

A Experiência Estética No Filme “Ninfomaniaca – Parte 1” De Lars Von Trier.¹

Ana Carolina Barreiros²

Ana Lúcia Vieira³

Anne Beatriz Costa⁴

Andrezza Borges⁵

Amanda Pinho⁶

Manoela Moraes⁷

Otacílio Amaral⁸

Universidade Federal do Pará

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar esteticamente a obra Ninfomaniaca part. 1 do diretor dinamarquês Lars Von Trier a partir do clássico A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, de Walter Benjamin. Para isso, usamos os conceitos de didatismo e as metáforas que Von Trier se utiliza para inserir o público no universo da personagem e a forma como o Benjaminiano e Heideggeriano foram utilizados para oferecer uma experiência estética a um público não habituado com o cinema dos circuitos alternativos.

Palavras-chave: Experiência estética, shock, reprodutibilidade técnica e didatismo.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual DT4, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da UFPA - PA. Email: carolinambarreiros@gmail.com

³ Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da UFPA - PA. Email: analidiamtvieira@gmail.com

⁴ Estudante de Graduação 8º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPA- PA. Email: annebeatrizgc@gmail.com

⁵ Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da UFPA - PA. Email: andrezzaasb@gmail.com

⁶ Recém graduada no curso de Jornalismo pela UFPA – PA. Email: atorrespinho@gmail.com

A reprodutibilidade técnica

De acordo com Benjamin, 1994, a obra de arte sempre foi passível de reprodução, porém, antes essas reproduções deixavam marcas materiais na obra de arte. Sendo assim, ela nunca seria a mesma que tinha sido no momento em que foi feita. O 'aqui e agora' da obra de arte, o *hic et nunc*, não poderia ser reproduzido. Isso também pode ser entendido como a "aura" da obra de arte que existia justamente pela característica própria dela de ser única em um determinado espaço e tempo.

Com o advento de novas técnicas de reprodutibilidade, a obra de arte poderia ser reproduzida em qualquer lugar e visto por qualquer um, sem nenhuma perda de suas características originais. "Multiplicando as cópias, elas transformam o evento produzido apenas uma vez, em um fenômeno de massas. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente"

(BENJAMIN, 1994, p. 8). Porém é exatamente isso que atinge a *aura* da obra de arte na época das reproduções técnicas. Para Benjamin, "pode ser que as novas condições assim criadas pelas técnicas de reprodução, em paralelo, deixem intacto o conteúdo da obra de arte; mas, de qualquer maneira, desvalorizam seu *hic et nunc*."

Na época da reprodutibilidade técnica, tanto as grandes obras históricas como as que já nascem com o intuito de serem reprodutíveis, transformam-se em objetos de consumo corriqueiro, sendo, dessa forma, cada vez menos relevantes. (VATTIMO, 1992, p.54)

Sendo assim, Benjamin afirma a obra na era da reprodutibilidade como algo sem profundidade, servindo unicamente para reproduzir-se e divertir as massas sem nada, além disso. Diante de uma autêntica obra de arte, o observador deveria mergulhar nela, se concentrar e penetrá-la para absorver todos os seus significados. Diferentemente da obra feita apenas para diversão, já que neste caso é ela que penetra a massa, sem muitas abstrações.

“Há, contudo, aqueles que transcendem um estilo, transgredindo seus próprios princípios e visões sobre o cinema e sobra a sua obra. Buscam incessantemente novas

⁷ Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Publicidade e Propaganda da UFPA - PA. Email: manu_moraes7@hotmail.com

⁸ Orientador do trabalho, professor do curso de Comunicação Social da UFPA - PA. Email: otacilioamaralfilho@gmail.com

maneiras de ver o mundo, sob novos ângulos, sob novos prismas.” (COVALESKI, 2009, p. 84).

O dinamarquês Lars Von Trier surge nesse cenário histórico justamente na tentativa de subverter essa ideia de cinema apenas para diversão das massas e aparece com um "cinema de arte". Esse tipo de cinema com características muito pessoais da visão de cada diretor marcada em suas obras é o que podemos chamar de "cinema de autor". Para Covaleski, “O cinema de autor é, afinal, uma expressão artística que contém elementos inequívocos de seu criador.” (COVALESKI, 2009, p. 86).

