vingar as injustiças sofridas. E vingar-se aqui não se resume ao ato de vingança propriamente dito, mas vinga-se de um sistema opressor ao desobedecer a ordem estabelecida e os papéis e padrões desenhados para elas, que agora tomam o poder de governarem a própria vida acima de quaisquer regras.

Vale ressaltar que as personagens representam menos uma luta de questões de gênero e mais a luta de todos aqueles que estão à margem da sociedade, que se encontram desfavorecidos diante de um sistema social excludente e segregativo. Como pontua Ruffinoni:

[...] enganam-se aqueles que pretenderam ver no protagonismo feminino alguma sugestão meramente de gênero. [...] a escolha pelas mulheres não se reduz a uma aposta pela essência de uma feminilidade subjacente: elas emergem sobretudo como representantes do desvalimento mundial. Se há alguma especificidade, esta se nutre da experiência historicamente demarcada da opressão que, do patriarcado, prossegue na sociedade de classes. (RUFFINONI, 2017, p. 295)

Portanto, apesar das contrariedades que o protagonismo feminino possa sugerir à alguns, a figura masculina parece-nos descabida para figurar as problemáticas que Lars von Trier aborda em tais filmes, uma vez que, como o trecho ressalta, as protagonistas dos filmes são representantes do “desvalimento mundial”, desvalimento este que é representado mimeticamente, encontrando toda sua base na sociedade, na qual as mulheres também são representantes e sujeitos de desvalia, que sofrem com a opressão, submissão e violência sociocultural. Portanto, julgamos pertinente que as mulheres não só representem todo o desamparo social, mas também protagonizem justamente o rompimento com esse sistema opressivo, contrariando a ordem social vigente e, por vezes, vingando toda a injustiça sofrida. Sendo assim, entendemos que escolher mulheres para protagonizar algumas temáticas é quase que, poderíamos dizer, uma forma de respeitar um lugar de representatividade das mulheres, e frisamos a importância deste protagonismo simplesmente por reconhecermos nas mulheres a autoridade para figurar certos temas e protagonizar determinadas ações.

Isto posto, cabe ressaltar que não estamos interessadas, tampouco, em qualquer que seja a possível “intenção” do diretor com o uso das mulheres para protagonizar as obras – até porque abordar as intenções do artista é uma tarefa impossível e desnecessária. O que nos cabe é traçar possibilidades de leitura e significação da sua obra e de seus componentes.

Por último, vale lembrar que não exploraremos mais a fundo outras personagens femininas que protagonizam algumas das obras do diretor pois tal empreitada extrapolaria os limites desta pesquisa. Uma vez que temos mulheres figurando papéis principais na grande maioria das obras relevantes do cineasta, como nos filmes *Ondas do destino* (1996), *Dançando no escuro* (2000), *Dogville* (2003), *Manderlay* (2004), *O anticristo* (2009), *Melancholia* (2011) e *Ninfomaníaca I e II* (2013/2014), a análise de tais personagens e narrativas exigem um estudo cuidadoso e que faça jus as protagonistas e às obras como um todo. Aqui, nos restringiremos ao filme *Ninfomaníaca I e II* e sua protagonista, *Joe*, que será nossa guia na jornada que se inicia nas próximas linhas acerca da sexualidade feminina e questões afins.

## CAPÍTULO 2

### *NINFOMANÍACA I E II: ASPECTOS E PERCURSOS NARRATIVOS*

No capítulo anterior, fizemos um recorte de alguns aspectos do universo cinematográfico que consideramos essenciais para a contextualização da pesquisa, perpassando alguns elementos da linguagem cinematográfica, a relação entre o cinema e a sociedade e, principalmente, entre o cinema e seu espectador, enfatizando as conexões que se estabelecem entre o público e o filme. Abordamos a representação da mulher no cinema hollywoodiano, apontando como o cinema dominante se constrói baseado em valores patriarcais, suprimindo as necessidades inconscientes de seu público masculino e oferecendo-lhes, desta forma, prazer. Por último, apresentamos alguns pontos a respeito do cinema de Lars von Trier, levantando as principais características do diretor e alguns aspectos de suas obras, evidenciando o uso de personagens mulheres para protagonizar alguns de seus filmes e as problematizações e possibilidades de leitura dessa escolha.

Feito isto, partiremos agora para uma segunda etapa desta pesquisa, e traremos, a partir deste capítulo, aspectos fundamentais a respeito do *corpus* que constitui nosso estudo, ou seja, os filmes “Ninfomaníaca I” e “II”, buscando elencar alguns pontos básicos sobre a narrativa fílmica, como sinopse, personagens e narrador, a fim de apresentar o *corpus* juntamente com seus principais aspectos e elementos constituintes, de forma que possamos, no próximo capítulo, iniciar a análise das partes selecionadas na obra. Neste primeiro subitem, o texto vai manifestar um caráter mais descritivo do que analítico, uma vez que se trata da apresentação da obra e de seus aspectos e percursos narrativos, em um movimento, literalmente, de descrição dos componentes do filme e de alguns pontos que devem ser apresentados. Nos subitens posteriores, o texto começa a harmonizar-se, conciliando, então, descrição e análise.

#### **2.1. Sinopse, personagens, tempo e espaço**

O volume I de “Ninfomaníaca” começa com Seligman (Stellan Skarsgård) encontrando Joe (Charlotte Gainsbourg) caída em um beco toda machucada. Ele se aproxima e oferece chamar ajuda, o que ela rejeita veementemente. Sendo assim, ele pergunta se tem algo que ela queira, e ela responde que gostaria de um chá com um pouco

de leite. Eles se dirigem, então, a casa de Seligman, onde é oferecido a Joe um banho, roupas limpas e uma cama para que ela possa descansar. Joe se deita e Seligman pergunta a ela o que aconteceu. Ela diz que a história é longa e que para que ele entenda ela precisa contar tudo, desde o início. Ele concorda e, a partir de então, Joe começa a narrar sua história desde a sua infância, de forma a explicar, por fim, como ela foi parar machucada no beco.

Frame 31- Cenas iniciais do primeiro capítulo



Frame 12 - Continuação do frame 11



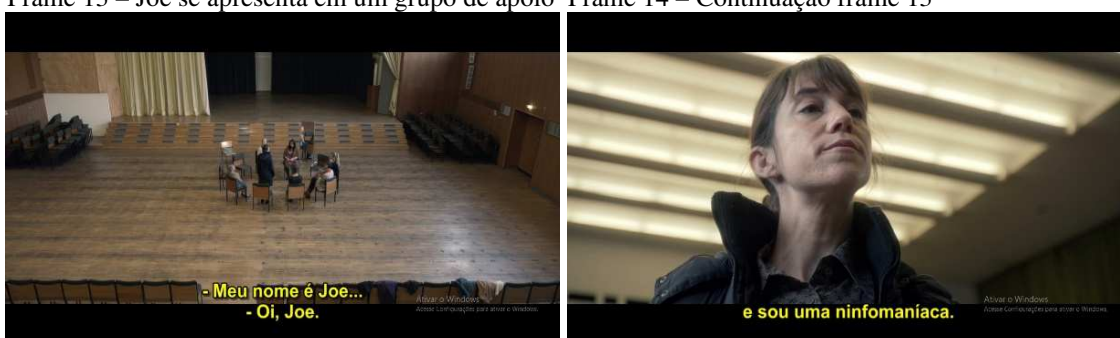
Já no início da sua narração, Joe se declara ninfomaníaca. A protagonista visita suas memórias sexuais, narrando episódios da sua vida que vão sendo ativados, majoritariamente, por meio de elementos que compõem o quarto de Seligman. O primeiro volume da obra percorre fatos e acontecimentos dos períodos da infância e adolescência de Joe. A protagonista tem Seligman como seu interlocutor. Seligman, a partir dos fatos narrados, faz digressões, relacionando, comparando e metaforizando alguns pontos da narrativa com questões culturais e sociais e com diferentes tipos de conhecimento. O primeiro volume da obra é composto de cinco capítulos, sendo eles: *O pescador completo*; *Jerôme*; *Sra. H*; *Delírio*; e *A pequena escola de órgão*.

O segundo volume do filme segue como uma continuação do primeiro, começando a partir da problemática que se estabeleceu no fim do volume I, ou seja, Joe perde sua capacidade de ter orgasmos. Neste volume, o filme percorrerá a fase adulta da protagonista. É um filme denso, recheado de discussões polêmicas, tabus e cenas perturbadoras, visto que aborda temas como o sadomasoquismo e o aborto em cenas explícitas. Este volume é composto de três capítulos, sendo eles *A igreja do oriente e a igreja do ocidente (o pato silencioso)*; *O espelho*; e *A arma*.

Joe é a protagonista da obra e quem nos guiará por meio de memórias e lembranças da sua vida sexual de forma a explicar ao seu interlocutor, Seligman, e, conseqüentemente, ao espectador, o que aconteceu para que ela chegasse até o momento

onde ele a encontra caída no beco. Joe é uma mulher habilidosa, esperta e inteligente. Apesar de quase sempre alegar desconhecimento dos assuntos teóricos e culturais que Seligman traz no decorrer do filme, suas narrativas revelam habilidades e conhecimentos acerca de outros assuntos e aspectos da vida e do mundo. Além disso, Joe carrega as clássicas características de um anti-herói literário, uma vez que a protagonista vai transgredir os códigos sociais e morais, além de romper com diversos paradigmas da sociedade, caminhando à margem e valorizando tudo o que é rejeitado socialmente (BORGES FILHO, 2011).

Frame 13 – Joe se apresenta em um grupo de apoio. Frame 14 – Continuação frame 13



Seligman é o interlocutor de Joe, o ouvinte de sua narração, e quem faz digressões diante dos episódios narrados, comparando, referindo e metáforizando os fatos narrados por Joe com conhecimentos de diversas áreas, fatores socioculturais, dentre outros. Se revela um homem extremamente culto e inteligente, sabendo dialogar profundamente sobre os mais variados assuntos. Mas, se por um lado, Seligman tem vastos conhecimentos teóricos que adquiriu ao longo dos anos na companhia dos livros, por outro declara não ter nenhum conhecimento prático quando o assunto é sexualidade. Seligman se diz assexuado, virgem e, portanto, inocente. Sendo assim, acredita ser o ouvinte e juiz perfeito para a história de Joe, uma vez que se julga livre de preconceitos e preferências.

Se pensarmos na contraposição extrema dos dois personagens no que diz respeito às suas sexualidades, ou seja, uma ninfomaniaca e um assexuado, podemos entender que Seligman, inconscientemente, se julgue um ouvinte perfeito não por não ter preconceitos e preferências, mas por também ser uma exceção sexual. O encontro de Joe e Seligman é o encontro entre o excesso e a falta (de desejo sexual), e talvez seja exatamente por estarem em extremos opostos que eles se encontram – o extremo é o lugar habitado por ambos os personagens.

Frame 15 – Seligman se declara virgem



Frame 16 – Continuação figura 15



O pai de Joe, que não é nomeado, representa todo o afeto familiar, uma vez que Joe não tem uma boa relação com sua mãe, Katherine. A figura paterna não parece representar nenhuma censura ou barramento da sexualidade da protagonista, sempre a deixando livre para explorar este universo, diferentemente da mãe que representava o controle do universo sexual de Joe. Foi por meio do pai, médico, que Joe escolheu sua primeira profissão, quando decidiu estudar medicina, mas acaba por desistir do curso. Joe demonstra muito carinho pelo pai, e conta sobre como ele adorava ensiná-la sobre as folhas e árvores, tanto que Joe mantém um caderno com diversos tipos de folhas, caderno para o qual ela recorre em alguns momentos do filme. Além disso, as histórias que seu pai lhe contava sobre as folhas, as árvores e, principalmente, sobre o freixo, “a árvore mais bonita da floresta”, são histórias marcantes na vida de Joe.

Frame 17 – Pai de Joe conta história do freixo



Frame 18 – Continuação do frame 17



Jerôme é o homem por quem Joe vai se apaixonar no filme. É quem tira sua virgindade na adolescência. Na fase adulta, Joe reencontra Jerôme, trabalha em seu escritório e acaba por se apaixonar por ele. Jerôme se torna o marido de Joe e com quem ela terá seu único filho, Marcel.

Frame 19 – Jérôme adolescente



Frame 20 – Jérôme adulto



B. é uma amiga de infância de Joe, que a acompanha até a sua adolescência, sendo responsável pela maior parte das “brincadeiras sexuais” que as duas faziam. Participava do grupo que criaram quando jovens, chamado “O pequeno rebanho”, até se apaixonar por um dos homens com quem mantinha relações sexuais. B. só tem participação no primeiro volume do filme.

Frame 21 – Joe e B.



Frame 22 – B.



Sra. H. é esposa de um dos homens com quem Joe se relaciona sexualmente e quem irá protagonizar o terceiro capítulo do primeiro volume da obra, o qual já citamos anteriormente.

Frame 23 – Cenas iniciais do capítulo “Sra. H.”



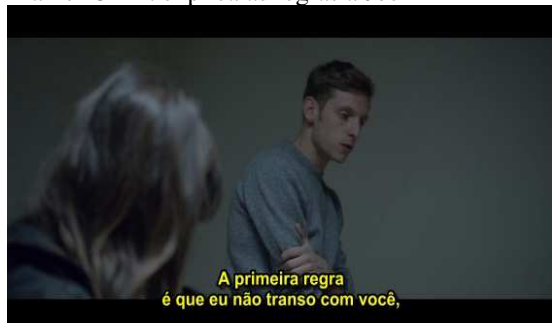
Frame 24 – Cenas do capítulo “Sra. H”



K. é o homem com quem Joe vai ter suas experiências sadomasoquistas. K. é um homem misterioso, do qual não sabemos nada, apenas que ele mantém essa atividade

secreta. Quando K. vai explicar a Joe suas regras, ele diz que não transa com suas clientes, e que isso é inegociável.

Frame 25– K. explica as regras a Joe



Frame 26– Continuação do frame 25



L. será o patrão de Joe no segundo volume da obra. É o homem para quem Joe vai trabalhar como cobradora de dívidas. L. demonstra já conhecer as características e particularidades de Joe quando ela vai à entrevista de emprego, e acredita que ela tem os atributos perfeitos para o trabalho, principalmente pelo seu vasto conhecimento sobre homens e toda a experiência com eles.

Frame 27– Joe ouve L.



Frame 28 – Continuação do frame 27



P. também aparece a partir do segundo volume, e é a pessoa que Joe vai escolher para auxiliá-la no trabalho de cobrança de dívidas, e com quem Joe acaba tendo uma relação amorosa.

Frame 29 – P.



Frame 30 – P. questiona Joe



No que diz respeito ao tempo da narração, entendemos que existem diferentes formas de encarar a questão na narrativa cinematográfica e, como nos apresenta Gaudreault e Jost (2009), o cinema pode apresentar relações bem complexas em relação ao tempo, devido à sua natureza múltipla e plural, o que lhe permite sempre uma complexidade no arranjo de suas formas e expressões tanto de tempo, quanto de espaço, personagens, narradores, enfim, de toda e qualquer categoria de composição do material fílmico. Não nos aprofundaremos em termos e fórmulas teóricas que nos explique a temporalidade na narrativa cinematográfica, mas nos limitaremos a expor questões gerais e pertinentes para nossa análise da narrativa em questão.

Bem, para iniciar essa breve reflexão sobre a categoria do tempo dentro da narrativa fílmica, podemos pensar que:

O filme como objeto estaria no passado pela simples razão de que ele registra uma ação *já acontecida*; por sua vez, a imagem fílmica estaria no presente porque provocaria a impressão de acompanhar essa ação “ao vivo”. Tal formulação meio esquemática mostra que, aparentemente, esses dois julgamentos sobre a realidade cinematográfica não visam verdadeiramente à mesma realidade: o primeiro fala da *coisa filmada*, o segundo, da *recepção fílmica*. (GAUDREULT, JOST, 2009, p. 131)

Se, nos primórdios do cinema, era tarefa do verbal estabelecer o tempo, devido ao fato de a língua possuir uma temporalidade própria e ainda ao seu poder de medir o tempo através de palavras que permitem numerar (os dias, as horas, as datas, etc.), logo o cinema desenvolveu seus próprios mecanismos e outros meios de significar o tempo, por meio de suas construções discursivas. (GAUDREULT, JOST, 2009). De acordo com Gaudreault e Jost, “toda narrativa estabelece duas temporalidades: a dos acontecimentos relatados e a que depende do próprio ato de contar” (2009, p. 134). Além disso, afirmam ainda que a narrativa do narrador possui uma temporalidade específica, diferente da narrativa da

história. Para pensar a questão, estabelecem três níveis de articulação que dizem respeito a ordem, a duração e a frequência. Os estudiosos afirmam que estes são conceitos introduzidos por Gerard Genette no âmbito da narratologia literária, mas que o filme pode trabalhar a temporalidade de forma semelhante. (GAUDREAULT; JOST, 2009).

Porém, o que nos interessa situar a respeito da temporalidade da narrativa analisada aqui é que o filme trabalha bastante com o chamado *flash-back*, ou seja, com retrocessos no tempo tanto em nível verbal quanto em nível visual dos acontecimentos relatados pela narradora Joe. Os *flash-backs*, na obra, permitem que a vida de Joe seja reconstituída, como um quebra-cabeças onde as peças vão se encaixando de forma a dar sentido e completude ao todo. Depois de cada retrocesso no tempo, somos lançados de volta ao presente. E, no caso do filme em questão, os *flash-backs* cumprem uma das possíveis funções que os estudiosos nos apresentam, ou seja, têm tamanha amplitude que quase a totalidade do filme narra como a personagem chegou à situação que gerou a própria narrativa.

Pensando a partir das temporalidades internas da diegese, temos a narração no presente, ou seja, Joe narra a partir do momento atual de sua vida, e podemos acompanhar esse presente tanto verbalmente quanto visualmente. Já o tempo da narrativa é o passado, acionado através dos *flash-backs*, que trazem as seguintes modificações semióticas:

- a) passagem do passado linguístico ao presente da imagem (...)
- b) diferença de aspecto entre o personagem que narra e sua representação visual (mudança de roupa, de aspecto visual, idade, etc)
- c) mudança no ambiente sonoro;
- d) transposição do estilo indireto (relato verbal) para o estilo direto (diálogos). (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 141)

De fato, estas são mudanças que podemos notar no filme quando entra em cena o *flash-back*. Mas talvez a modificação mais interessante de pontuar seja em relação às mudanças no aspecto da personagem, uma vez que são várias – somos apresentados a Joe bebê, criança, adolescente e adulta, e algumas dessas etapas são marcadas por mais de uma personagem (atriz) e aspectos físicos diferentes, a depender da época da infância ou da adolescência/fase adulta que é referenciada. No mesmo filme, temos cinco atrizes diferentes protagonizando a vida de Joe em diferentes épocas. Aqui, mais uma vez, fica clara a enorme amplitude dos *flash-backs* na obra, uma vez que através deles somos apresentados a quatro “Joes” diferentes física e psicologicamente da Joe narradora.