As trilogias e o vanguardismo de Lars Von Trier

Lars Von Trier é um diretor e roteirista de cinema, nascido na Dinamarca, em 1956. Ingressou na *Danish Film School* em 1976, e já iniciou sua carreira no ano seguinte, quando lançou *The Orchid Gardener*, conforme afirma em sua biografia no site *World Festival of Foreign Films*². Entretanto, foi em 2003, com o lançamento de *Dogville*, estrelado por Nicole Kidman, que o diretor ganhou maior notoriedade a nível internacional³.

Von Trier é considerado um diretor polêmico e controverso, sendo tanto sua conturbada vida pessoal como sua atuação profissional vanguardista, constantemente alvos de especulações por parte dos fãs e também da crítica. Entre os fatos da vida pessoal de Von Trier constantemente revisitados, consta o fato de ele ter sido criado por pais judeus comunistas e praticantes do nudismo, além de ter descoberto, pouco antes da morte de sua mãe, que o homem que lhe criou não era seu pai biológico e ter se convertido ao catolicismo na vida adulta⁴.

Com relação ao vanguardismo de sua obra, é relevante mencionar o Dogma 95 (ou Manifesto 95), movimento estabelecido no ano de 1995, na Dinamarca, por Thomas Vintenberg e pelo próprio Lars Von Trier. O movimento preza pela produção de filmes menos comerciais e mais realistas, utilizando, por exemplo, “apenas câmeras de mão e luz natural, sem som dublado ou efeitos visuais desnecessários” (O’Hagan, 2009, tradução

¹ Disponível em: <<http://www.1worldfilms.com/larsvontrier.htm>>. Acesso em 20 Jun 2014.

³ Para mais informações sobre *Dogville* (2003), ver: <<http://cinefilos.jornalismojunior.com.br/o-estranho-mundo-de-lars-von-trier/>>. Acesso em 20 Jun 2014.

⁴ Informações também retiradas da biografia do diretor no site *World Festival of Foreign Films*.

livre). As regras aplicadas pelo Dogma 95 ficaram conhecidas como um “voto de castidade”, o qual é finalizado com o seguinte trecho:

Além disso, eu juro, como diretor, evitar o gosto pessoal! Eu não sou mais um artista. Eu juro evitar criar um ‘trabalho’, uma vez que considero o instante mais importante que o todo. Meu objetivo supremo é forçar a verdade dos personagens e das locações. Eu juro cumprir tais promessas através de todos os meios disponíveis e ao custo de qualquer bom gosto ou de quaisquer considerações estéticas. (VON TRIER; VINTENBURG, 1995 apud EDGAR-HUNT, 2010).

Outro ponto mencionável acerca da carreira do diretor, diz respeito ao seu constante trabalho com trilogias. Em sua Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Ricardo Tiezzi menciona as trilogias do autor, cujos filmes são geralmente associados a partir de temas comuns, ainda que “cada trilogia que ele propõe (...) parece um cineasta diferente, com uma unidade temática e estética distinta das demais” (TIEZZI, 2013, p. 17).

O que une os filmes da primeira trilogia (O Elemento do Crime, 1988; Epidemia, 1988; Europa, 1991), intitulada Europa, é o ambiente europeu. A segunda trilogia (Ondas do Destino, 1996; Os Idiotas, 1998; Dançando no Escuro, 2000), Coração de Ouro, por sua vez, tem como constante a presença de personagens femininas fortes, além da representação de alguma forma de sacrifício. Desses, Os Idiotas (1998) apresenta fortes características do Dogma 95, sendo, de acordo com Tiezzi (2013, p. 21) “o ápice de um cinema simplificado”. A terceira trilogia, que teria como tema central os Estados Unidos, permanece incompleta, uma vez que apenas Dogville (2003) e Manderlay (2005) foram lançados até então e que o filme que encerraria a trilogia, Washington, não foi finalizado.