Percebemos que no filme, majoritariamente, é o tempo da memória e das lembranças que presenciamos.

Em relação a função dos *flash-backs* na organização da narrativa cinematográfica, Gaudreault e Jost nos cita duas, e acreditamos que o retrocesso no tempo na obra cumpre ambas as funções, que são: complementar uma lacuna ou omissão e criar uma suspensão. O retorno no tempo, dentro da obra, nos traz tanto informações e explicações quanto suspende a narração e atrasa a explicação final de como Joe foi parar na situação em que a encontramos no início do filme.

Além disso, como Joe pontua logo no início, a história será longa e, por isso, alguns lapsos temporais podem ser percebidos pelo espectador. Mais uma vez buscando referências na análise da narrativa literária, estes lapsos temporais são conhecidos como elipses. Segundo Oziris Borges Filho, “elipses são anisocronias resultantes do fato de o narrador excluir do discurso determinados acontecimentos diegéticos” (2011, p. 128). Para o teórico, a elipse se torna processo fundamental da técnica narrativa, uma vez que se torna uma tarefa impossível narrar todos os pormenores da diegese. Joe utiliza desta técnica, saltando alguns anos de tempos em tempos na sua narrativa. Dessa forma, consegue percorrer sua história desde a primeira infância até o momento em que se encontra.

Na narrativa cinematográfica, as elipses são vistas de forma um pouco diferente e podem ser analisadas dentro dos níveis de duração, que são apresentados em diferentes casos<sup>9</sup>, sendo eles (resumidamente):

- a) a *pausa* ( $TN = n, TH = 0$ . Logo,  $TN \infty > TH$ ), que pode ser lido “o Tempo da Narrativa equivale a “n”, duração indeterminada, enquanto o Tempo da História equivale a zero, logo: o Tempo da Narrativa é infinitamente mais importante que o Tempo da História;
- b) a *cena* ( $TN = TH$ ), que pode ser lido “o Tempo da Narrativa equivale ao Tempo da História; temos na *cena* um caso de isocronia, ou seja, “a duração diegética é considerada idêntica à duração narrativa.”

---

<sup>9</sup> Todos os casos apresentados e suas explicações foram retirados do livro de Gaudreault e Jost (2009, p. 149, 150, 151 e 152) e são baseados nos critérios e definições de Genette.

- c) o *sumário* ( $TN < TH$ ), que pode ser lido “o Tempo da Narrativa é mais curto que o Tempo da História” e “que serve para resumir (...) um tempo diegético presumido como muito longo”;
- d) a *elipse* ( $TN = 0$  e  $TH = n$ , daí  $TN < \infty TH$ ), que pode ser lido “(...) o Tempo da Narrativa é infinitamente menos importante que o Tempo da História.”. A elipse “corresponde a um silêncio textual (e, portanto, narrativo) sobre certos eventos que, na diegese, são portanto reputados como tendo um lugar.”
- e) a *dilatação* ( $TN > TH$ ), que pode ser lido “o Tempo da Narrativa é mais importante que o Tempo da História”. A dilatação “corresponderia às partes da narrativa nas quais o filme mostra cada um dos componentes da ação em seu desenvolvimento vetorial, mas ornando seu texto narrativo com segmentos descritivos ou comentativos, tendo como efeito o alongamento indefinido do tempo da narrativa.”

No caso das categorias de análise de duração da narrativa cinematográfica, temos então o *sumário* como principal caso em uso dentro do filme em questão, uma vez que se faz necessário resumir o tempo diegético, já que Joe se propõe a contar e remontar sua trajetória sexual ao longo de toda sua vida, o que seria impossível de ser feito sem o uso do sumário.

Outro elemento temporal muito utilizado na narrativa são as digressões, termo teórico que pegamos emprestado da análise da narrativa literária e que, de acordo com Borges Filho (2011), suspendem a continuação e progressão da narrativa. As digressões na obra são, quase em sua totalidade, feitas por Seligman e, se por um lado suspendem a narração de Joe por outro compõem a narrativa fílmica como um todo, fazendo parte do seu desenvolvimento.

Em relação ao espaço da narração, ao buscar olhá-lo de dentro das categorias de análise do espaço cinematográfico, percebemos que a leitura a partir desta perspectiva não foi muito produtiva, visto que encontramos (nas fontes consultadas) algumas perspectivas que parecem trazer uma teoria vasta, mas com pouca aplicabilidade pro nosso trabalho. O que Gaudreault e Jost (2009) nos apresenta sobre a questão são reflexões acerca do espaço fílmico, do espaço representado e o espaço não mostrado, o espaço sugerido – fora do campo-, e os diferentes tipos de relações espaciais, que podem apresentar identidade ou alteridade espacial e pode ser um espaço próximo ou distante.

Mas estas categorias parecem debruçar-se mais sobre o aspecto de entender como é feita a ligação espacial na passagem de um plano para outro, e traz análises que vão neste sentido e que nos parece, por ora, muito técnicas e pouco eficientes.

Portanto, para que pudéssemos olhar, de uma forma mais produtiva, para o espaço da obra em questão, intercambiamos as teorias de análise do espaço da narrativa literária – como já fizemos anteriormente -, para a análise do espaço cinematográfico, de uma forma bem geral mas que nos contempla – uma vez que nosso foco não recai sobre tais aspectos.

Sendo assim, podemos iniciar pensando que o espaço da narração é, unicamente, o quarto de Seligman. Já os espaços da narrativa são inúmeros, uma vez que um mesmo episódio narrado – em *flash-back*- pode percorrer vários locais. Sabemos que o espaço da narração e da narrativa é, majoritariamente, o urbano, ou seja, Joe habita, desde a infância, a cidade, espaço que as vezes é mostrado por meio da própria protagonista, ao andar pelas ruas, ao fazer caminhadas no parque da cidade, dentre outros. Por vezes, o espaço natural também é visitado por Joe, que tem uma certa conexão com a natureza, uma vez que este é um espaço de protagonismo das histórias de Joe com seu pai, ou seja, se apresenta como um espaço de afetividade na vida da personagem.

Não sabemos, espacialmente, onde a cidade se situa, uma vez que seu nome e sua localização não são mencionados em nenhum momento da obra e nem nos preocuparemos em levantar ou descrever informações sobre os espaços das narrativas, pois além de serem inúmeros, a análise dos espaços não é o foco desta pesquisa. Parece-nos mais interessante explorar, ainda que brevemente, o espaço que inicia a história, ou seja, o beco onde Joe é encontrada por Seligman, e o espaço da narração, visto que a leitura de tais espaços, principalmente do quarto de onde toda a história é narrada, nos fornece uma leitura mais profícua.

O beco em que Joe é encontrada no início do filme, todavia, é um espaço que parece reforçar e representar os sentimentos da protagonista. De acordo com Borges Filho, “em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento.” (2008, p. 2). Uma vez que podemos perceber que se trata de um beco úmido, gelado, escuro e solitário, observamos a analogia entre o beco e o estado em que Joe se encontra naquele momento. Parece-nos que, como o beco, Joe se encontra solitária, vazia e triste. Estamos diante, portanto, de um espaço homólogo.

Além disso, uma outra função que o espaço do beco parece cumprir é a de propiciar as ações que ali acontecem. Segundo Borges Filho:

Uma função muito simples do espaço é a de propiciar a ação que será desenvolvida pela personagem. Nesse caso, não há nenhuma influência sobre a ação. A personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação. (BORGES FILHO, 2008, p. 2)

Portanto, o beco escuro, vazio e escondido se apresenta como o cenário perfeito para que a protagonista sofra todos os ataques violentos de Jérôme e P., que agem da forma como o fazem porque o espaço acaba por permitir e propiciar que tais ações aconteçam.

Frame 31– Joe caída no beco



Frame 32 – Seligman encontra Joe



O quarto de Seligman, ou seja, o espaço onde Joe é acolhida e de onde vai narrar sua história, é um quarto inteiramente construído para ajudar a tecer a narrativa. É um espaço extremamente simples, mas composto minuciosamente de forma a propiciar e desencadear as memórias de Joe e, conseqüentemente, favorecer a progressão e desenvolvimento da narrativa. De acordo com Bachelard (1993, p. 24), os espaços da casa e do quarto são os espaços da intimidade, do pensamento, das lembranças e do sonho. De acordo com o teórico, “há sentido em dizer que se “lê uma casa”, que se “lê um quarto”, já que o quarto e a casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade.” (1993, p. 26). De fato, o quarto de onde Joe narrará toda a sua história se torna o espaço da intimidade, das memórias e das lembranças da protagonista. É ali, no aconchego do quarto, que ela percorrerá suas histórias mais íntimas e remontará toda a trajetória de sua vida sexual. Além disso, os objetos que compõem o quarto serão fundamentais para a narrativa.

O pensamento de Bachelard sobre como os cuidados com a casa, a limpeza dos objetos e móveis traz uma nova consciência sobre as coisas, ativa lembranças, reconecta às origens, parece encaixar-se no movimento que a protagonista fará com os objetos do quarto. Não através da limpeza, mas da observação destes objetos que Joe faz surgir não só o espaço e seus componentes, mas também as histórias e lembranças que vai narrar. Os objetos reconectam a protagonista às suas origens e ela acaba por “dar a cada objeto um "gesto suplementar", uma faceta a mais [...]” (BACHELARD, 1993, p. 59). Será a partir de objetos presentes no quarto e do diálogo estabelecido entre Joe e Seligman acerca destes objetos que teremos o gancho para trazer à tona as histórias e episódios da vida de Joe. Além disso, os capítulos são nomeados a partir destes objetos e das histórias desencadeadas por eles. Portanto, interpenetram-se a história dos objetos que compõe o espaço do quarto com as histórias de vida da protagonista.

Frame 33– Joe divaga sobre o quarto



Frame 34 – Continuação do frame 33



Frame 35– Continuação do frame 34



Frame 36– Continuação do frame 35



Frame 37 – Continuação do frame 36



E aqui podemos perceber uma característica dos filmes do diretor Lars von Trier, que explora cada objeto não apenas para nomear os capítulos e desencadear as lembranças de Joe, mas para introduzir os mais variados assuntos, refletir sobre tópicos matemáticos, artísticos, religiosos, sociais, dentre outros. Cada objeto leva Joe e, junto com ela, o espectador, para uma pequena jornada de conhecimento, onde Seligman será o responsável pelas explicações e apresentações dos assuntos que vão surgindo a partir dos objetos. Lars von Trier tenta garantir que nenhum espectador saia da exibição do filme sem ter adquirido diferentes tipos de conhecimento e sem ter o que refletir sobre.

O diretor, desta forma, reforça seu estilo não convencional de fazer cinema, e constrói, mais uma vez, uma obra repleta de simbolismos e referências, que busca conduzir o espectador a diferentes tipos de reflexões e cumprir com aquilo que julga importante, já explicitado no capítulo anterior, ou seja, de que “é preciso pensar sobre o que se viu”. Lars von Trier, da sua parte, procura dar material suficiente para o espectador, para que não falte assuntos sobre os quais se possa refletir.

O primeiro objeto que Joe observa no quarto, logo depois de dizer que não saberia por onde começar sua história, é um anzol com uma “mosca” pendurado na parede. Seligman explica como é montada essa isca e dá algumas informações técnicas sobre os objetos da pesca, afirmando ainda que, quando criança, ele tinha um livro chamado “O pescador completo” (*The complete angler*), que era como uma “romântica bíblia da natureza” para ele. A partir do anzol e da digressão de Seligman, Joe diz então que talvez ela saiba por onde começar. O primeiro capítulo do filme leva o nome do livro e trará outras digressões de Seligman relacionadas a pesca, como quando compara a “brincadeira” de Joe e B. no trem, ao competirem quem transava com mais homens (valendo um saco de balas de chocolate para a vencedora), com técnicas da pesca e de sobrevivência dos próprios peixes.

Frame 38 – Anzol



O segundo elemento que irá ativar uma lembrança em Joe é um bolo (também conhecido como *rugelach*) que Seligman coloca sobre o criado que se encontra do lado da cama onde Joe está deitada. Seligman serviu o bolo com um garfo, e Joe afirma então que já conheceu alguém que comia *rugelach* com garfo. Esta pessoa é Jerôme, que dá o nome e o assunto para o segundo capítulo.

Frame 39 – *Rugelach* servido com garfo

O terceiro objeto que Joe vai observar é um quadro, que tem a inscrição “*Mrs. H*”, que faz com que a protagonista se lembre, portanto, da Sra. H, que também dará nome e protagonizará o capítulo três.

Frame 40 – Quadro Sra. H.

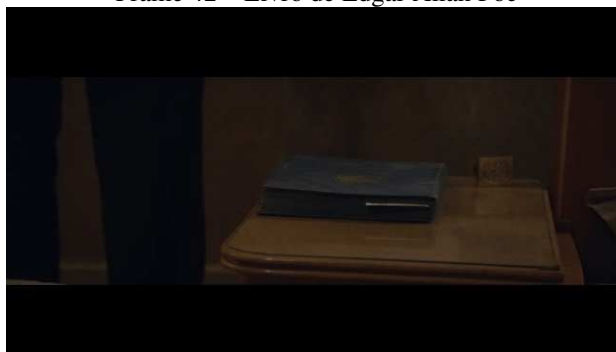


Frame 41 – Inscrição Sra. H.



Como quarto objeto, temos um livro de Edgar Allan Poe. Joe, ao avistar o livro, pergunta a Seligman o que ele está lendo. Ele responde que não está lendo, apenas se refamiliarizando com Poe. Joe diz não conhecer o poeta, e então Seligman vai dizer que ele era um homem angustiado e descreverá a forma trágica como ele morreu. Diante do relato sobre como morreu Poe, ou seja, sofrendo de delírios terríveis, Joe se lembra de seu pai, que morreu da mesma forma. O nome do capítulo, *Delírio*, é inspirado na causa de morte de Poe e do pai de Joe, e a protagonista narrará, aqui, o episódio correspondente ao período de doença e morte de seu pai.

Frame 42 – Livro de Edgar Allan Poe



O quinto e último objeto do primeiro volume da obra será um toca-fitas. Joe, ao avistá-lo, pergunta a Seligman se ele ouve música e diz que gostaria de ouvir o que estivesse no aparelho. Seligman diz que é Bach, do *Pequeno caderno para órgão*, uma coletânea de prelúdios de coral para órgão. Seligman começa então a explicar sobre polifonia, uma arte que Bach dominava, e das três vozes que compõem a peça que ele está ouvindo. Este capítulo é inspirado nesta discussão, uma vez que, como já salientamos, a partir de toda essa digressão, Joe vai então montar sua própria “peça”, com três amantes que, juntos, formavam a harmonia perfeita, como as vozes da peça de Bach.

Frame 43 – Toca-fitas



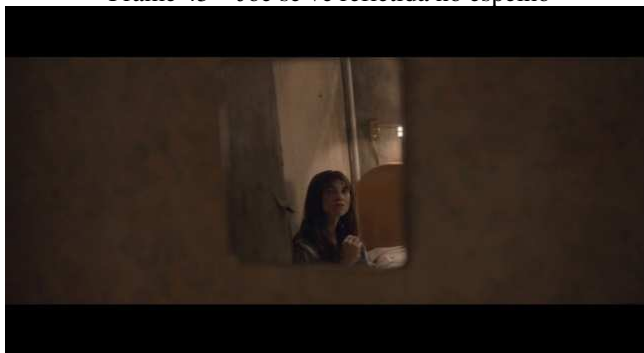
No segundo volume, que dá continuidade ao primeiro, teremos então como o sexto objeto-gatilho um ícone (representando a Virgem Maria e o menino Jesus) pendurado na parede. Joe, ao olhar para o objeto, diz a Seligman que a imagem está olhando para ela. A partir disso, eles se aproximam do ícone e Seligman começa então uma explicação sobre como os ícones são, geralmente, ligados à igreja oriental, o que leva a sua explicação sobre as diferenças entre a igreja oriental e a ocidental. O nome do capítulo será dado a partir da conversa estabelecida acerca do ícone assim como o tema que será narrado.

Frame 44 - Ícone



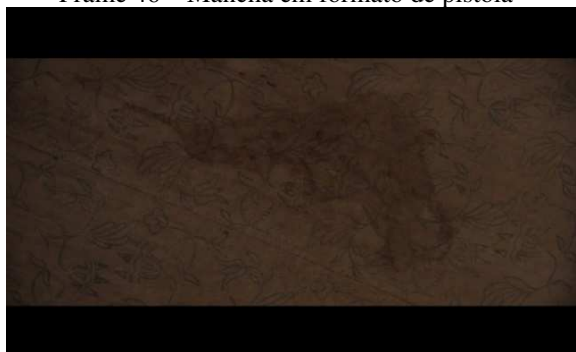
O nome do sétimo e penúltimo capítulo se difere um pouco dos demais visto que não é obtido a partir de um objeto do quarto, mas de um colar de diamante que Joe carrega no pescoço. Seligman faz mais uma de suas digressões, dessa vez a respeito do diamante e da lapidação. Segundo Seligman, a faceta superior do diamante é chamada “mesa”, ou “espelho”. A partir disso, Joe vai observar que Seligman tem um espelho pendurado na parede, onde ela consegue ver refletida sua imagem. Não fica tão clara, como nos demais, a relação do nome do capítulo com a história que será narrada. Mas podemos perceber que este objeto estará presente nas histórias que Joe irá trazer neste capítulo.

Frame 45 – Joe se vê refletida no espelho



Por último, no oitavo capítulo, Joe tirará a inspiração para a próxima – e última – história de uma mancha que ela mesma gera ao atirar uma xícara de chá na parede. Portanto, assim como no capítulo anterior, não é exatamente um objeto do quarto, mas uma marca provocada pela própria narradora dentro do espaço que ativarà uma lembrança que a levará para a última história a ser narrada. Essa mancha foi causada por Joe no sexto capítulo do filme, mas só é observada a partir do momento que, segundo ela, o quarto já não fornece inspiração para os títulos dos capítulos, alegando que não sobrou nada para usar. Seligman, então, sugere que Joe mude seu ponto de vista. Sendo assim, Joe começa a observar o quarto de diferentes ângulos até que percebe que a mancha, olhada sob determinado ângulo, parece uma pistola. É estabelecido, a partir da observação da mancha, um diálogo sobre armas, o que leva ao nome e a história do último capítulo.