Ninfomaníaca (2013), aqui em análise, fecha a última trilogia de Von Trier, intitulada Trilogia da Depressão. O título teria surgindo após o diretor ter respondido sem muita precisão o porquê de ter produzido um filme tão depressivo, durante o lançamento de Melancolia (2011), dando a entender que ele mesmo sofria da doença. Apesar de todas as especulações, a possível doença do diretor e roteirista já estaria confirmada desde 2009. Em entrevista publicada no The Guardian, Sean O’Hagan afirma que o diretor já teria iniciado as filmagens de Anticristo (2009), o primeiro filme da trilogia, “em meio a um surto de depressão” (O’Hagan, 2009, tradução livre).

Propaganda Enganosa?

Segundo o blog Último Segundo⁵, Lars von Trier não concedia entrevistas desde 2001, ano em que uma declaração de caráter antissemita o colocou como *persona non grata* no Festival de Cannes. Foi assim, “calado”, que o diretor deu início às divulgações de Ninfomaníaca em maio de 2013, nove meses antes de Ninfomaníaca entrar em cartaz, especialmente através da página do filme no Facebook.

A primeira imagem publicada na rede foi a foto do cartaz em que lemos o título do filme e cujo foco são os parênteses ao centro, que mais tarde foram incorporados à tipografia do título. A segunda foto mostra todo o elenco em poses levemente eróticas, sendo registrados pelo celular de um discreto Von Trier que se encontra ao fundo, com a boca vendada.

A terceira e uma das mais impactantes fotos da divulgação do filme mostra o próprio Von Trier, ainda com a boca coberta por uma faixa, mostrada abaixo. Para a realização dessa pesquisa, foram encontradas duas páginas de divulgação do filme, onde o mesmo conteúdo era divulgado sempre na mesma data. Na página registrada como oficial lê-se, na legenda (aqui traduzida do inglês): “Lars Von Trier ainda não está falando”, seguido de um link para uma matéria no The Hollywood Reporter⁶, a qual nomeia os oito capítulos do filme. Na segunda página do Facebook, não oficial, mas de maior alcance, o título da mesma foto é mais direto: “o filme fala por si só”, seguido pelos oito títulos.



Imagem 1: Reprodução/Facebook

⁵Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-11-07/campanha-na-internet-quer-fazer-de-ninfomaniaca-o-filme-mais-aguardado-do-ano.html>>. Acesso em 20 Jun. 2014.

⁶Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/a-gagged-lars-von-trier-561165>>. Acesso em: 20 Jun. 2014.

Assim, a própria rede foi responsável por criar uma expectativa no público, informando, inclusive, “experienciar Ninfomaníaca mais cedo, através de uma série de *teasers* dos capítulos”. Vídeos de curta duração e lembretes das datas de divulgação do filme eram constantemente divulgados, além de ter sido essa a plataforma para a divulgação dos tão polêmicos cartazes em que todo o elenco pode ser visto em expressões orgásmicas.

Foi por conta dessa divulgação massiva, principalmente por causa da expectativa criada em torno do filme, que a estratégia de divulgação de Ninfomaníaca pode ser comparada a de “blockbuster ollywoodianos”⁷. Foi também por conta dessa divulgação, que, posteriormente a estreia do filme, *blogs* que costumam divulgar resenhas de filmes⁸ chegaram a levantar a hipótese de Ninfomaníaca ter sido vendido através de propaganda enganosa. Outras críticas lançadas na Internet já afirmam que a divulgação foi um grande deboche do autor, cujo intuito era realmente mostrar o sexo – não com a intensidade e nem quantidade que, pode-se dizer, o grande público acabou esperando – para justamente apresentá-lo como algo intrínseco da condição humana.

Os 3 Minutos E 46 Segundos De Silêncio

Após a divulgação da obra de Lars Von Trier ter sido montada para que o público tivesse uma percepção de que o filme iria retratar principalmente as aventuras sexuais de uma personagem – como explicado a cima no tópico “propaganda enganosa?”-, os primeiros cinco minutos dele surpreenderam diversos expectadores. Tentando fugir da tese adorniana que afirma “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádios e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si.” (ADORNO E HORKHEIMER, 2009, p.5), o diretor busca elevar o nível da narrativa dando um choque na audiência - tal efeito, para Walter Benjamin, possui em si o incentivo intrínseco de induzir os indivíduos a uma reflexão crítica, tomando em consideração o pensamento mecânico da sociedade - e os cinco minutos iniciais são de extrema importância para que isso se realize. Os primeiros 1min40seg do filme não possuem imagem, apenas efeitos sonoros de gotas de chuva tocando em alguma superfície e

⁷Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-11-07/campanha-na-internet-quer-fazer-de-ninfomaniaca-o-filme-mais-aguardado-do-ano.html>>. Acesso em 20 Jun. 2014.

Blockbuster, em uma tradução mais fria, seria um filme de “arrasar quarteirão”. Geralmente são chamados assim filmes com grande bilheteria e com fórmulas de roteiro altamente vendáveis e populares.

⁸Entre eles, as resenhas dos blogs; Cinema e argumento; Sidney Rezende e Piso Velho.

a tela permanece preta, instigando no público a curiosidade sobre o que está por vir. Como em citação de Ismail Xavier:

No cinema, as relações entre visível e o invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações engendram-se menos por força de isolamentos e mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente. (2003, p.33)

O imaginário do público é aguçado quando nada é mostrado na tela, e nos minutos seguintes a aparição das primeiras imagens, o mistério continua. O cenário ainda não é mostrado por completo. Por partes, a imagem do beco sombrio em que Joe se encontra vai se formando, e quando esta aparece em 3min29seg, mistério em torno da personagem fica ainda maior. Ao escolher dar início a história dessa forma, o diretor dá o tom do que está por vir, se utilizando de uma fotografia com tons frios e cenário vazio, combinando com a ausência de sentimentos de Joe.

Em 3min46seg, outro choque é provocado no público, com a quebra do silêncio e o começo de uma trilha sonora pesada e a aparição do cenário completo em que se encontra a personagem caída no chão, com a trilha musical de Rammstein – banda de metal industrial alemã, que possui em seu acervo musical de muitas faixas com conotações sexuais e até um clipe com sexo explícito - Lars prende a atenção de seu expectador com uma combinação inesperada, porém, adequada de trilha sonora e imagem, o que é de muita importância para uma narrativa cinematográfica, visto que:

A percepção do som está atrelada ao pacto que existe entre o emissor e o espectador quando este entra numa sala de exibição para “ver-ouvir” uma história contada. A estrutura predominante neste pacto, de aproximadamente cem minutos, é a narrativa. A trilha sonora, então, participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem. E desse modo, a percepção fílmica é “áudio (verbo) visual” e permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais. (CARVALHO, 2007,p.2)

Colocando uma música tão pesada quanto à história que está por vir, Lars começa a dar forma à narrativa de Joe. A película começa com Selligman (interpretado por Stellan Skarsgård) encontrando Joe (na versão adulta interpretada por Charlotte Gainsbourg e

jovem por Stacy Martin) deitada em um beco gravemente machucada. Ele pergunta se pode chamar uma ambulância, mas ela recusa. Ele, então, oferece cuidados durante a noite e um chá para ela na sua casa, que fica na região, e ela aceita. Chegando na casa os dois se dirigem a um quarto e durante a conversa, Joe afirma que é um ser humano muito ruim e que mereceu os machucados que estão em seu corpo. Selligman duvida da afirmação e pede que ela conte a sua história completa e tente provar essa fala. Começa, então, uma viagem pelo passado de Joe, narrando todas as fases de sua vida.