Frame 46 – Mancha em formato de pistola



Portanto, pudemos perceber que o espaço do quarto - e sua composição - servem de inspiração para os diálogos estabelecidos entre Joe e Seligman e, conseqüentemente, para as histórias que serão narradas pela protagonista. Joe, enquanto narradora, vai costurando sua história através das lembranças que vão sendo ativadas (ou que ela escolhe ativar...) por meio da observação do quarto e seus objetos. E assim, vai tecendo a narrativa e tecendo para si mesma uma história, que vai ganhando sentido, forma e coerência a

medida em que vai sendo produzida. Essa seria, talvez, a razão pela qual a personagem decide narrar sua história e narrar a si: para buscar compreender e dar um sentido para sua vida. Trataremos estas questões mais cuidadosamente nos itens a seguir, inicialmente analisando o narrador fílmico para, em seguida, analisar a protagonista e sua narração. Para isso, nos valeremos - majoritariamente - das concepções de Gaudreault e Jost (2009), que discutem de forma detalhada toda a questão da narração aplicada à obra cinematográfica.

## 2.2 O narrador cinematográfico

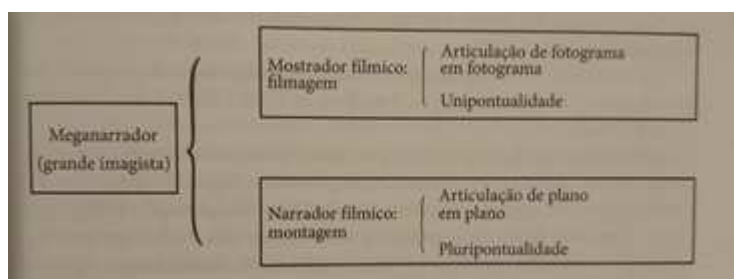
Primeiramente, é interessante pontuar que podemos pensar a narração na obra cinematográfica em diferentes níveis. Gaudreault e Jost, ao levantarem a questão sobre “quem narra um filme”, nos apresenta o seguinte:

pode-se considerar que a instância fundamental da narrativa fílmica não é unitária, já que o cinema, mistura de matérias de expressão, também não o é. Nessa perspectiva, pudemos propor um modelo segundo o qual o narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas. (GAUDREULT & JOST, 2009, p. 73/74.)

Os autores identificam, levando em conta as diversas operações que são necessárias à confecção de um filme, duas camadas sobrepostas de “narratividade” (GAUDREULT & JOST, 2009). A primeira diz respeito aos processos de encenação e enquadramento, o que é chamado *mostração*. De acordo com os teóricos, tal procedimento “emanaria de uma primeira forma de articulação cinematográfica, a articulação entre fotograma e fotograma [...] que permite a apresentação em contínuo, sobre a tela, de uma série de quadros fotográficos sucessivos” (2009, p. 74 ).

A segunda camada equivaleria à *narração* e “emanaria, por sua vez, dessa atividade de encadeamento que é a montagem, esse processo ao qual os cineastas terminaram [...] por se entregar para narrar suas histórias” (2009, p. 74). E, segundo Gaudreault & Jost, essa segunda camada de narratividade “repousará assim sobre uma segunda forma de articulação cinematográfica: a articulação entre plano e plano” (2009, p. 74). Para os teóricos, em um nível superior, a “voz” dessas duas instâncias, mostrador

e narrador, seria modulada e regrada pela instância fundamental a que chamam “meganarrador fílmico”. Os autores esquematizam as elaborações anteriores da seguinte forma:



Fonte: Extraído de Gaudreault e Jost (2009, p. 75)

Como os próprios teóricos deixam claro, esta não é a única forma de olhar para esse objeto de estudo, uma vez que o problema da narrativa fílmica foi abordado sob ângulos diferentes por outros pesquisadores como Odin (1988) e Metz (1988). Porém, nesta seção, nos valem das concepções de Gaudreault & Jout para discutirmos as questões concernentes à narratologia fílmica.

Como assinalamos anteriormente, entendemos que a instância narrativa fílmica não é unitária. Vimos também que, de acordo com estes estudiosos, duas camadas narrativas podem ser identificadas no filme: a *mostração* e a *narração*, o que ilustramos com um quadro que resume tais concepções. Agora, pensaremos não só a narratividade que o produto fílmico oferece através das duas concepções anteriores, mas também através do (s) narrador (es) que se encontra (m) dentro da diegese. Isto posto, podemos dizer que abordamos, até o momento, o meganarrador fílmico (ou “grande imagista”), e introduziremos, a partir de agora, o “narrador explícito”, “narrador delegado” ou ainda “narrador segundo”, ou seja, o (s) personagem (ns) que cumprem a função de narrador (es). De acordo com Gaudreault & Jout:

Em um sentido, podemos então considerar que no cinema uma narrativa, que é o feito de um narrador visualizado [...] não é, de fato, nada além de uma *subnarrativa* [...]. Efetivamente, em um primeiro nível, o cinema narra sempre já (o que seria mostrar o narrador visualizado), ele mesmo no processo de narrar, ou, para ser mais exato, no processo de *subnarrar*. (GAUDREULT & JOUT, 2009, p. 68)

Os teóricos explicam que a expressão “subnarrar” é tendenciosamente utilizada uma vez que “considera que o único “verdadeiro” narrador do filme, o único que, por

direito, merece esse vocábulo, é o grande imagista, ou [...] meganarrador, o equivalente do “narrador implícito” (GAUDREULT & JOUT, 2009, p. 68). Partindo desta perspectiva, os autores concluem que todos os outros narradores presentes na obra fílmica não são mais que “narradores delegados”, “narradores segundos”, que realizam uma *subnarração*, atividade radicalmente diferente da narração em primeiro grau.

Ao compararem a subnarração na narrativa escritural à narrativa fílmica, os estudiosos ressaltam a diferença existente entre os dois casos. Para eles, no primeiro caso temos o 'narrador segundo' se utilizando do mesmo material semiótico que o 'narrador primeiro', ou seja, a linguagem verbal; e isso se dá devido ao caráter monódico (conta com uma só forma de expressão – a língua) da narrativa escritural. Já no segundo caso, "ao contrário da situação que prevalece no caso da narrativa verbal, é relativamente difícil ocultar, pela interposição de um narrador segundo, a presença dessa instância que é o grande imagista, o meganarrador." (Gaudreault & Jout, 2009, p. 69). Temos no filme, portanto, uma narrativa polifônica, que ao utilizar-se de diferentes materiais de expressão “permite um jogo entre os níveis da narrativa muito mais complexo que na literatura” (Gaudreault & Jout, 2009, p. 69).

Portanto, concluímos que, devido à sua natureza polifônica, o cinema possui diferentes níveis de narratividade. Entendemos ainda que, em um primeiro nível, opera o meganarrador fílmico - o grande imagista -, que modula e rege os processos de *mostração e narração* e, em um segundo nível, temos os narradores internos da narrativa fílmica, os subnarradores, assim denominados uma vez que estão em um nível posterior de narratividade. No item seguinte, vamos analisar Joe enquanto subnarradora da obra em questão e o que isso implica na produção da sua narrativa.

### **2.2.1 Joe: narrando a si mesma**

Uma vez feitas as considerações sobre o narrador fílmico e os elementos básicos da obra cinematográfica em questão, voltaremos nossa atenção para o último elemento deste capítulo sob o qual gostaríamos de lançar algumas reflexões, sendo este a questão do (sub)narrador explícito presente na obra. Este aspecto nos chama a atenção por se tratar, majoritariamente, de uma subnarração em primeira pessoa, o que significa que a subnarradora vai contando e, portanto, construindo a história sob seu ponto de vista, que nos é apresentado. Para além das problematizações que narrações em primeira pessoa

possam implicar, a questão do que chamamos “desejo de narrar” é que nos chama verdadeiramente a atenção, visto que este 'ato autobiográfico'<sup>10</sup> da protagonista parece responder, como propõe Calligaris (1998), à necessidade de confissão, de justificação e de invenção de um novo sentido para sua vida.

Se Seligman se auto intitula o melhor juiz para a história de Joe, o espectador, por corolário, formaria o júri para o qual Joe se coloca completamente exposta sob pena de julgamento. Mas por que narrar a si? Quais as possíveis motivações por trás da narração de uma história de vida? Buscaremos pensar a protagonista enquanto subnarradora de sua própria história e o que esta subnarração em primeira pessoa traz em níveis de análise.

Tanto a questão do (sub)narrador quanto a questão da autobiografia implicam em algumas problemáticas como, por exemplo, o impasse verdade-fidelidade, e o filme traz diálogos que ilustram alguns empecilhos neste sentido, ocasionados pela narração autobiográfica que Joe oferece ao seu interlocutor interno, Seligman, e externo, o espectador. Mas à parte os possíveis impasses deste tipo de narração, temos que a narrativa autobiográfica da protagonista, análoga aos princípios da psicanálise, parece ser seu único recurso de salvação.

Quando usamos o termo autobiográfico, nos referimos sempre à noção de autobiografia que, como nos propõe Alberti (1991, p.73), é uma narrativa centrada no sujeito que a cria, que é, simultaneamente, ponto de partida e objeto do texto. Neste caso, como não estamos trabalhando com um objeto literário, não nos referimos à narrativa autobiográfica textual, mas sim à narrativa oral que a narradora nos apresenta. Portanto, nos valeremos da noção de autobiografia, mas não nos atendo à necessidade de preencher os requisitos necessários para encaixarmos o relato ao gênero autobiográfico propriamente dito, uma vez que o próprio material não é textual, já configurando uma quebra das condições para ser considerado do gênero autobiográfico. Neste caso, utilizaremos de algumas concepções cabíveis da autobiografia para analisar a narrativa da protagonista Joe, visto que, além de a personagem subnarrar a própria história em primeira pessoa, outras características em seu relato vão de encontro com as concepções da autobiografia.

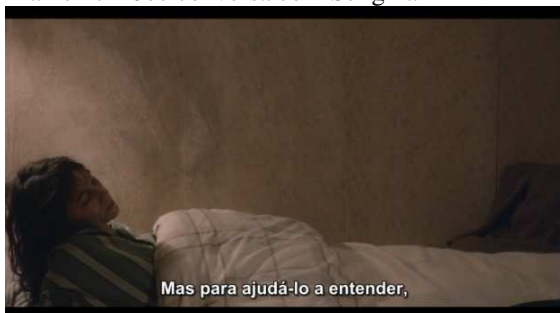
Pensando nos motivos que levariam alguém a narrar sua própria história apontamos para uma possibilidade que nos aparece como a primeira e, talvez, a mais

---

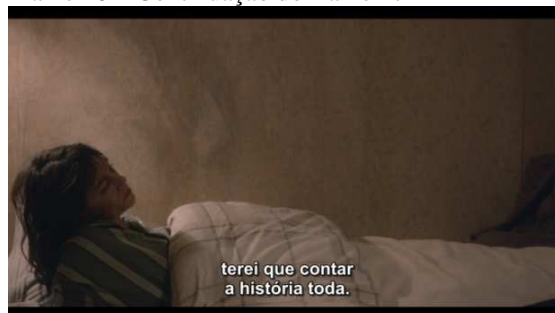
<sup>10</sup> Termo utilizado a partir das definições de Elisabeth Bruss (1976, *apud* Calligaris, 1998, p. 49) e sobre o qual falaremos mais adiante.

provável: o desejo de narrar. E dizemos isso pois, quando Joe é perguntada sobre o que aconteceu para que ela se encontrasse naquela situação em que seu interlocutor a encontra, a protagonista não se limita a contar a situação pontual, a inventar uma história ou simplesmente a dizer que não gostaria de falar sobre o assunto. Pelo contrário, para Joe se torna fundamental narrar toda a sua história para que Seligman (e sempre com ele o espectador) pudesse realmente compreender como ela foi parar ali, machucada e caída no beco:

Frame 47 – Joe conversa com Seligman



Frame 48 – Continuação do frame 47



Ao optar por contar-nos toda a sua história, Joe não responde apenas como ela foi parar ali, mas sim como ela se tornou a pessoa que foi parar ali - e essa diferença é fundamental. A. O. J. Cockshut (1984, s/p. *apud* Calligaris, 1998, p. 52) define o autobiógrafo como aquele que responde à pergunta: "Como cheguei a ser o que sou?". E esta parece ser exatamente a pergunta que motiva Joe a relatar toda a sua história, buscando através disso (re)construir a si mesma. Esse desejo de narrar, que a protagonista nos revela, parece ser próprio do sujeito moderno. Foucault (1976), por exemplo, reparou que falar ou escrever de si é um dispositivo fundamental da modernidade, uma necessidade cultural. E Joe sucumbe à essa necessidade profunda de relatar sua trajetória de vida não simplesmente para expor sua vida ao(s) seu(s) interlocutor(es) ou, como ela mesma sugere, para que seu ouvinte pudesse compreendê-la, mas, na verdade, para que ela mesma conseguisse entender, dar sentido e significação ao seu passado e à sua história. Como nos propõe Bourdieu:

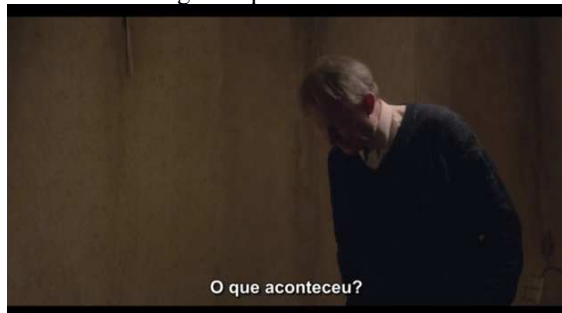
Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário. (...) Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria

vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido. (BOURDIEU, 1986, p. 184/185)

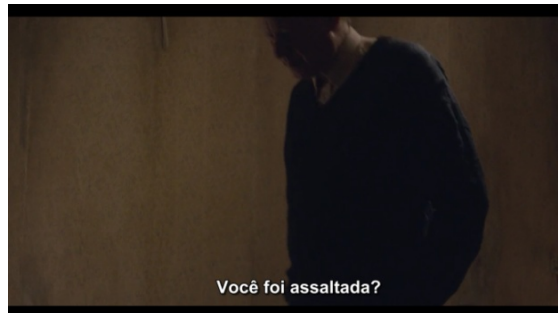
Joe, seguindo a propensão de tornar-se ideóloga de sua vida, como assinala Bourdieu, vai escolher os acontecimentos que julga, ao mesmo tempo, significativos e passíveis de significação. Para isso, retorna, inicialmente, à sua infância, de onde iniciará o percurso através de sua história, selecionando, sintetizando, estilizando ou simplificando os acontecimentos à medida em que os subnarra, estabelecendo, a partir disso, conexões passíveis de atribuir um sentido ou mesmo uma coerência às experiências vividas.

Além da busca fulcral por sentido, a subnarração de Joe parece atender à outras necessidades. Calligaris aponta que "diários íntimos e autobiografias são escritos por motivos variados: respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido. Frequentemente, aliás, esses três aspectos se combinam" (1998, p. 43). De fato, ao longo da narrativa de Joe, podemos perceber indícios dos três aspectos citados pelo autor. A confissão nos é sugerida devido à necessidade de Joe em confessar sua história (que exploramos enquanto desejo de narrar), e ainda pelo próprio formato em que o relato é feito, análogo tanto às confissões da igreja católica quanto às sessões de terapia. Sendo assim, Seligman atua em um papel correspondente ao do padre e/ou do analista - ora transparecendo mais características deste, ora daquele. Desde o início, Joe 'confessa' que tudo que lhe aconteceu foi por sua própria culpa, e diz ser um ser humano ruim:

Frame 49 – Seligman questiona Joe



Frame 50 – Idem frame 49



Frame 51 – Joe responde Seligman



Frame 52– Continuação do frame 51



Frame 53 – Continuação do diálogo



Frame 54– Idem frame 53



Seligman, por sua vez, diz nunca ter conhecido um ser humano ruim, deixando transparecer, desde o princípio, o papel que desempenharia durante todo o filme: ao longo da narrativa, Joe vai relatar sua história quase sempre se culpando e se acusando diante das situações narradas, e Seligman, em contrapartida, buscará argumentos que justifiquem, invalidem e anulem os argumentos carregados de culpa e remorso da protagonista. O relato de Joe revela que os recortes que operou para contar sua história recaem justamente sobre os acontecimentos sobre os quais a personagem parece necessitar não só de confissão, como da busca por compreensão e sentido. Como afirma Alberti (1991), a autobiografia implica que se opere uma síntese da própria vida, síntese esta:

que envolve omissões, seleção de acontecimentos a serem relatados e desequilíbrio entre os relatos (uns adquirem maior peso, são narrados mais longamente do que outros), operações que o autor só é capaz de fazer na medida em que se orienta pela busca de uma significação: busca essa que lhe dirá quais acontecimentos ou reflexões devem ser omitidos e quais (e como) devem ser narrados. (ALBERTI, 1991, p. 77)

Enquanto narradora, Joe demonstra saber que cabe a ela tanto selecionar quanto escolher como apresentar os acontecimentos que deseja narrar. A protagonista evidencia seu papel não só quando se assume enquanto narradora, tomando o controle da narrativa

para si, como quando intervém enquanto "editora" de sua história, "editora" no sentido de Zinsser (1987, p. 24 *apud* Calligaris, 1991, p. 51), ou seja, "aquele que rearranja ou melhora o que já é um texto". Neste sentido, temos algumas demonstrações conscientes da protagonista em relação à "edição" da sua narrativa, instantes em que ela deixa claro os rearranjos e/ou melhorias que opera em seu relato e na forma como apresentá-lo:

Frame 55 - Controle da narradora sobre a narrativa



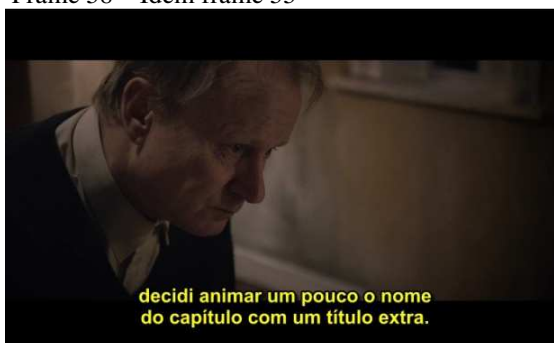
Frame 56 – Idem frame 55



Frame 57 – Idem frame 55



Frame 58 – Idem frame 55



No decorrer da narrativa, por vezes, Seligman chega a duvidar da veracidade dos fatos narrados, questionando Joe e afirmando, por exemplo, não poder acreditar no que ouve. O impasse verdade-sinceridade é uma problemática comum nos relatos autobiográficos. Porém, levando em conta que, segundo Calligaris (1991, p. 49), "narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade", parece-nos improdutivo discutir e argumentar qualquer coisa no sentido da busca por uma constatação da verdade do que nos é relatado por Joe. Corroboramos a ideia que Calligaris expõe sobre como, "na modernidade ocidental, a verdade que importa é cada vez mais a que está no sujeito, no foro íntimo do indivíduo"(1991, p. 45). Portanto, o relato que nos chega é, para nós, a verdade da

protagonista e, portanto, a verdade que nos interessa. Ainda sobre a verdade que o relato autobiográfico entrega, Calligaris afirma que:

É uma verdade que concerne ao sujeito autobiógrafo em um passo sempre crucial: o passo que consiste em se dar (de uma só vez ou no dia-a-dia) significação e consistência. Essa verdade crucial evidentemente não pode ser julgada no tribunal da verdade factual. Omissões, acréscimos, remanejamentos são peças do *puzzle* do sujeito em um momento do seu *fieri*. Nesse sentido (um pouco diferente de suas intenções), vale a idéia de Lacan de que a verdade está em uma linha de ficção. Sob a condição de entender que ficcionalizar a própria vida é o jeito ocidental moderno de orientá-la e reorientá-la. (CALLIGARIS, 1998, p. 53)

Frame 59 – Seligman duvida da veracidade da narrativa



Frame 60 – Joe questiona Seligman



Frame 61 – Continuação do frame 60



Portanto, nos interessam para análise os fatos que nos chegam através da protagonista, e não sua veracidade, pois levamos em conta a verdade da personagem, que nada tem a ver com a verdade factual. Enquanto se conta, Joe se reinventa, se compreende, se explica e se dá um sentido. Mais do que isso, entendemos o "ato autobiográfico" da

protagonista como performativo, no sentido que nos propõe Elisabeth Bruss, uma vez que a autora considera:

qualquer produção autobiográfica moderna (autobiografia narrativa ou não, *journal* etc.) como um "ato autobiográfico", ou seja, como um performativo, no sentido de Austin. O sujeito que fala ou escreve sobre si, portanto, não é o objeto (re)presentado por seu discurso reflexivo, mas tampouco é o efeito, por assim dizer, gramatical de seu discurso. Falando e escrevendo, literalmente, ele se produz. (BRUSS *apud* CALLIGARIS, 1998, p. 49).