3 + 5

Esta cena busca desconstruir a imagem romântica sobre a primeira atividade sexual que o espectador possa ter. Em uma convenção, todos poderiam achar que esta primeira vez deveria ser concebida com alguém que Joe estaria se relacionando a muito tempo e a este confiaria sua virgindade. Porém, mesmo com suas “expectativas românticas um pouco altas”, como, durante a narração, ela afirma ter sentido, a sua primeira experiência sexual foi tratada como uma ação qualquer. “O encontro com a obra de arte, como Heidegger o descreve, é como o encontro com uma pessoa que tem uma visão própria do mundo com a qual a nossa deva confrontar-se interpretativamente” (VATIMO, 1992, p.56). Lars Von Trier lança uma visão completamente diferente do que a sociedade construiu, provocando a sua audiência, que não está acostumada com esse tipo de afronta de ideias. O público do diretor, neste filme, não foi só composto de críticos e conhecedores do cinema de arte - como costumava ser -em sua divulgação Lars acabou instigando uma leva de espectadores de *blockbusters* para as salas de cinema, que provavelmente não estavam preparados para este tipo de exibição e foram trazidos para tal discussão incomum, a ninfomania. E é com o espírito de professor que Lars Von Trier continua a cena.

Joe chega à casa de Jerome – garoto com quem irá perder sua virgindade, o qual descreve com duas características: tinha uma motoneta que o fazia parecer sofisticado e mãos fortes. Ela o indaga se para ele poderia tirar sua virgindade. Prontamente, longe de qualquer sentimentalismo, Jerome responde que sim. Em sequência, toda a cena é tratada com uma naturalidade incomum, os dois personagens conversam sobre coisas corriqueiras e Jerome pergunta para Joe se ela não deveria tirar a calcinha, cada vez mais se distanciando da imaginativa *primeira vez*, comumente difundida na sociedade. Ela tira a calcinha e a coloca dobrada em uma mesa e sistematicamente deita-se na cama –ainda com roupas– enquanto Jerome a observa, e, dando continuidade ao ato, como narra Joe em sua descrição

“Ele pôs o pênis dentro de mim e empurrou três vezes. Depois me virou como um saco de batatas e empurrou cinco vezes na minha bunda”. Fazendo o uso do didatismo – que seria uma técnica de ensinamento, uma forma de ensino que faz com que o espectador entenda o ato com mais facilidade –, uma cena de um saco de batatas aparece sendo virado, e enquanto as cenas são passadas, a sequência 3 + 5 aparece na tela. E assim é mostrada a primeira experiência sexual de Joe: fria e vazia.

Logo após, Jerome se veste, Joe coloca de volta sua calcinha e tudo volta ao normal, como se nada tivesse ocorrido. Como explica Gianni Vattimo, “O *Shock* característico das novas formas de arte da reprodutibilidade é apenas o modo em que de fato se realiza no nosso mundo, o *Stoss* de que fala Heidegger, a oscilação essencial e desenraizamento que constitui a experiência de arte.” (VATTIMO, 1992, p.60)

Explica ainda que a verdadeira diferença da obra de arte - em uma época que vive o sob o domínio da reprodutibilidade técnica, como a atual –, é a representação, Von Trier nos dá uma representação totalmente nova de um mundo o qual só conhecemos descrito por convenções da sociedade.

O Pescador Completo – As Primeiras aplicações de didatismo e metáfora na narrativa.

Dando continuidade as metáforas utilizadas nas primeiras cenas, Von Trier utiliza-se de uma ainda mais significativa, referente ao título do primeiro capítulo da obra. Depois de ouvir Selligman falar sobre pescaria, Joe e seu ouvinte encontram nas práticas da mesma, inúmeras metáforas para uma das suas histórias de sexo em sua juventude.

Anos após a perda de sua virgindade, como Joe narra, sua amiga de infância, a qual ela se refere apenas como “B.” a convida a participar de um desafio: em uma viagem de trem, quem tivesse feito sexo com a maior quantidade de homens até o fim da linha, ganharia um saco de doces.

Logo no começo da história, Von Trier se aproveita das imagens de anzol utilizadas no início do capítulo e começa a inserir na narrativa um tipo de didatismo que ajuda o espectador a acompanhar a trama. Joe diz que ela e a amiga vestiram roupas que ela descreve como “roupas de foda-me agora” e ao invés de aparecer, na tela, a imagem dos trajes descritos, a imagem é trocada por uma de um anzol. Logo após, quando mostradas, a roupa da personagem principal tem a mesma cor do anzol: vermelho.