E é assim que nossa protagonista decide pintar seu 'auto-retrato': como uma ninfomaníaca. E para fazer essa apresentação oficial de si, reúne episódios da sua vida sexual de forma a produzir a Joe que vamos conhecer durante o filme.

## CAPÍTULO 3

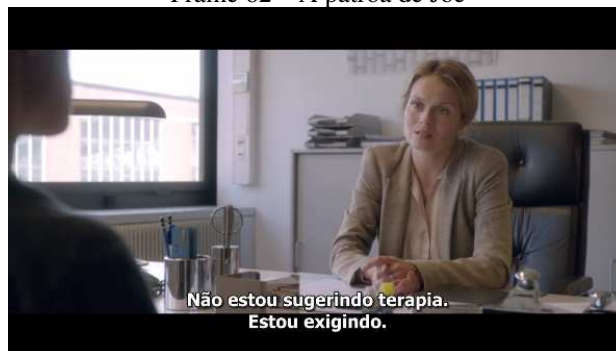
### “*MEA VULVA*”: A SEXUALIDADE COMO RESISTÊNCIA

Depois de traçados alguns caminhos neste trabalho, como a apresentação de determinados aspectos do cinema, sua linguagem e seus valores, e ainda os percursos narrativos da obra em questão, abordaremos, agora, certos episódios da narrativa nos quais entendemos que Joe vai traçando uma trajetória de resistência à ordem, à norma(lização) e aos padrões sociais a partir de sua sexualidade. Neste capítulo, apresentaremos a personagem enquanto um símbolo de resistência, uma vez que este aspecto parece ser sua força motriz. Nas linhas a seguir, buscaremos evidenciar as marcas de resistência da protagonista por meio de alguns episódios que nos são narrados.

#### 3.1 Ninfomaniaca x viciada em sexo

Iniciando, portanto, a apresentação das marcas de resistência da nossa protagonista, temos o episódio do grupo de apoio, que aparece no capítulo “O espelho”, no segundo volume da obra. Dentro deste capítulo, Joe narra o momento em que “decide” buscar ajuda em um grupo de apoio, cumprindo uma exigência de sua patroa, ainda que fosse contra a ideia:

Frame 62 – A patroa de Joe



No grupo de apoio, Joe é proibida de se referir a si mesma como ninfomaniaca, sendo orientada a usar o termo “viciada em sexo”. Já neste primeiro contato, Joe se incomoda com a correção da líder do grupo e repete seu nome e o termo ‘ninfomaniaca’, no que novamente a líder responde que, no grupo, elas não utilizam este termo. Mas o que está por traz da substituição de um termo pelo outro? Por que o termo que designa

um transtorno, um desvio sexual, é negado, e mais do que isso, proibido? E por que Joe, ao final, recusa obedecer às orientações do grupo e faz questão de se designar como ninfomaniaca? Vejamos os *frames* deste primeiro contato de Joe com o grupo de apoio:

Frame 63 – Joe se apresenta



Frame 64– Continuação do frame 63



Frame 65 - Joe é corrigida



Frame 66 – Joe repete sua apresentação



Frame 67 – Novamente, Joe é corrigida



Frame 68 – Continuação do frame 67



Uma vez que estamos adentrando o terreno da sexualidade, vale destacar algumas considerações sobre o assunto. É importante ressaltar que encaramos a sexualidade, neste estudo, a partir da perspectiva que emerge nos estudos de Foucault (1988), nos quais o teórico traça novas concepções a respeito da sexualidade, nos propondo uma forma diferente de encarar este objeto. Como aponta Jeffrey Weeks (2000), em seu estudo sobre o corpo e a sexualidade, a história da sexualidade é, para Foucault, a “história de nossos discursos sobre a sexualidade, discursos através dos quais a sexualidade é construída como um corpo de conhecimento que modela as formas como pensamos e conhecemos o

corpo” (WEEKS, 2000, p. 35). De acordo com Foucault, a sexualidade é um “dispositivo histórico”, ou seja, uma produção social “uma vez que se constitui, historicamente, a partir de múltiplos discursos sobre o sexo: discursos que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que produzem “verdades”. (LOURO, 2000, p. 6).

Em seus estudos, Foucault ainda nos introduz o conceito da sociedade disciplinar, ou seja, um modelo de sociedade onde as instituições sociais vão assumir o papel de vigilância, exame e, principalmente, normatização dos sujeitos. Diferentemente de um poder soberano, a sociedade disciplinar funciona a partir de um poder disciplinar sutil, difuso, que exala de cada poro da sociedade, estando em todo lugar – o princípio do panóptico – e observando, vigiando e controlando a todos. Essa forma de poder – o chamado biopoder - que se inscreve em todo o corpo social, e que visa fortemente a normatização, vai atuar a partir da constituição de corpos dóceis, mecanismos de adestramento e da implementação do modelo panóptico. Louro, ao falar da educação dos corpos e da produção da sexualidade “normal” (e para a estudiosa o “normal” se liga a um único modelo de identidade sexual possível, que é a identidade heterossexual) comenta os estudos de Foucault e reitera que:

Historicamente, os sujeitos tornam-se conscientes de seus corpos na medida em que há um investimento disciplinar sobre eles. (...) Buscamos, todos, formas de resposta, de resistência, de transformação ou de subversão para as imposições e os investimentos disciplinares feitos sobre nossos corpos. (LOURO, 2000. p. 15)

Portanto, o movimento empreendido pela protagonista, que desejamos apresentar aqui, é exatamente este do qual fala Louro, ou seja, a busca pela resistência, pela subversão das imposições e investimentos disciplinares que recaem sobre seu corpo. No grupo de apoio, vemos a tentativa controle, observação, disciplinamento e normalização transferida aos próprios sujeitos “portadores” do vício sexual. Ao refletirmos sobre o episódio, percebemos o quanto a sociedade disciplinar e o biopoder são estratégicos e eficazes no exercício do poder, uma vez que coloca os próprios sujeitos para se auto-observarem, se autocontrolarem e se autodisciplinarem. Uma vigilância tão generalizada que nos leva a observarmos a nós mesmos, em um ajustamento constante, que busca cada vez mais a diminuição das pluralidades humanas, visto que isto facilitaria a condução e manejo desta sociedade, na qual os corpos devem ser moldados de forma a serem úteis e produtivos, servindo ao capital.

Sendo assim, o potencial sexual também deve ser trabalhado de modo com que possa servir à produção e ao trabalho, devendo ser utilizado de forma a gerar lucro, e não apenas vivenciado para gerar prazer e quaisquer outras possibilidades não lucrativas. Como pontua Louro, “através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditando que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política.” (LOURO, 2000. p. 18).

Entendemos, portanto, que as questões relativas à sexualidade são, contrariamente ao que podemos pensar, concernentes aos âmbitos público, político e econômico, sendo a sexualidade socialmente moldada e fortemente atravessada pelas relações de poder. Como argumenta Weeks, “nossas definições, convenções, crenças, identidade e comportamentos sexuais não são o resultado de uma simples evolução, como se tivessem sido causados por algum fenômeno natural: eles têm sido modelados no interior de relações definidas de poder.” (2000, p. 28). Sendo assim, a sociedade disciplinar está intimamente ligada ao dispositivo sexual, uma vez que:

a sexualidade tem aqui um papel crucial. Pois o sexo é o pivô ao redor do qual toda a tecnologia da vida se desenvolve: o sexo é um meio de acesso tanto à vida do corpo quanto à vida da espécie; isto é, ele oferece um meio de regulação tanto dos corpos individuais quanto do comportamento da população (o "corpo político") como um todo (Foucault, 1993). Foucault aponta quatro unidades estratégicas que ligam, desde o século XVIII, uma variedade de práticas sociais e técnicas de poder. Juntas, elas formam mecanismos específicos de conhecimento e poder centrados no sexo. Elas têm a ver com a sexualidade das mulheres; a sexualidade das crianças; o controle do comportamento procriativo; e a demarcação de perversões sexuais como problemas de patologia individual. (WEEKS, 2000, p. 35/36)

Portanto, entendemos que a sexualidade, ou o sexo, é um campo estratégico de atuação do poder por dar acesso tanto ao comportamento/corpo individual quando ao comportamento/corpo coletivo. Por meio da regularização, normatização e controle da sexualidade, consegue-se conduzir mais facilmente o corpo social.

Mas, se estivemos falando, até o momento, das relações de poder e da sociedade disciplinar, é preciso falar daquilo que está do outro lado (ainda que não esteja do lado oposto) e que torna possível a existência das relações de poder: a liberdade. Onde há o poder, há de haver liberdade. A liberdade, para Foucault, é condição *si ne qua non* para a existência do poder, uma vez que o exercício de poder é um modo de ação sobre ações e,

sendo assim, “não há relações de poder onde as determinações estão saturadas (...) mas apenas quando ele pode se deslocar e, no limite, escapar” (FOUCAULT, 1982, s/p.). Para o teórico, o poder e a liberdade não estão em uma relação de exclusão (“onde o poder se exerce a liberdade desaparece”) e oposição, mas em uma relação de “incitação recíproca” e “provocação permanente”.

Portanto, entendemos que não há relações de poder sem resistência. Isto posto, podemos dizer que Joe é um sujeito de resistência dentro da narrativa. E resistir a partir da sexualidade talvez seja uma forma propícia de resistência, uma vez que é neste campo social, como vimos anteriormente, que se encontram atravessadas diversas relações de poder. E, exatamente por isso, a sexualidade também se torna terreno fértil de possibilidades de resistência, de transgressão e subversão dos padrões e das normas.

Dentre as resistências traçadas pela protagonista no episódio do grupo de apoio, temos a rejeição do “tratamento” que o grupo oferece, e ainda a insistência no uso do termo “ninfomaníaca”. Na verdade, Joe inicialmente tenta aderir às práticas de controle do grupo, buscando seguir as normas e instruções que visavam tirar todo e qualquer incentivo ao sexo. Porém, a protagonista, mais do que falhar na tentativa de anulação da sua expressão sexual, percebe que não quer se submeter aos processos de regulação e normatização da sua sexualidade. O grupo de apoio busca homogeneizar os sujeitos sexualmente “desviantes”, e Joe se posiciona firmemente contra tais investidas, firmando sua individualidade.

No que diz respeito a persistência de referir-se a si mesma enquanto “ninfomaníaca”, rejeitando o uso do termo “viciada em sexo”, interpretamos esta conduta da personagem como uma forma de luta pelo não apagamento dos “desvios”, pelo não apagamento da perversidade e dos perversos, uma luta que resiste à tentativa de aniquilação daquilo/daqueles que se encontram fora das normas, que é onde a protagonista se encontra. Aqui, vale lembrar o que apresentamos no primeiro capítulo sobre as personagens femininas do diretor Lars von Trier sob a leitura de Rufinoni, que traça um paralelo entre a personagem clássica Medeia e as protagonistas dos filmes do diretor dinamarquês.

Rufinoni evidencia algumas características que estas protagonistas compartilham e tais características descrevem perfeitamente a personagem Joe e reforça seu símbolo de resistência. Reiterando algumas marcas destas personagens, temos “a aura da excepcionalidade. Transitam pelos extremos, não lhes convêm a normalidade. São seres

de exceção cuja particularidade de comportamentos põe em xeque a ordem vigente”. (RUFINONI, 2017, p. 286). Tais traços fortalecem nossa crença de que Joe se coloca como um sujeito de resistência e que, como Rufinoni afirma, a personagem representa menos uma luta de questões de gênero e mais a luta dos marginalizados, das vítimas de um sistema social opressor e excludente. Sendo assim, o uso do termo que caracteriza um desvio lhe convém, uma vez que simboliza a luta de todos aqueles que são desviantes, além de que não pretende se adequar as normas e convenções da sociedade. Portanto, se nega a abandonar o uso do termo – marcando sua diferença dentro do grupo e na sociedade, concomitantemente.

Pensando um pouco mais sobre o termo ‘ninfomania’, podemos entender que ele adquiriu, ao longo do tempo, um teor pejorativo, o que acreditamos poder ser consequência de duas causas principais: primeiro, porque a terminologia surgiu no meio médico, sendo sua primeira menção datada em 1786, ‘quando o médico francês D. T. Bienville lançou *A Ninfomania* ou *Tratado sobre o Furor Uterino*, sobre um “mal” de origem desconhecida que perturbava as mulheres e provocava os homens na Paris do século 18’.<sup>11</sup> O termo, surgido, propagado e ainda circulante no meio médico<sup>12</sup>, sugere a patologização da condição, específica das mulheres, uma vez que a mesma condição nos homens recebeu um outro nome, conhecido como satiríase.

O fato de ser um termo utilizado exclusivamente para mulheres é o que nos leva a segunda causa possível para o teor pejorativo: uma vez que o termo se refere às mulheres “viciadas em sexo”, em uma sociedade que reprime a sexualidade feminina, principalmente quando esta se dá na manifestação do ato sexual em si, o olhar lançado sob o termo ‘ninfomaníaca’ tenderia, de fato, a uma carga negativa, considerando as mulheres que sofrem da condição como imorais, indignas, perversas, entre outros. O fato de o termo se referir apenas às mulheres o desloca, socialmente, com muito mais facilidade para um lugar de imoralidade, já que a imagem da mulher não está associada de forma positiva, na nossa sociedade, ao sexo, a liberdade e a atividade sexual.

---

<sup>11</sup> Citação retirada da revista Superinteressante. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/comportamento/como-se-trata-a-ninfomania/>>.

<sup>12</sup> No cid-10, (A Décima Revisão da Classificação Internacional de Doenças e de Problemas Relacionados a Saúde) o mais recente lançado, a ninfomania aparece como ‘apetite sexual excessivo’. Ao que tudo indica, o termo “ninfomaníaca” foi rebatizado nos novos manuais médicos como disfunção ou impulso sexual excessivo.

Ao contrário, a sexualidade feminina é vigiada, controlada e muito mais reprimida do que a do homem, principalmente em relação ao ato sexual em si, sem fins reprodutivos. Portanto, a mesma condição atribuída aos homens não será vista com tamanho estranhamento e, conseqüentemente, não será julgada de forma tão moralista, uma vez que a imagem da masculinidade aceita e, mais do que isso, exige uma vida sexual ativa, o que concede ao homem uma liberdade sexual muito maior. Portanto, um homem viciado em sexo não causa um impacto social tão negativo quanto uma mulher viciada em sexo, uma vez que a imagem do homem sempre foi construída de forma a acolher seus instintos, seu apetite, suas necessidades e desejos sexuais: em oposição, a “natureza” da mulher, considerada passiva, não conta com tais atributos, e dela não se espera a manifestação de tais condições, masculinizadas em nossa sociedade.

A personagem Joe parece lutar pelo uso do termo exatamente por este caracterizar de forma mais específica um desvio da norma, por indicar um comportamento que, por não ser padrão e, principalmente, por não ser considerado ‘normal’, deve ser especificado, nomeado. A palavra dá vida e existência, ela cria e constrói e, talvez por isso (ou poderíamos dizer por isso mesmo?), ainda que o termo seja considerado pejorativo ou patologizante, Joe prefere defender a existência e especificidade de sua condição, uma vez que o termo “viciada” tem uma característica mais generalizante, que inclusive pode ser usado por homens ou mulheres, diferentemente de ninfomaníaca, como vimos anteriormente. Enquanto apropriar-se do termo diferencia e concretiza a existência dos desvios e dos desviantes, aceitar um termo generalizante parece seguir o caminho contrário, sugerindo que a personagem estaria sucumbindo às normas, controles e generalizações.

Outro motivo da insistência da personagem pelo uso do termo ‘ninfomaníaca’ poderia ser atribuído a um outro movimento de resistência de Joe dentro do grupo. Joe procura o grupo de apoio de forma forçada, ou seja, ela não o faz de forma espontânea, o que já a incomoda profundamente, visto que ela expressa claramente sua aversão a psicólogos. Porém, uma vez que sua patroa exige que ela procure o grupo, Joe se vê obrigada a participar. Em seu primeiro contato, ao se apresentar, a personagem é corrigida ao se referir a si mesma pelo termo ‘ninfomaníaca’, e reage de forma a negar a correção da líder do grupo, repetindo a apresentação inicial, e utilizando mais uma vez o termo.

Ao que nos parece, uma vez que já participa do grupo contra sua vontade, Joe tenta, de alguma forma, subverter às regras impostas internamente. Sendo assim, insiste

em dizer que é ninfomaníaca. A insistência no uso do termo parece-nos ser a forma da personagem resistir, ainda que inserida no grupo, às normalizações, padronizações e institucionalizações que o grupo representa e apresenta como proposta. Não é acidental que Joe não consiga se manter no ‘tratamento’, e no discurso que profere antes de abandonar o grupo deixa claro que entende que, lá, as pessoas não são todos iguais, e que ela não é igual a ninguém ali. Essa necessidade de afirmação de sua diferença, de subversão das regras e normas, demonstram a escolha de Joe pela construção de uma identidade desviante, marginalizada, uma vez que esta se apresenta como a forma mais autêntica (e talvez a única possível) de existência para a personagem.

Frame 69 – Joe se rebela contra o grupo



Frame 70 – Idem frame 69



Como disse certa vez Glauber Rocha, aclamado cineasta brasileiro, “sem linguagem nova, não há realidade nova”, e, portanto, a linguagem se faz necessária na luta contra a normatividade, a repressão sexual e a regulação do sexo. É necessária a fixação de termos que garantem a existência histórica destes sujeitos/conduitas que lutam por uma forma de existência, ainda que esta seja considerada inadequada, inaceitável e condenável.

Se a sexualidade é um produto social, é, conseqüentemente, um produto da linguagem, e sendo assim está inscrita na linguagem e é por ela moldada. Para Joe, ser ninfomaníaca e se assumir enquanto tal compõe uma identidade que tem como foco a resistência. Por isso se faz tão importante o uso do termo “ninfomaníaca”, que demarca essa resistência contra normas e padrões. Maria Juracy Toneli Siqueira, em seu estudo sobre as novas formas de paternidade e a função paterna à luz das práticas sociais, ao pensar a constituição dos sujeitos pelas relações sociais, aborda a questão da linguagem e afirma que:

Através da linguagem, as funções psicológicas superiores (o raciocínio lógico, a memória e a atenção voluntárias, entre outras) desenvolvem-se e permitem ao homem regular intencionalmente sua própria conduta. É a linguagem o sistema simbólico principal que permite ao homem constituir-se enquanto tal. É a linguagem também o mais importante instrumento de comunicação e transmissão das significações, e aqui considera-se toda e qualquer linguagem, inclusive a de sinais. Este sistema, por sua vez, é uma produção social e história, engendrando toda uma série de relações sociais e suas significações dinâmicas e mutáveis. A relação estreita entre pensamento e linguagem permite-nos afirmar a importância crucial da linguagem como via de acesso a modos mais complexos de pensar. Isto quer dizer que a possibilidade de o sujeito pensar sobre o próprio pensamento e trabalhar com conceitos genuinamente abstratos deve-se à linguagem. Neste caso, a consciência de si certamente vincula-se a alguma forma de linguagem que permite ao sujeito localizar-se no tempo e no espaço, regular intencionalmente suas ações no mundo, refletir sobre si mesmo, sobre os outros, sobre a natureza, enfim, agir deliberadamente. (SIQUEIRA, 1999, p. 188/189)

Se precisamos da linguagem para criar uma nova realidade, como vimos anteriormente, é também por meio dela que se faz o apagamento de sujeitos e realidades que são considerados inconvenientes às forças de poder dominantes. Portanto, lutar pelo uso de um termo e pela permanência deste na língua pode refletir a luta pela existência de uma realidade e de um sujeito que a experiencia. A linguagem cria o nosso mundo e é através dela que todos nós nos inscrevemos socialmente e produzimos nossas identidades. Joe chega a comentar sobre a proibição de palavras durante a narrativa:

Frame 71 – Joe fala sobre a proibição de palavras



Frame 72 – Continuação do frame 71



Frame 73- Continuação do frame 72



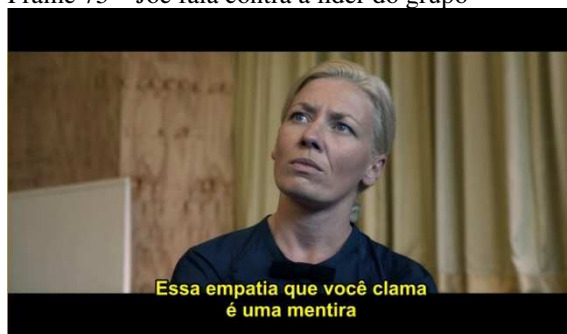
Frame 74 - Continuação do frame 73



No caso da protagonista, a demarcação de sua identidade é um exercício de resistência ao sistema. Weeks (2000), ao questionar sobre a importância da identidade sexual e o que ela nos diz sobre a questão da identidade no mundo moderno e pós-moderno, argumenta que existem diferentes ênfases que podem ser traçadas na identidade. Uma delas, afirma o teórico, é exatamente a ênfase na identidade como resistência. De acordo com o estudioso, “a identidade pessoal, a grosso modo, equivalia à individualidade, a um forte sentido de si, o que era alcançado através da luta contra o peso da convenção social” (WEEKS, 2000, p. 51), principalmente, segundo o teórico, para as consideradas “minorias sexuais”.

Para Joe, o grupo de apoio é um dos tentáculos da moralidade social, uma das formas de poder que visa regular e normatizar o sexo. Em seu discurso, a protagonista deixa claro que, para ela, as atividades do grupo estão à serviço da “vigília da moralidade social”, citando a burguesia como a parcela responsável pela necessidade de padronizar, normatizar e esterilizar (em todos os sentidos) os sujeitos considerados imorais:

Frame 75 – Joe fala contra a líder do grupo



Frame 76 - Continuação do frame 75



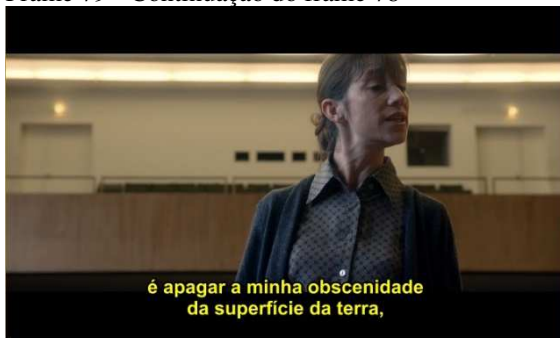
Frame 77 - Continuação do frame 76



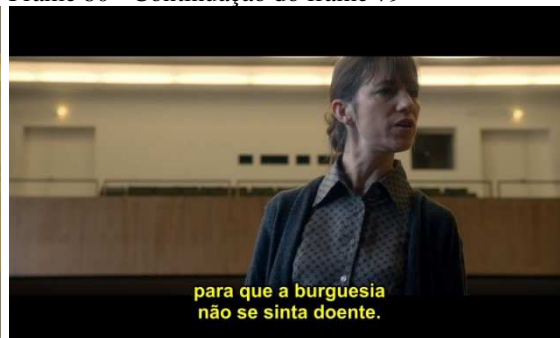
Frame 78- Continuação do frame 77



Frame 79 - Continuação do frame 78



Frame 80 - Continuação do frame 79



Frame 81 - Continuação do frame 80



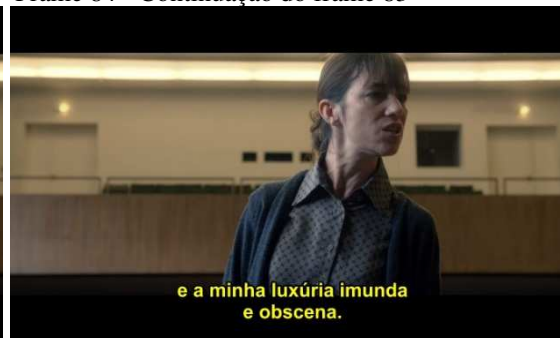
Frame 82 - Continuação do frame 81



Frame 83 - Continuação do frame 82



Frame 84 - Continuação do frame 83



Portanto, para a protagonista se faz imprescindível posicionar-se na defesa de sua identidade sexual, e para isso precisa preservar os termos que inscrevem essa identidade historicamente. Enquanto herdeiros de uma tradição absolutista que supõe que as forças perturbadoras do sexo podem ser controladas por uma moralidade cristalinamente definida e inscrita em instituições sociais (WEEKS, 2000), Joe se ergue em uma posição libertária, que Weeks considera uma “tendência de oposição, cuja tarefa tem sido a de expor as hipocrisias da ordem dominante em nome de uma maior liberdade sexual. (2000, p. 54)”. Podemos entender, portanto, que:

a preocupação que as pessoas sexualmente marginalizadas têm com a identidade não pode ser explicada como um efeito de uma peculiar obsessão pessoal com sexo. Ela pode ser vista, em vez disso, mais apropriadamente, como uma forte resistência ao princípio organizador

de atitudes sexuais tradicionais. Foram ativistas sexuais radicais que mais insistentemente politizaram a questão da identidade sexual. (WEEKS, 2000, p. 51/52)

E se colocar enquanto resistência é, de fato, um caminho que a protagonista irá percorrer durante toda a narrativa. Encontramos na resistência o cerne existencial de Joe, que irá ditar sua conduta, e o denominador comum de suas atitudes e comportamentos. Falamos acima de uma das formas de resistência da personagem, que se deu na recusa de um possível tratamento e, inclusive, na recusa do abandono da terminologia “ninfomaníaca”, que para ela demarca sua identidade sexual - identidade esta que ela faz questão de manter, pelos motivos já mencionados. Falaremos, a seguir, de uma outra forma de resistência empreendida por Joe – a resistência à maternidade compulsória.

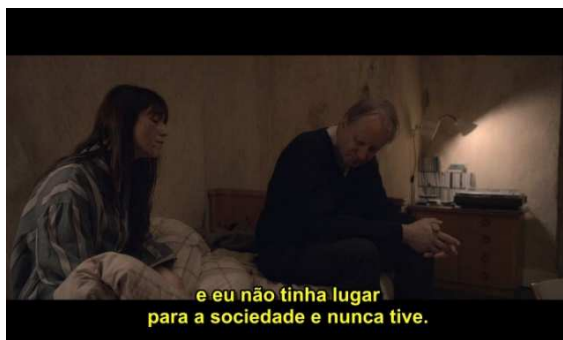
### **3.2 Maternidade e controle de corpos**

Vimos, no item anterior, as formas de resistência de Joe diante da tentativa de tratamento de seu vício sexual, não por vias clínicas diretas, mas por meio de um grupo de apoio que a personagem é forçada, por sua patroa, a frequentar. Joe chega a participar do grupo, mas acaba por recusar-se a continuar o “tratamento”, ao perceber que, na verdade, ama ser do jeito que é e ama sua sexualidade, fazendo questão de não abandonar o termo ninfomaníaca, que a situa – por meio de sua sexualidade – em um lugar de desvio, de subversão e de transgressão das normas e padrões sociais. Joe entende este (não) lugar e o elege enquanto seu, compreendendo que é somente nele, ou seja, às margens da sociedade, que ela poderá existir de forma mais fiel àquilo que lhe é imperativo – sua sexualidade. A recusa ao tratamento e ao abandono da terminologia “ninfomaníaca” é uma forma de resistir às investidas morais e normalizadoras de uma sociedade que lhe despreza e lhe causa desprezo:

Frame 85 - Joe fala sobre sua relação com a sociedade



Frame 86 - Continuação do frame 86



Neste ponto, abordaremos um outro ato de resistência da personagem, mas agora este se dá, mais especificadamente, no campo da maternidade. Todos os pontos de resistência que interpretamos por meio das condutas da protagonista têm ligação com sua sexualidade pois, como já mencionamos, é por meio da perspectiva sexual que Joe se narra e se constrói – enquanto sujeito e enquanto resistência.

No segundo volume da obra, Joe ficará grávida de Marcel, seu primeiro e único filho. Isto acontece depois que Joe e Jérôme vão morar juntos, e no mesmo período em que ela enfrenta a perda de sua capacidade de ter orgasmos, problemática que finaliza a primeira parte da obra e tem continuidade na segunda – e da qual falaremos melhor no próximo e último item deste trabalho.

A narrativa não explora a gestação, portanto não sabemos como esta se desenvolveu e nem como Joe lidou com o período da gravidez. A protagonista inicia suas ponderações a partir do parto, ao explicar o quanto era importante, para ela, fazer uma cesárea, como forma de preservar sua vulva. Depois ela narra uma certa repulsa na hora do parto, e afirma que poderia jurar que, ao nascer, seu bebê sorria, um presságio que Seligman vai interpretar, a partir de Doutor Fausto (obra de Thomas Mann), como satânico. Em seguida, Joe e Seligman têm uma breve discussão sobre a maternidade:

Frame 87 - Diálogo sobre maternidade



Frame 88- Idem frame 87



Frame 89 - Idem frame 87



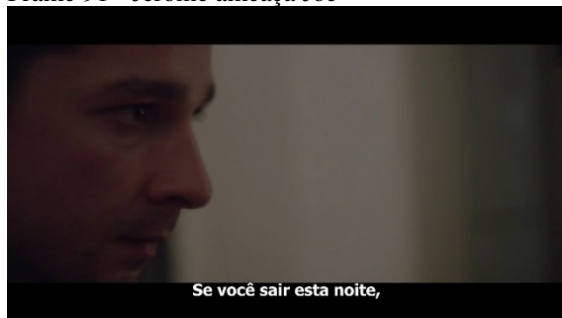
Frame 90 - Idem frame 87



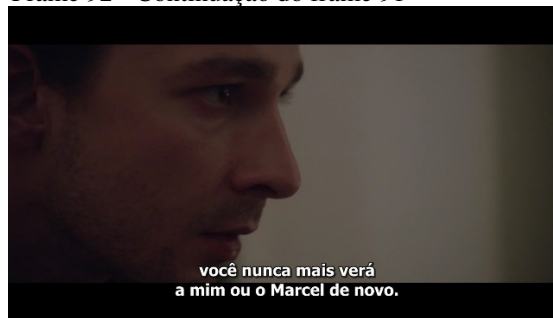
Joe afirma ainda que o problema não era o amor materno, mas que, ao olhar a criança nos olhos, sentia “como se tivesse sido descoberta”. Logo na sequência, Joe volta a narrar suas tentativas incessantes em busca de resgatar seu prazer e seu orgasmo. Incessantes ao ponto de Jérôme sugerir que ela buscasse outros parceiros sexuais para tentar suprir sua necessidade, visto que ele, sozinho, não estava conseguindo “alimentar seu tigre”. A partir deste momento, a protagonista vai narrar como foi incorporando novas experiências e possibilidades na sua vida sexual, traçando diferentes estratégias por meio das quais tinha esperanças de ter de volta suas sensações sexuais e seu orgasmo. Sua trajetória perpassa, de forma crescente, caminhos cada vez mais perigosos e violentos, chegando ao ápice em suas experiências masoquistas, que a submeterão – ainda - à degradação física.

Para cumprir com seus compromissos masoquistas, que tinham hora marcada, vamos acompanhando alguns episódios em que Joe acaba por deixar o filho sozinho em casa (quando a babá falta, etc) e, ao retornar, sempre vai direto conferir a criança no berço, demonstrando um alívio ao encontrá-la ainda dormindo. Mas, durante um dos seus compromissos, o filho de Joe acaba saindo do berço, que ele escala, e indo parar na sacada, onde caem flocos de neve que atraem a atenção da criança. Marcel sobe em um objeto para brincar com os flocos e se põe duplamente em perigo, tanto por conta do frio, quanto pelo perigo de queda. Neste momento, Jérôme chega em casa e, enquanto busca por Joe, encontra o filho na situação de perigo. Este acontecimento acaba por modificar a configuração da vida de Joe, uma vez que Jérôme, diante do ocorrido, pressiona a esposa e a obriga a ficar em casa aquela noite, ameaçando-a de ir embora com o filho caso ela saísse:

Frame 91 - Jérôme ameaça Joe

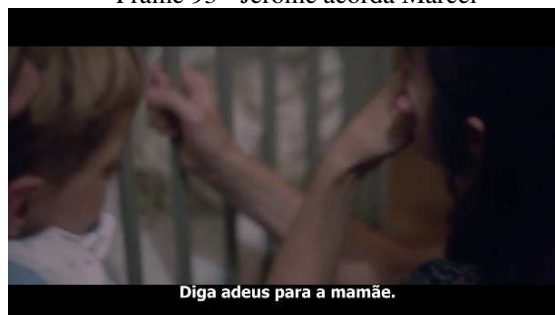


Frame 92 - Continuação do frame 91



Ainda que nada na narrativa parecia indicar que Joe tivesse mais compromissos naquele dia, a ameaça parece lhe incomodar profundamente. Diante disso, em um momento marcado por um forte terror psicológico, em que Jérôme chega a tirar o filho do berço ‘para que ele se despeça de Joe’, a protagonista, não sem sofrimento, decide sair de casa. Esta foi, segundo Joe, a última vez que viu o filho.

Frame 93 - Jérôme acorda Marcel



A nossa sociedade, ao que nos parece, não está pronta para aceitar o ‘abandono’ de uma mãe, ainda que esta – como é o caso de Joe - sofra de um transtorno ou de uma condição que lhe dificulte ou impeça o exercício da maternidade. Isso porque, ainda hoje, ser mãe envolve muitas demandas e diversas responsabilidades, diferentemente de ser pai. Talvez Joe fosse suficientemente boa caso fosse pai, mas enquanto mãe ela não consegue suprir – de forma satisfatória – tudo que a função lhe exige.

A maternidade tem sido construída de diferentes formas ao longo do tempo, assim como a função paterna. Elisabeth Badinter, em seu livro “Um amor conquistado: o mito do amor materno”, traça um percurso extremamente cuidadoso sobre a construção da maternidade e suas funções ao longo dos séculos na França. O que Badinter pretende mostrar é que o amor materno, ou instinto materno, não é um sentimento inerentemente feminino, pré-existente e indefectível, mas, na verdade, assim como qualquer sentimento, o amor materno pode ou não existir, e existindo se manifesta de diferentes formas, em

diferentes intensidades e, mais uma vez como qualquer sentimento, pode se modificar, pode surgir ou desaparecer, etc.

Parece-nos necessária a discussão acerca da maternidade e da ideia do “mito do amor/instinto materno”, este suposto sentimento infalível a toda mulher-mãe. Badinter aponta que:

O amor materno foi por tanto tempo concebido em termos de instinto que acreditamos facilmente que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, seja qual for o tempo ou o meio que a cercam. Aos nossos olhos, toda mulher, ao se tornar mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua nova condição. Como se uma atividade pré-formada, automática e necessária esperasse apenas a ocasião de se exercer. Sendo a procriação natural, imaginamos que ao fenômeno biológico e fisiológico da gravidez deve corresponder determinada atitude maternal. (BADINTER, 1985, p. 20)

No filme em questão, são poucos os momentos em que vemos Joe interagindo com o filho, mas ainda que raros, parece-nos perceptível a falta de jeito e até mesmo a apatia de Joe quando interage com Marcel ou quando cuida dos afazeres domésticos/maternos.