“B.” dá dicas à Joe: “Faça perguntas que comecem com Wh-“ (no inglês). Entre as duas, as duas letras aparecem na tela – WH – e serão lembradas logo em seguida. Como um professor preocupado com os alunos, Von Trier faz questão de que o público compreenda tudo sem dúvidas. Joe inicia um diálogo em um dos vagões com “WH” + at – what - (que, no inglês) e as duas letras são lembradas novamente. Isso acontece em demais situações durante os próximos minutos de narrativa, com “WH- ere” (onde, no inglês) e “WH – o” (quem, no inglês).

Quando Joe conquista o primeiro parceiro no trem, a metáfora está presente novamente. Uma vara de pescar é mostrada, no momento em que fiska um peixe. E o recurso continua em outros momentos, como quando Joe explica que o método de sedução não consegue mais dar resultado e ela tem que tentar conquistar os parceiros de outra forma, e Selligman adiciona que isso também acontece na pescaria com isca. E que um bom jeito de resolver o problema é fazer movimentos com a isca que para os peixes demonstre que a presa está ferida e é fácil de ser pega. Joe conta que agiu da mesma forma e passa a abordar homens contando histórias tristes e fingindo estar enfrentando algum tipo de problema.

Delirium

O capítulo 4 - Delírium é introduzido a partir de uma analogia, a única desse trecho do filme, com o livro A queda da casa de Usher, de Edgar Allan Poe. O conto narra em tom de tristeza e melancolia o outono de um personagem, cujo nome não é citado, na casa do amigo Roderick Usher que padece de uma doença; este, sabendo do próprio fim, chama-o para seu convívio. Outono, não só é a estação na qual se passa o capítulo, como também é a que simboliza um período de mudanças.

O capítulo é intitulado a partir do relato de Seligman sobre o Delirium Tremens, segundo o filme a forma como o autor Edgar Allan Poe morreu. Em seguida, Seligman mostra a Joe ilustrações em preto e branco do livro citado para justificar o porquê das cenas introduzidas posteriormente seguirem a mesma paleta de cores. Lars Von Trier se apropria da estética imagética e textual de Poe para fazer uma relação, bastante densa, com o episódio da vida de Joe em que mostra a degradação lenta de seu pai em momentos humilhantes quando a morte se aproxima.

Delírium poderia ser considerado um divisor na forma como o público entende a personagem, a escolha pela fotografia em preto e branco é crucial e tem como objetivo não

desviar a atenção do estado psicológico catatônico de Joe. A mudança, como indica a estação do ano em que a cena se passa, é não só na postura da personagem, que se torna indubitavelmente mais insensível, mas é também na forma como o público entende o transtorno que dá nome ao filme. Nas cenas em que Joe sai do quarto de hospital para externar sua tristeza fazendo sexo com um funcionário, é perceptível que a única forma que ela encontra de se expressar emocionalmente é através da sexualidade.

A cena em plano detalhe, que segundo John Marland (2013) serve para dar ênfase à ação, na qual a gota escorre entre as pernas de Joe no momento em que seu pai morre e posteriormente um desfoque para o rosto do pai é o momento de desconstrução do transtorno da personagem. Segundo Seel, (1993 apud GUIMARÃES, p.16) comunicação presentificante é o modo de articulação do sentido, que, vinculado a uma situação e baseado em um conjunto de pressuposições compartilhadas, permite alargar ou corrigir uma pré-compreensão. É nesse instante, portanto, que todos os pré-conceitos e pressuposições sobre a hipersexualidade de Joe são desconstruídos. A personagem passa de ativa para passiva, como citado anteriormente por Freud, e esse novo público, que surge após o *shock*, passa a ver com outros olhos sua ninfomania.

A Primeira Escola De Órgão – A Polifonia Cinematográfica

Dando prosseguimento a conversa entre Selligman e Joe, é citado no diálogo dos personagens o conceito de polifonia. Para Siedlecki: “A polifonia é estruturada por linhas horizontais superpostas que possuem independência rítmica e melódica, e cada uma delas possui sentido expressivo próprio.” (2008, p.11).