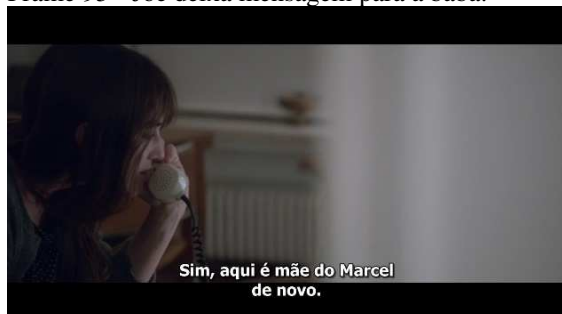
Frame 94 - Joe com o filho ainda bebê



Como a personagem revela, olhar para seu filho lhe causava a sensação de “ter sido descoberta”, e então podemos presumir que o contato com o filho em nada lhe era agradável e, provavelmente, trazia-lhe desconforto e inquietação. Apesar de a narrativa não explorar muito a relação de Joe com o filho e nem sua conduta enquanto mãe, ainda assim é possível perceber - por meio de uma cena ou outra - que Joe fazia, no mínimo, o básico, e assim presenciamos uma mãe nem devotada nem negligente. Algumas cenas fortalecem esta hipótese, ao mostrar-lhe lavando as roupas da criança ou olhando-a no berço ou até mesmo tentando interagir com ela.

Além disso, em nenhum momento da narrativa presenciamos violência ou negligência de Joe para com o filho – o que muda a partir do momento em que ela se envolve nas atividades masoquistas, que a levam a deixar o filho sozinho em casa. Mas mesmo neste episódio, a narrativa nos mostra Joe ligando várias vezes para a babá, que deveria ter ido ficar com a criança, o que parece evidenciar que, ainda que não tome tais cuidados por afeto ou amor, o faz para tentar cumprir com as responsabilidades que tem para com a criança:

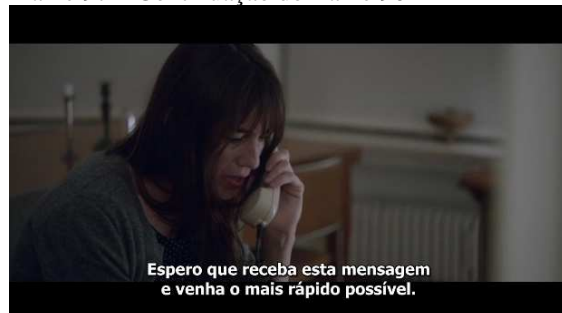
Frame 95 - Joe deixa mensagem para a babá.



Frame 96 - Continuação do frame 95



Frame 97 – Continuação do frame 96



Frame 98 – Continuação do frame 97



Frame 99- Continuação do frame 98



Se, por um lado, a atitude de Joe pode causar desconforto e até mesmo indignação (no espectador mais crente do amor materno incondicional) diante da constatação de uma mãe que não demonstra amar o filho e que prioriza seus interesses sexuais às suas funções de mãe ou esposa (lembrando sempre que a personagem sofre de um transtorno/distúrbio, e essa priorização dos seus interesses sexuais nem sempre é uma escolha ou uma opção,

ou, se considerarmos que é uma escolha, devemos ter em mente que esta é feita sob as condições impostas pela ninfomania), por outro devemos entender que Joe não é nenhuma exceção no mundo materno – constatação que pode causar um incômodo ainda maior. Mas este é um fato que precisamos enfrentar. De acordo com Badinter:

Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É "adicional" (BADINTER, 1985, p. 367)

Portanto, queiramos ou não, o fato é que devemos entender que a mulher não nasceu *para* ser mãe – ela *pode* ser, e essa diferença é fundamental. Os poderes reprodutivos das mulheres, utilizados nos discursos dominantes, acabaram definindo-as, e o corpo feminino passou a determinar o destino das mulheres: presas em seus corpos, e fadadas pelo determinismo biológico ao papel reprodutivo, nada restava às mulheres senão sua função de mãe. Elisabeth Grosz, em seu trabalho intitulado ‘Corpos reconfigurados’, reflete sobre a corporalidade e as noções de corpo na filosofia e nas teorias feministas.

Dentro dos binarismos e dos pares de oposição que compõem grande parte do pensamento filosófico, Grosz (2000) destaca como a oposição mente/corpo é correlacionada e associada a oposição macho/fêmea, na qual homem e mente e mulher e corpo equiparam-se nas representações. O corpo, sempre desvalorizado, ou mesmo recusado, no pensamento filosófico desde Platão, para quem este representava ‘uma traição da alma, da razão e da mente, e sua prisão’, continuou sendo inferiorizado na tradição filosófica.

Grosz apresenta, ainda, como o filósofo Descartes instituiu um dualismo que o pensamento filosófico tem tentado superar há muitos séculos. De acordo com a estudiosa, o que Descartes efetuou foi a separação entre a alma e a natureza, uma vez que o filósofo distinguia “dois tipos de substâncias: uma substância pensante (*res cogitans*, mente) e

uma substância expandida (*res extensa*, corpo) e acreditava que apenas a última podia ser considerada parte da natureza, governada por suas leis físicas e exigências ontológicas”. (GROSZ, 2000, p. 53). Sendo assim, como afirma Grosz “desde então, e até hoje, o sujeito, ou consciência, é separado do mundo do corpo, dos objetos, das qualidades e pode refletir sobre eles” (2000, p. 54).

A estudiosa continuará traçando reflexões acerca dos dualismos e seus custos, abordando o dualismo cartesiano e algumas linhas de pesquisa sobre o corpo na contemporaneidade que são herdeiras do cartesianismo, falando ainda do monismo de Espinosa, que rejeita o dualismo cartesiano, entre outros. Mas o que realmente nos interessa enfatizar dentro do pensamento da teórica é a questão da associação homem e mente e mulher e corpo, citada anteriormente. Ao abordar o feminismo e o corpo, Grosz (2000) observa como o pensamento misógino tem justificado a posição secundária das mulheres ao enclausurá-las em seus corpos, que são representados e construídos como frágeis, imperfeitos, desregrados, entre outros. Como pontua a autora:

A especificidade corporal das mulheres é usada para explicar e justificar as posições sociais e as capacidades cognitivas diferentes (leia-se: desiguais) dos dois sexos. Por implicação, os corpos das mulheres são presumidamente incapazes das realizações masculinas, sendo mais fracos, mais expostos à irregularidades (hormonais), intrusões e imprevistos. Em outras palavras, a opressão patriarcal justifica-se a si mesma, pelo menos em parte, vinculando as mulheres muito mais intimamente aos corpos do que os homens e, através dessa identificação, restringindo os papéis sociais e econômicos das mulheres a termos (pseudo) biológicos. Apoiando-se no essencialismo, no naturalismo e no biologismo, o pensamento misógino confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução na suposição de que, dadas certas transformações biológicas, fisiológicas e endocrinológicas específicas, as mulheres são, de algum modo, mais biológicas, mais corporais e mais naturais do que os homens. A codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma ordem puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres. (GROSZ, 2000, p. 68)

Portanto, podemos perceber o quanto as questões do corpo têm marcado e restringido as mulheres a termos biológicos. E as funções reprodutivas vão exigindo, ao longo do tempo, cada vez mais responsabilidades e dedicação das mulheres-mães. Tais funções não se restringem à concepção de um indivíduo, mas passa a englobar a criação

e educação deste. Muitos foram os discursos, ao longo dos tempos, que buscavam persuadir as mulheres de seus papéis e importância na criação dos filhos. Estes discursos surgiam em diferentes épocas e estavam em constantes modificações, uma vez que necessitam adequar-se às diversas motivações e necessidades de cada tempo, geralmente demandadas pelas esferas políticas e econômicas. Como afirma Badinter:

Progressivamente, os pais se considerarão cada vez mais responsáveis pela felicidade e a infelicidade dos filhos. Essa nova responsabilidade parental, que já encontrávamos entre os reformadores católicos e protestantes do século XVII, não cessará de se acentuar ao longo de todo o século XVIII. No século XX, ela alcançará seu apogeu graças à teoria psicanalítica. Podemos dizer desde já que se o século XVIII a confirmou, acentuando a responsabilidade da mãe, o século XX transformou o conceito de responsabilidade materna no de culpa materna. (BADINTER, 1985, p. 179)

Portanto, cada época construía, a sua maneira, a mãe ideal a partir de suas necessidades. Como nos revela Badinter (1985), a mãe ia ganhando novos deveres, e agora já não lhe era esperado apenas a criação das crianças, mas também a educação destes, para formar-lhes bons cristãos, cidadãos que pudessem alcançar um lugar digno na sociedade. As tarefas e encargos da mãe não paravam de aumentar, até que, a partir do século XX, esta passou a ser a responsável, inclusive, pelo inconsciente e desejo dos filhos, graças à psicanálise (BADINTER, 1985). De acordo com a autora:

Assim fazem Rousseau e Freud, que elaboraram ambos uma imagem da mulher singularmente semelhante, com 150 anos a separá-los: sublinham o senso da dedicação e do sacrifício que caracteriza, segundo eles, a mulher "normal". Fechadas nesse esquema por vezes tão autorizadas, como podiam as mulheres escapar ao que se convencionara chamar de sua "natureza"? Ou tentavam imitar o melhor possível o modelo imposto, reforçando com isso sua autoridade, ou tentavam distanciar-se dele, e tinham de pagar caro por isso. Acusada de egoísmo, de maldade, e até de desequilíbrio, àquela que desafiava a ideologia dominante só restava assumir, mais ou menos bem, sua "anormalidade". Ora, a anormalidade, como toda diferença, é difícil de se viver. As mulheres submeteram-se, portanto, silenciosamente, algumas tranquilas, outras frustradas e infelizes. Hoje, já não estamos mais exatamente nessa situação. O modelo de Rousseau e de Freud está em vias de soçobrar sob os golpes das feministas. Certos indícios parecem anunciar que uma outra revolução familiar começou. Dois séculos depois do rousseauismo, o projeto desloca-se de novo para o lado do pai, não para devolver a mãe à obscuridade, mas para melhor iluminar,

pela primeira vez em nossa história, o pai e a mãe ao mesmo tempo. (BADINTER, 1985, p. 238/239)

É exatamente isso que Joe acaba por fazer: assumir sua ‘anormalidade’. Não só no que diz respeito às questões maternas, mas principalmente ao que concerne sua sexualidade e modo de vida. A protagonista desafia a sociedade ao assumir sua sexualidade “anormal” (‘Sou ninfomaníaca e amo ser assim’), ao priorizar sua vida sexual – o que quase não lhe é uma escolha -, e ao resistir diante do terror psicológico do marido que tenta fazer com ela escolha entre o filho e sua vida sexual, sendo que ele, mais do que ninguém, sabe o quanto esta lhe é imperativa.

Ora, se para Joe a maternidade é um empecilho, diante das demandas sexuais que a personagem apresenta, para Jérôme a paternidade parece-nos perfeitamente possível. Sempre vemos o personagem empregado, vivendo sua vida em normalidade, com plenas capacidades físicas e mentais. Porém, a informação que a narradora nos fornece sobre o paradeiro do filho depois que o marido some com a criança é de que Jérôme havia deixado Marcel em um abrigo para crianças:

Frame 100 - Joe fala sobre o paradeiro do filho



Frame 101 - Continuação do frame 100



Frame 102 – Continuação do frame 101



Se, por um lado, o abandono materno é condenado e visto como “anormal”, por outro a paternidade não se assemelha em nada em termos de comprometimento, funções e, principalmente, obrigatoriedade. Badinter não deixa de traçar, em seu estudo, a

construção da função paterna ao longo do tempo e podemos entender, portanto, que a paternidade também vem sendo construída ao longo dos séculos e obedecendo às demandas da sociedade e do Estado. É interessante constatar que esta função vem sofrendo um declínio e um apagamento há séculos, resultando na imensa diferença entre a maternidade e a paternidade que nos é contemporânea. Mais uma vez, o discurso psicanalítico acabou por aprofundar tais diferenças ao traçar as distinções dos papéis materno e paterno. Como aponta Badinter:

O mal-estar de certas mulheres foi tornado ainda mais agudo pela teoria psicanalítica da distinção necessária entre os papéis materno e paterno. Enquanto um número crescente de mulheres buscava desenvolver igualmente todos os aspectos de sua personalidade, entre eles os tradicionalmente classificados de ativos e viris, enquanto elas reclamavam a divisão das tarefas com os homens, a psicanálise nunca deixou de afirmar a heterogeneidade das funções paterna e materna. Nesse ponto específico, o essencial de suas proposições não variou muito desde a sua origem, mesmo que aqui e ali observemos modificações de vocabulário. Aos olhos de Freud e de seus sucessores, a mãe simboliza antes de tudo o amor e a ternura, e o pai, a lei e a autoridade. Mas, se não se cessou de falar sobre o devotamento materno, pouco se mencionou o papel cotidiano do pai. (BADINTER, 1985, p. 314/315)

Com todos os holofotes voltados para as mães, os pais puderam escapar com tranquilidade da paternidade, sem grandes danos morais. O fato de Jérôme, ainda que em perfeitas condições, optar por abandonar o filho em um lar adotivo é um reflexo claro do quanto a paternidade ainda nos parece opcional, sem que com isso os homens enfrentem nenhuma consequência grave. Ou seja, aos homens a possibilidade de não querer ser pai é perfeitamente possível e aceitável, estando muito longe de serem, por isso, considerados ‘anormais’.

Na verdade, o quanto os discursos se esforçaram para estabelecer um elo entre a maternidade como ‘natural’ da mulher, também houve o esforço de traçar para o homem um outro caminho que lhe punha distante ou ausente da paternidade. Ou seja, se era ‘natural’ a mulher ser mãe, era também ‘natural’ ao homem não ser pai, uma vez que suas funções o colocavam distante da casa e dos filhos, cumprindo outras tarefas de ordem prática, como o sustento da casa. Badinter, ao falar sobre as funções do pai de outro século, parece falar do mesmo pai do século XXI, ao afirmar que, à época, o inconsciente coletivo ainda sustentava a ideia de que “a criação de uma criança cabe antes de tudo à mulher, de que o pai é antes seu colaborador do que seu associado em igualdade de

condições e, finalmente, de que a sua participação é menos necessária, ou mais acessória.” (BADINTER, 1985, p. 286).

Voltando a nossa personagem, a questão da culpa não lhe parece escapar, uma vez que esta admite que envia dinheiro ao filho todos os meses, anonimamente. Seligman interpreta esta atitude como um tipo de penitência, o que nos parece uma interpretação perfeitamente possível:

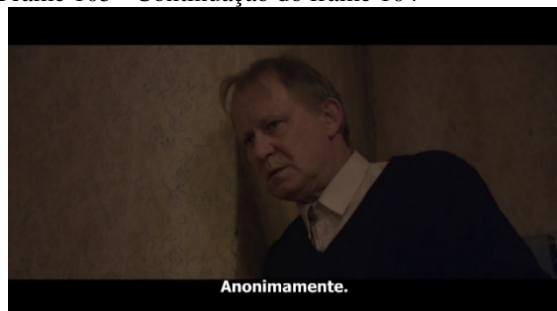
Frame 103 - Joe fala sobre o dinheiro que envia para o filho



Frame 104 – Continuação do frame 103



Frame 105 - Continuação do frame 104



Frame 106 - Resposta de Seligman

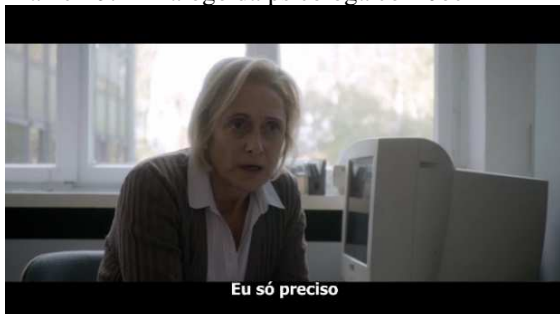


Além deste episódio de abandono do filho, outro momento da narrativa também nos chama a atenção para a questão da maternidade compulsória e do controle dos corpos das mulheres. Estamos falando do momento na trama em que Joe realiza um aborto. Ao comentar com Seligman sua aversão por psicólogos, a personagem é levada a contar a história por trás deste fato. Joe nos narra, então, um episódio em que descobre estar grávida – isso ocorre depois de ter Marcel -, e que, ao procurar o médico e anunciar que não quer ter o filho, este a encaminha para uma avaliação psicológica – o que ela faz a contragosto, uma vez que gostaria de tirar o filho o mais rápido possível.

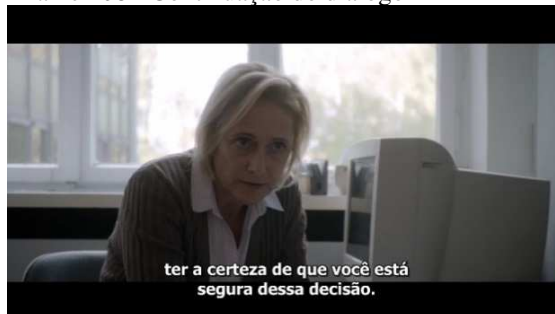
Porém, na entrevista, Joe se encontra nervosa e exaltada, e desesperada para conseguir o aborto e, por sua conduta, a psicóloga acaba por concluir que não sabe se Joe está certa de sua decisão, negando-lhe a possibilidade de o aborto ser realizado em clínica, de forma segura. Entendemos, portanto, de onde vem o desgosto de Joe por psicólogos.

As cenas deste episódio são muito interessantes, uma vez que percebemos claramente como o corpo feminino está subjugado a um poder médico que lhe tira a autonomia. Joe é desacreditada por seu comportamento, que reflete sua chateação diante das burocracias que ela é obrigada a passar para conseguir uma autorização para o procedimento, e de nada adianta afirmar sua certeza pela decisão da interrupção da gravidez:

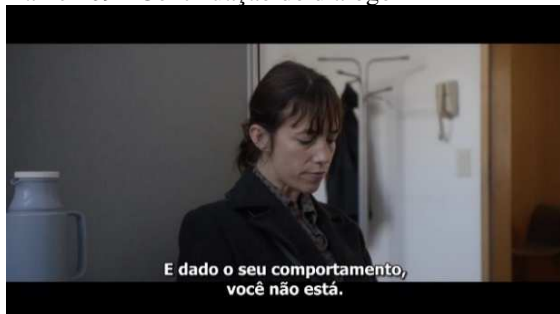
Frame 107 - Diálogo da psicóloga com Joe



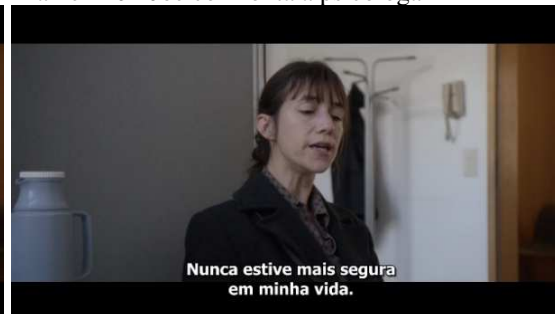
Frame 108 - Continuação do diálogo



Frame 109 - Continuação do diálogo



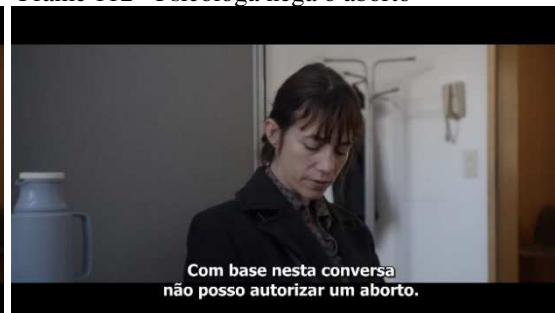
Frame 110 - Joe confronta a psicóloga



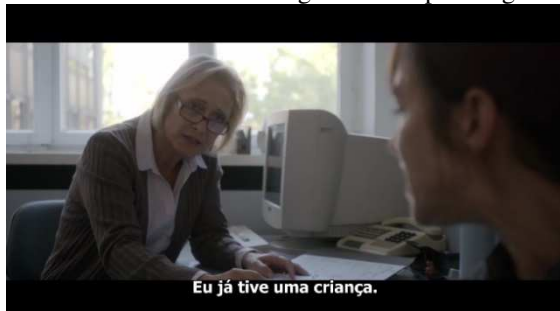
Frame 111 - Continuação da fala de Joe



Frame 112 - Psicóloga nega o aborto



Frame 113 - Joe se exalta e grita com a psicóloga



Frame 114- Idem frame 113



Diante da negação da autorização para realização do procedimento, Joe decide realizar o aborto por conta própria, utilizando os conhecimentos que obteve enquanto cursou medicina. E o método que escolhe pode nos parecer estranho, pois não opta por medicamentos abortivos, mas realiza uma ‘cirurgia’ em si mesma, como aprendeu no curso. Porém, realizando em si mesma, e sem anestesia, Joe se coloca em um procedimento que lhe causa dores terríveis e um sofrimento enorme, o que nos faz questionar o porque de ter se submetido a tal procedimento, que nos parece a saída mais dolorida e difícil. Mas Joe explica sua escolha: para ela, era importante tirar o feto imediatamente, e só assim conseguiria, uma vez que os remédios demoram algum tempo pra fazer efeito e ‘expulsar’ o feto:

Frame 115 – Joe explica sobre a escolha de seu método



Frame 116 – Continuação do frame 115



Frame 117 - Idem frame 115



Frame 118 - Idem frame 115



As cenas deste episódio podem ser extremamente chocantes e agoniantes para a maioria dos espectadores, uma vez que estes não são privados de assistir ao procedimento completo e em *close* o que, acreditamos (e isso se dá com base nas várias notícias de desistência dos espectadores, que deixavam a sala de cinema durante a exibição do filme), tornar tais cenas insuportáveis para algumas pessoas. Esta é uma característica do diretor Lars von Trier que, como já dissemos anteriormente, faz do incomodo sua marca registrada. As cenas explícitas de todo o processo do aborto, assim como as cenas

explícitas de sexo, vão de encontro com o estilo do diretor, que não permite ao espectador escapismos, nem ao nível do conteúdo nem da forma. Vejamos alguns frames do episódio:

Frame 119 – Cenas do aborto



Frame 120 – Idem frame 119



Frame 121 - Idem frame 119



Frame 122 - Idem frame 119



Frame 123 - Idem frame 119



Frame 124 - Idem frame 119



Podemos perceber como, além do assunto, o modo de abordá-lo reforça a forma de fazer cinema de Lars von Trier que, como vimos nos trechos de entrevistas citados no início deste estudo, afirmou que a ideia é mesmo que o filme seja perturbador, sendo fiel ao seu objetivo de “sempre ir o mais longe possível”. Se pensarmos que o cinema dominante tem como principal função agradar e dar prazer ao espectador, o filme em questão não parece cumprir tal requisito. As cenas acima evidenciam isso, além de evidenciarem, mais uma vez, como Joe não é produzida nem representada de forma a

despertar o prazer (visual) no espectador masculino, causando-lhe, pelo contrário, repulsa.

Cenas (explícitas e impactantes) como estas repetem ao longo de todo o filme. Abordando diferentes temas, o diretor vai contra o escapismo e busca escancarar certos fatos e acontecimentos para o espectador, não lhe dando brecha para fuga. Ao tocar em feridas sociais de forma tão agressiva, o diretor parece garantir que a única forma de não ser afetado, de fato, pela obra é deixando a sala de cinema – o que alguns espectadores não dispensam. Para ele é primordial que a obra afete o espectador pois, como ele mesmo diz, este não pode “deixar o cinema sem sentir que se perdeu um pouco, que é preciso pensar sobre o que se viu”. Tanto os assuntos quanto a forma de apresentá-los são sempre provocativas e subversivas: eis aqui o *modus operandi* do diretor.

Retomando a discussão acerca do aborto, o que buscamos, a partir da problemática instaurada, é discutir sobre o controle de corpos, que também se relaciona à questão da maternidade compulsória, e ainda a resistência da personagem – mais uma vez – ao controle do seu corpo e, conseqüentemente, à maternidade. Ainda que o procedimento lhe tenha infringido tamanha dor (ou o sistema que lhe infringiu?), Joe consegue se livrar do feto indesejado e cumprir com sua vontade.

Diante deste fato, julgamentos de todos os tipos, principalmente de ordem moral e religiosa, podem recair sobre a personagem, uma vez que a prática do aborto é condenada socialmente. Mas, mais uma vez, ao praticar um aborto, Joe não foge às regras e não se coloca como exceção. Pelo contrário. O número de abortos praticados anualmente no Brasil, por exemplo, nos mostra que a prática abortiva é muito comum, ainda que condenada e criminalizada. Como afirma Joana Maria Pedro (1999), em seu estudo sobre a criminalização de práticas abortivas, é unânime o reconhecimento da antiguidade destas práticas, que costumam vir entrelaçadas, em último caso, ao infanticídio ou ao abandono de crianças. Como aponta a estudiosa, o que une estas práticas é a existência de uma gravidez indesejada.

Pedro nos apresenta, em seu texto, exemplos de práticas abortivas em diferentes lugares do mundo e em diferentes épocas, como na antiguidade greco-romana, no subcontinente indiano, na Tailândia, Malásia e Filipinas, as práticas dos índios *yanomami*, dos povos europeus, etc. No Brasil, “é possível encontrar referências a este já em 1560, nas cartas que o padre José de Anchieta mandava aos seus superiores, e denunciava o uso de inúmeras “técnicas” pelas mulheres nativas” (PEDRO, 1999, p. 179).

Ou seja, entendemos que estas práticas sempre existiram, no mundo todo, mas os investimentos de controle e regulação, e os valores morais que recaem sobre elas foram se modificando ao longo do tempo. Além disso, vale lembrar ainda que a existência destas práticas acaba por contradizer o ideal construído em torno da maternidade e da mãe, denunciando que este sentimento pode ser falho, imperfeito e - principalmente - inexistente. Portanto, é necessário criminalizar e controlar tais práticas, uma vez que estas podem denunciar a falsidade daquilo que a sociedade busca de toda forma preservar: o mito do amor materno. Pedro nos aponta que:

As tentativas de controle de práticas costumeiras como aborto, infanticídio e abandono de crianças, tem uma história longínqua. Muitos foram os esforços empreendidos pela Igreja e pelo setor público neste sentido. A história destes esforços é também a história da persistência de tais práticas e, portanto, é preciso acompanhar os caminhos percorridos pelas tentativas de controle destas práticas. O processo de urbanização, de aburguesamento, de problematização da vida, já tão bem demonstrado por Michel Foucault, tem permeado estes esforços. Diferentes autores têm discutido estas práticas costumeiras no interior de diversas perspectivas. Autoras feministas percebem a mudança de comportamento em relação a estas práticas como o resultado de um processo de controle do corpo feminino. (PEDRO, 1999, p. 173/174.)

Mais uma vez, portanto, o corpo feminino é tratado como um bem de direito coletivo, e é tirada, das mulheres, a autonomia e o poder de escolha sobre seus corpos. A criminalização de tais práticas, como nos adverte Pedro, está alinhada a uma série de dispositivos de controle do corpo, impulsionados pelo processo civilizatório ocidental. Aliás, interessante pensar como os saberes sobre estes corpos também é tomado, pelo poder médico, das mulheres - que detinham vasto conhecimento popular e sabedoria ancestral sobre os processos e necessidades do corpo feminino, e isso lhes proporcionava um alto grau de autonomia e controle sobre seus próprios corpos. Estas mulheres, representadas pela figura das curandeiras, feiticeiras, parteiras, dentre outras, foram desqualificadas e perseguidas tanto por setores religiosos (a Igreja) quanto pelo poder médico, que buscava tomar o controle do poder/saber da medicina institucional. (PEDRO, 1999.)

Constatamos, portanto, que esta foi “uma luta política pelo domínio de uma atividade de intenso prestígio social, controlada anteriormente pelas mulheres. Foi, portanto, uma luta de sexos e de classe.” (PEDRO, 1999, p. 177). Se esta luta nos pareceu

perdida por muitos e muitos anos, temos a esperança de que as lutas das feministas contemporâneas e suas reivindicações pela autonomia sobre seus corpos consiga retomar este poder/saber que sempre pertenceu às mulheres e suas ancestrais.

O corpo, na sua crescente importância no processo civilizatório, será investido nas relações de poder e, então, a busca por um domínio sobre este corpo vai demandar disciplina e controle:

Em relação aos controles do corpo, devemos salientar aquilo que Michel Foucault, Georges Vigarello e Norbert Elias apontam-nos: o autocontrole físico como sintoma de civilização e os meios empregados para tal. Diferentemente de uma cultura plebéia, na qual o corpo era pensado como o senhor do desregramento, capaz de excessos, possuidor de poderes mágicos, o processo civilizatório exigiu o domínio sobre ele. Uma nova tecnologia do corpo recomendou treinamentos e disciplinas. No interior destas, observam-se políticas de controle cada vez maiores da capacidade reprodutiva do corpo das mulheres, bem como das práticas costumeiras que lhes garantiam maior poder sobre seus próprios corpos. Este controle previa difundir uma nova moralidade sexual ligada ao casamento. (PEDRO, 1999, p. 180/181)

Portanto, entendemos que os investimentos sobre o corpo feminino atendem aos interesses de vários setores da sociedade, mas não leva em consideração os interesses das próprias mulheres. Isso fica claro no episódio que expusemos anteriormente, em que a protagonista fica completamente sujeita ao poder médico institucionalizado, que não lhe atente e acolhe em suas necessidades e desejos.

Concluimos, portanto, que a forma como a maternidade é construída socialmente e as dificuldades impostas às mulheres que querem interromper uma gravidez indesejada nos leva a maternidade compulsória, uma vez que diversos discursos e setores da sociedade não têm medido esforços para manter a mulher ligada ao seu papel de mãe. Diante da forma como as meninas e mulheres são conduzidas e persuadidas a serem mães desde o nascimento e os esforços empregados para compensar a boa mãe e condenar a má só pode nos confirmar que o amor materno é um sentimento construído social e historicamente, e que é preservado e mantido pelos setores sociais dominantes, uma vez que sustenta alguns pilares da sociedade e, principalmente, do sistema patriarcal, que visa – com isso- manter o poder nas mãos dos homens, enquanto as mulheres se ocupam da criação e educação dos filhos. É preciso entender o que se encontra por trás do ideal da maternidade e tomar, de volta, a autonomia feminina, tanto sobre seus corpos quanto

sobre suas decisões e vontades, construindo novas possibilidades de ser mulher, que não envolvam, obrigatoriamente, ser mãe.

### **3.3. Perda da capacidade de ter orgasmos**

Falamos, até aqui, de duas formas de resistência que a protagonista empreende ao longo da narrativa, sendo uma relacionada a apropriação do termo ‘ninfomaníaca’ e a negação de tratamento e outra em termos de resistência à maternidade compulsória e ao controle dos corpos, que exploramos a partir do abandono do filho e da realização de um aborto. A terceira, e última, forma de resistência sobre a qual iremos falar se diferencia das duas anteriores, uma vez que não parte da decisão e da vontade (ao menos não conscientemente) de Joe. Aqui, a protagonista é tomada por uma força de resistência sob a qual ela não tem controle.

O que propomos enquanto forma de resistência, neste item, diz respeito ao momento da narrativa em que Joe perde suas sensações sexuais e, mais que isso, sua capacidade de ter orgasmos. Gostaríamos de propor uma leitura deste episódio que coloca o corpo no centro das discussões, uma vez que ele será o agente de resistência. Para isso, é preciso que se contextualize em que momento este corpo para de responder sexualmente e refletir sobre os possíveis motivos que levaram a protagonista a esta situação, completamente nova e adversa.

A problemática da anulação das sensações sexuais e orgásticas se instaura a partir do fim do primeiro volume da obra e continuará ao longo do segundo, no qual a protagonista se lança em uma jornada que busca resgatar suas sensações e seu orgasmo. Joe, no fim da primeira parte da obra, reencontra Jérôme em uma situação inusitada, e a partir daquele momento, eles vão se relacionar amorosamente. Mas durante uma relação sexual com o parceiro, Joe relata não estar sentindo nada:

Frame 125 - Declaração de Joe

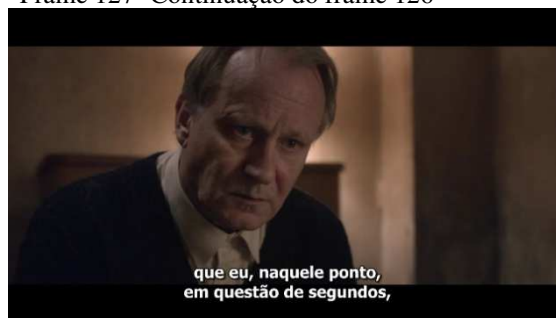


A partir deste momento, Joe afirma perder todas as suas sensações sexuais, o que a leva a um enorme desespero, e a conduz a tentativas exaustivas e novas experiências, que vão se tornando, gradativamente, mais perigosas e violentas, na tentativa de reverter a situação na qual se encontra. Em um dos momentos da narrativa, ela descreve o que lhe aconteceu da seguinte forma:

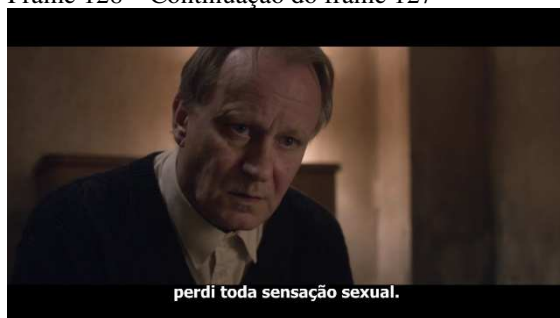
Frame 126 - Declaração de Joe



Frame 127- Continuação do frame 126



Frame 128 – Continuação do frame 127



Frame 129 - Continuação do frame 128



É interessante refletir sobre o contexto em que a situação ocorreu. A problemática se dá a partir do momento em que a protagonista estabelece uma relação amorosa com Jérôme e os dois vão morar juntos. Ou seja, Joe se encontra com um parceiro fixo, e sua vida se configura de uma forma completamente nova, visto que está agora 'casada'. Pouco tempo depois, Joe engravida. Portanto, durante o tempo em que Joe enfrenta esta condição, em que seu corpo parece negar-lhe todas as sensações sexuais de outrora, é o

mesmo momento em que sua vida se encontra, poderíamos dizer, mais parecida com o que entendemos como uma vida ‘normal’. A própria narradora comenta sobre isso, como podemos ver nas cenas abaixo:

Frame 130 - Joe fala sobre o período em que não tinha sensações sexuais



Frame 131 – Continuação do frame 130



Frame 132 - Continuação do frame 131



Frame 133- Continuação do frame 132



Frame 134 – Continuação frame 133



Frame 135 - Continuação frame 134



A primeira coisa que podemos pensar é que, como propõe Seligman, o amor e o sexo não poderiam caminhar juntos na vida de Joe, uma vez que Jérôme é seu único amor e é exatamente com ele que a protagonista vai enfrentar a perda de suas sensações sexuais. E esta é uma possibilidade plausível, visto que a protagonista, desde nova, se rebela contra o amor romântico<sup>13</sup>. No primeiro volume da obra, a narradora faz várias ponderações sobre o tema, demonstrando profundo incômodo e quase uma aversão ao amor:

<sup>13</sup> De acordo com Regina Navarro Lins (2012), o amor romântico é um novo código amoroso que começou a ser elaborado no final do século XVIII, com o anseio de um mundo ideal. “Reagindo contra os corações contidos dos racionalistas, os românticos do século XIX desenvolveram a sensibilidade delicada

Frame 136 - Joe e Seligman conversam



Frame 137 - Idem frame 136



Frame 138 - Joe fala sobre o amor



Frame 139 - Idem frame 138



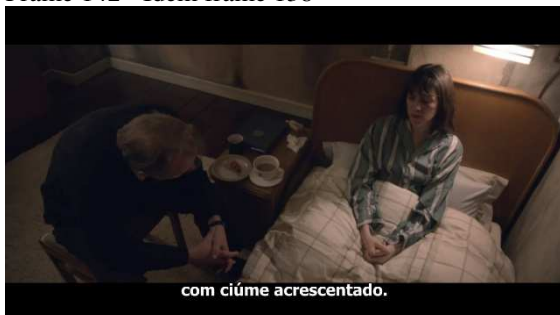
Frame 140 - Idem frame 138



Frame 141 - Idem frame 138



Frame 142 - Idem frame 138



Frame 143 - Idem frame 138




---

para o mundo, uma prontidão estética que por vezes conduzia à fraqueza física, ao pessimismo e ao desespero. Floresceu uma poesia amorosa, nem lasciva nem espirituosa, mas recatada e sentimental, plena de êxtase assexuado.” (ACKERMAN, 1997, p. 120 *apud* LINS, 2012, p. 101).

Frame 144 – Idem frame 138



E estas não são as únicas ponderações que a narradora faz sobre o amor. Em um outro momento, ainda no primeiro volume da obra, vemos Joe se apaixonar por Jérôme, enquanto trabalhava para ele. Ao contar para Seligman sobre tal episódio, mais uma vez a protagonista explicita sua dificuldade em aceitar este sentimento, dizendo até mesmo que se sentia humilhada pelo amor:

Frame 145 – Joe fala sobre o amor



Frame 146- Continuação frame 145



Frame 147 - Continuação frame 146



Frame 148 - Continuação frame 147



Frame 149 - Continuação frame 148



Frame 150 - Continuação frame 149



Frame 151 - Continuação frame 150



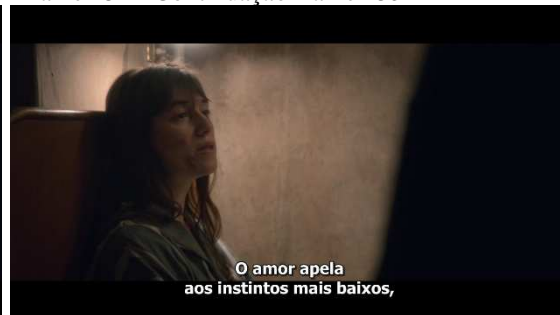
Frame 152 - Continuação frame 151



Frame 153 - Continuação frame 152



Frame 154 - Continuação frame 153



Frame 155 - Continuação frame 154



Sendo assim, parece-nos impossível negar que, de fato, o amor pode ter sido um dos fatores que levam Joe a perder suas sensações sexuais e seu orgasmo, em um ato de rebeldia do próprio corpo contra um sentimento a que a protagonista se opôs a vida toda. É como se o corpo de Joe estivesse protestando contra a fonte amorosa dos seus atos sexuais, e fazendo com que, dessa forma, Joe não tráísse a si mesma, e permanecesse fiel às suas ideologias. Ser fiel a si mesma parece ser a motivação por trás de todos os atos de resistência da protagonista.

Vale pontuar, dentro desta reflexão que, no grupo de apoio, Joe muda de ideia sobre o tratamento e tudo que este lhe impunha (como não se referir a si mesma como uma ninfomaníaca) a partir do momento em que, ao olhar para um espelho presente no ambiente, Joe vê a si mesma criança, sentada em uma das cadeiras do local. Aquela visão faz com que ela mude completamente o rumo que estava seguindo no encontro, que a

colocava em um novo lugar de submissão às normas e padrões do grupo, demonstrando até mesmo ter acatado a ordem de não utilizar o termo ‘ninfomaníaca’. A visão de sua criança parece configurar um retorno às suas origens, o que faz com que Joe se reconecte a si mesma, acolhendo e aceitando, novamente, a adulta que se tornou.

Depois de ver a si mesma na sua versão infantil, Joe rasga o discurso que tinha pronto e que indicava sua adequação ao grupo e recomeça sua fala a partir de um lugar oposto ao que apresentava antes, agora defendendo orgulhosamente quem é e reafirmando suas convicções e desejos. Vejamos a sequência que mostra a mudança que ocorre na personagem a partir da visão refletida no espelho:

Frame 156 - Joe se apresenta



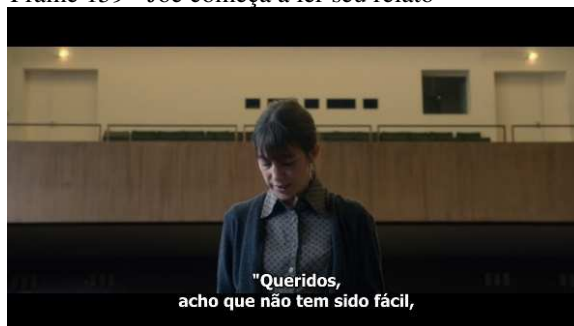
Frame 157 - Continuação do frame 156



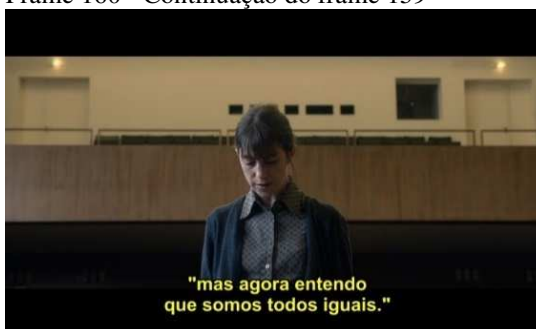
Frame 158 - Continuação do frame 157



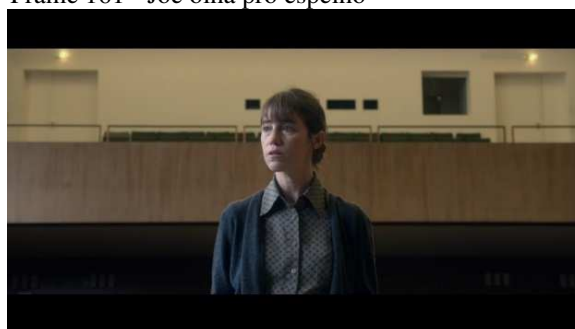
Frame 159 - Joe começa a ler seu relato



Frame 160 - Continuação do frame 159



Frame 161 - Joe olha pro espelho



Frame 162- Joe se vê criança



Frame 163 - Joe rasga seu relato



Frame 164 - Joe continua seu relato de forma oposta



Frame 165 – Idem 164



Frame 166 - Joe fala sobre si



Frame 167- Idem frame 166



Frame 168 - Idem frame 166



Frame 169 - Idem frame 166



Parece-nos, portanto, que em todos os momentos que presenciamos a protagonista caminhando em direção à normalização e ao enquadramento social, algo surge como barreira, impedindo que tal transição seja feita. No caso da perda das sensações sexuais,

o corpo ‘adormecido’ parece ser sintoma da frustração inconsciente da personagem. Casada e com um filho, Joe segue buscando despertar seu corpo novamente para os prazeres sexuais. Interessante notar que a personagem terá novamente um orgasmo na mesma noite em que ‘abandona’ o filho e o parceiro. Ao sair de casa naquela noite, Joe vai direto ao encontro de K., o homem com quem mantém relações masoquistas e, durante a sessão que realizam, Joe consegue ter um orgasmo. Depois disso, ela abandona suas atividades masoquistas:

Frame 170 – Joe fala sobre o abandono do masoquismo



Frame 171 – Idem frame 170



Frame 172 - Idem frame 170



As análises sobre o corpo sintomático acabam por enveredar-se pelos caminhos da psicanálise. As questões que incidem sobre o corpo e como este pode ser afetado pelo inconsciente são complexas e, como afirma Fernandes “Enquanto o corpo biológico obedece às leis da distribuição anatômica dos órgãos e dos sistemas funcionais, constituindo (...) um organismo, o corpo psicanalítico obedece às leis do desejo inconsciente, constituindo um todo (...) coerente com a história do sujeito.” (2003, p. 2 *apud* PREVIDELLO; SALVADOR; PALMA., 2019. s/p.) Entendemos, portanto, que o corpo parece ser um lugar de manifestações do inconsciente, o que parece-nos ser o caso de Joe. É interessante refletirmos que:

A clínica psicanalítica das doenças orgânicas seria, então e antes de tudo, uma clínica dos afetos, lugar de reinvenção de um sujeito atado às amarras de seu corpo afetado. Afinal, onde mais os afetos poderiam ser sentidos e experimentados, se não no corpo? A construção do *setting* terapêutico se daria, então, a partir do reconhecimento de que afetos são expressos no e pelo corpo, rompendo seu equilíbrio: trata-se de um saber inscrito no corpo e que resiste a ser confrontado com a dúvida, com o contraditório e com o afetivo no discurso. Dito de outro modo, a clínica dos fenômenos psicossomáticos mostraria os efeitos do que extrapola os objetivos vitais, evidenciando a clivagem do sujeito, os destinos dos afetos, a angústia e as possibilidades de construção de sentido. (WINOGRAD; TEIXEIRA, 2011, s/p.)

Portanto, as implicações por trás da perda das sensações sexuais e da capacidade de ter orgasmos da protagonista podem ser extremamente complexas e profundas, respondendo a questões do inconsciente. Como pontuam Previdello, Salvador e Palma:

Esse funcionamento corporal, condizente com a história do sujeito, diz de uma incidência e uma satisfação em um nível que Freud nomeia como pulsional. Dessa maneira, demonstra-se a relevância em se diferenciar da incidência e da satisfação instintual na sua expressão estritamente fisiológica. (...) Essa complexidade oferece à pulsão uma importância teórico-clínica para a localização do psíquico na sua diferença ao aparato estritamente biológico. Assim, o campo pulsional perpassa a estrutura conceitual da psicanálise, ou seja, o recalque, a sexualidade, o desejo, a constituição do aparelho psíquico e as formações sintomáticas respondem aos desdobramentos pulsionais no viver de cada sujeito. (PREVIDELLO; SALVADOR; PALMA, 2019, s/p.)

Apesar das possibilidades de tecer análises profícuas dentro dos caminhos psicanalíticos para a perda da capacidade de ter orgasmos que Joe experiencia, o que nos interessa deixar enquanto reflexão a partir deste episódio em que o corpo da personagem deixa de ter respostas aos estímulos sexuais é o quanto isto pode estar ligado ao fato de que, naquele momento de sua vida, a personagem parece aceitar tudo aquilo que sempre negou, como o amor romântico, o casamento, a maternidade, que representam um enquadramento social que acreditamos acarretar, enquanto sintoma que incide sobre o corpo, na anulação das sensações sexuais de Joe. Uma vez que se encontra em uma vida enquadrada e pacata, Joe se depara com a frustração e, em seu caso, isso ressoa diretamente na perda do orgasmo e de toda e qualquer sensação sexual.

Portanto, após este percurso, pudemos perceber que a protagonista traça formas de resistência consciente ou inconscientemente contra as formas de normatização,

enquadramento e controle social. Joe surge enquanto símbolo da resistência, fazendo da margem um lugar habitável.

### **Considerações finais**

Feito todo este percurso e encaminhando-nos para as considerações finais deste trabalho, consideramos que os processos de expressão do diretor Lars von Trier não se assemelham, de fato, a forma de fazer cinema padrão (hollywoodiano). Desde o início de sua carreira, o diretor demonstrou uma proposta diferente de produção cinematográfica, que subvertia e rompia com vários aspectos, padrões e normas do cinema convencional. O filme “Ninfomaníaca” evidencia o estilo original e incomum de von Trier, uma vez que a narrativa apresenta, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, uma quebra considerável dos convencionalismos e tradicionalismos do cinema.

Ao nível da forma, o diretor opta por câmeras em *close* e não opera muitos cortes ao representar cenas explícitas de sexo, masturbação, violência, dentre outros, o que nos parece ir ao encontro de seus objetivos como diretor: produzir uma obra que seja incômoda. Além disso, Lars von Trier não parece querer poupar o espectador de nenhum detalhe do que está sendo apresentado, produzindo uma obra que não nos permite grandes escapismos. Ainda dentro das questões formais, o filme não conta com muitos artifícios e superficialismos, e parece atender se não às regras, à essência do Dogma 95, ou seja, busca uma conexão profunda com o espectador, apresentando uma obra livre de distrações e ilusões que são próprias do cinema.

Ao nível do conteúdo, podemos dizer que, assim como na forma, von Trier traz para a tela do cinema o que não se costuma discutir abertamente. Por meio de seus filmes e, em específico, pela obra “Ninfomaníaca”, temos acesso a temas e conteúdos rejeitados socialmente, fazendo com que lancemos nosso olhar (em todos os níveis) justamente para questões que a sociedade tenta, a todo custo, contornar. Talvez por isso o diretor não seja de fácil aceitação e não agrade parte do público, uma vez que desconforma com as expectativas do cinema dominante e busca suscitar o pensamento e a reflexão sobre assuntos que, quase nunca, são fáceis de encarar.

Em relação a personagem Joe, entendemos que esta materializa (mais) um rompimento com a forma tradicional de representação das mulheres no cinema. Como vimos, o modo com que a protagonista é construída, tanto física quanto emocionalmente, não se equipara aos moldes de produção da personagem feminina do cinema dominante.

Joe não é feita para agradar o olhar masculino, proporcionando-lhe, prazer visual. Pelo contrário, pode gerar uma repulsa do olhar, uma vez que materializa o corpo feminino que rompe, em alguns aspectos, com padrões estéticos e com signos de “feminilidade”, além de resistir as investidas de gênero e romper, significativamente, com as expectativas acerca da sexualidade feminina.

No que diz respeito a sexualidade como resistência, apresentamos como a protagonista cria frentes de resistência aos padrões e normalizações sociais. Buscamos evidenciar os atos de resistência da personagem por meio de três episódios da sua vida: sua experiência no grupo de apoio; a maternidade e a prática do aborto e quando perde sua capacidade de ter orgasmos. No grupo de apoio, Joe resiste ao tratamento e tentativa de normalização da sua sexualidade, demonstrando amar o jeito que é e, por isso, firmando sua identidade desviante e sua singularidade. Esta afirmação da sua diferença fica mais evidente quando Joe insiste no uso do termo “ninfomaníaca”, que marca e materializa na língua seu desvio e excepcionalidade sexual.

No que concerne à maternidade, Joe quebra com as expectativas do devotamento materno, ao priorizar sua vida sexual em detrimento de seus papéis de mãe e de esposa. Diante de suas demandas sexuais, coloca o filho em segundo plano, o que é inaceitável em uma sociedade crente no mito do amor materno. Sua conduta seria aceitável caso partisse de um homem, ou melhor, de um pai. Mas enquanto mãe, Joe acaba rompendo com as expectativas da maternidade. Em relação ao aborto, a protagonista enfrenta um sistema que lhe retira a autonomia sobre seu corpo e a submete aos poderes médicos. Joe não aceita que sua vontade não seja atendida e, portanto, faz com que seu desejo de interromper a gravidez se realize imediatamente, ainda que para isso se coloque sob extrema dor e sofrimento. Mas a dor parece preferível à submissão a um sistema opressor que busca, de diversas maneiras, submeter as mulheres a maternidade compulsória.

Por último, gostaríamos de ressaltar que a discussão que nos propusemos fazer neste estudo buscou, para além dos objetivos específicos, refletir sobre algumas questões socioculturais que (des)organizam a forma como vivemos, para que possamos romper com padrões e expectativas de gênero, produzindo novas formas de ser mulher. Dentro e fora das telas, é chegada a hora do protagonismo feminino. Assim como Joe, devemos resistir aos moldes patriarcais, reassumirmos o poder sobre nossos corpos e exigirmos liberdade para viver e gozar plenamente.

## Referências

ACSELRAD, Márcio. **A teoria feminista vai ao cinema:** configurações e reconfigurações do feminino na tela. Itajaí: Vozes e Diálogos, v. 14, n. 1, jan/jun 2015.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado:** o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura:** introdução à topoanálise. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral.** (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

CALLIGARIS, Contardo. **Verdades de autobiografias e diários íntimos.** Revista Estudos Históricos, v. 11, n. 21, p. 43-58, 1998.

CARNEIRO, Rachel. **Lars von Trier:** O artista da brutalidade. Revista Veja, 2018. Disponível em: < <https://veja.abril.com.br/revista-veja/o-artista-da-brutalidade/>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DE LAURETIS, Teresa. The technology of gender. In: LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender:** Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I:** a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. (1982a) **O sujeito e o poder.** In: DREYFUS, H. e RABINOW, P. (orgs.) Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GROSZ, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

IANNINI, Gilson; RODRIGUES, Carla. Psicanálise entre femininos e feminismos. **Revista Cult,** 2018. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/dossie-cult-psicanalise-e-feminismo/>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema:** os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Artemídia; Rocco, 1995.

KREUTZ, Katia. Dogma 95. **Academia Internacional de Cinema**, 2018. Disponível em: < <https://www.aicinema.com.br/dogma-95/>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

LINS, Regina Navarro. **O livro do amor. Vol. 2**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Cinema e sexualidade**. Revista Educação e realidade, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-98, jan./jun. 2008.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. **O significante imaginário - psicanálise e cinema**. Rio de Janeiro: Livros Horizonte, 1980.

METZ, Christian et al. **Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global, 1980.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. O artigo é uma versão ampliada de um trabalho apresentado ao Departamento de Francês, da Universidade de Wisconsin, Madison, em 1973.

NINFOMANÍACA: Vol I. Direção: Lars von Trier. Produção: Louise Vesth. Roteiro: Lars von Trier. Fotografia de Manuel Alberto Claro. [S. l.]: Zentropa Entertainments, 2013. 148min.

NINFOMANÍACA: Vol II. Direção: Lars von Trier. Produção: Louise Vesth. Roteiro: Lars von Trier. Fotografia de Manuel Alberto Claro. [S. l.]: Zentropa Entertainments, 2013. 178min.

PEDRO, Joana Maria. **A criminalização de práticas abortivas**. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina de Oliveira (orgs). Falas de gênero: teorias, análises, leituras. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

PREVIDELLO, João Pedro Gomes; SALVADOR, Isadora Nicastro; PALMA, Claudia Maria de Sousa. **O corpo ao pé da letra: O sintoma entre o saber e o gozo**. Revista Estudos e pesquisas em psicologia. v. 19, n. 1 p. 166-186, 2019.

RUFINONI, Simone Rossinetti. **Figurações da mulher no cinema de Lars von Trier**. Via Atlântica, São Paulo, n. 31, p. 285-300, jun. 2017.

SIQUEIRA, Maria Juracy Toneli. **Novas formas de paternidade: repensando a função paterna à luz das práticas sociais**. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina de Oliveira (orgs). Falas de gênero: teorias, análises, leituras. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

WAGNER, Tânia Maria Cemin. A personagem feminina e a sexualidade. In: FLORES, Conceição (Org.). **Mulheres e literatura: ensaios**. Natal: Edunp, 2013.

WALBY, Silvia. *Theorizing patriarchy*. Oxford, Brasil Blackwell, 1990.

WEEKS, Jeffrey. **O corpo e a sexualidade**. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WINOGRAD, Monah; TEIXEIRA, Leônia Cavalcanti. **Afeto e adoecimento do corpo: considerações psicanalíticas**. *Ágora: estudos em teorias psicanalíticas (Rio J.)* v.14, n. 2 Rio de Janeiro, July/Dec. 2011.