Dando prosseguimento, Selligman cita um precursor de Bach, Palestrina, que escreveu diversas canções para coros utilizando a polifonia. Selligman explica a Joe que Bach conseguiu melhorar a versão de Palestrina utilizando os números de Fibonacci. O personagem dá continuidade explicando que a música em questão tem três vozes no órgão: o baixo, a segunda voz tocada com a mão direita e a primeira tocada com a esquerda e que juntas, elas formam a polifonia.

Joe encontra nessa explicação um paralelo para mais uma história de sua trajetória sexual. Reconhecendo um homem dos quais ela se relacionou como cada uma das vozes da

canção, ela começa a montar a sua polifonia do sexo. É nesse ponto o começo do quinto e último capítulo da primeira parte de *ninfomaníaca*, “A pequena escola de órgão”.

A cena que representa a metáfora desse capítulo começa, então, a ser montada. Primeiramente, o representante do baixo, “F.” Joe o descreve como monótono previsível e ritualístico. Em certo momento da narração, inclusive, indaga-se porque o escolheu, entre tantos amantes, na sua polifonia. Mas, depois, chega à conclusão de que ele é o fundamento, tão importante, mesmo que suas experiências não signifiquem muito. O som do baixo do órgão começa a tocar e vemos uma prévia da montagem da cena. Cada rápida imagem que simboliza a relação dos dois é mostrada: o carro que ele possuía os banhos que dava nela.

A segunda voz é representada por “G.” Joe narra como uma onça ou leopardo, pela forma que se move. O Leopardo, na bíblia, é retratado pelo profeta Daniel como uma besta devastadora. “Talvez seja por isso que, ao ser mencionado o Anticristo em Apocalipse 13, ele (isto é, a Besta) é primeiramente mencionado como “semelhante a leopardo (Ap 13.2).” (SILVA, 1984,p.6) “Com pés de urso e boca de leão, isso nos leva ao capítulo 7 de Daniel.” (p.8).

Joe diz que “G.” estava no comando. As cenas de sexo entre os dois parecem mais intensas e os planos da fotografia são planos fechados, focados mais na expressão do rosto dos personagens. A segunda voz da música é tocada, e a tela e o áudio se dividem entre “F.” e “G.”, baixo e segunda voz.

Joe conta sobre seu reencontro com o homem que ela amou – Jérôme. Um flashback para a cena em que “B.”, amiga de Joe de infância, sussurra a ela que “o ingrediente secreto do sexo é o amor”, é mostrado. De volta à cena do quarto de Selligman, Joe começa a falar “terceira voz, o ingrediente secreto...” e é interrompida pela conclusão de Selligman: *Cantus Firmus – Canto Fixo* – do latim, uma melodia já existente como base temática para um novo arranjo polifônico.

Novamente com o didatismo já utilizado como recurso em diversas cenas do filme, a inscrição em latim aparece por cima das imagens na tela. E desaparece então, finalmente, com a montagem completa da cena que representa a metáfora do capítulo.

A tela divide-se em três: três vozes, três homens. *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*, de Bach é o fundo musical. A música dá o tom do filme, e transcende o propósito de apenas completar o tom da narrativa e passa a ser, juntamente com os outros elementos, a própria cena.

Tony Berchmans (2006, p. 22) afirma: “No processo de composição musical, grande parte da responsabilidade artística de uma obra está nas mãos do diretor. [...] quando o diretor conhece e entende o poderoso recurso que tem nas mãos, mais possibilita, direciona e permite um uso criativo e inteligente da música em seu filme”.

As três divisões da tela mostram imagens que não tem o mesmo ritmo. Enquanto na primeira tela é mostrado o carro usado de “F.”, e na direita o leopardo, uma cena de sexo com Jérôme é o foco da tela do meio. Em determinado momento em cada uma delas há a imagem do instrumento musical do qual seu personagem corresponde, as cenas de sexo ou os objetos e metáforas que suas atitudes exprimem na narração de Joe. Entretanto, nunca no mesmo tempo e no mesmo ritmo.

[Sobre o leitmotiv] Trata-se, em resumo, da repetição de um tema musical ou de algum elemento melódico que é associado a alguma personagem, situação ou ideia. Esta vinculação faz com que o espectador tenha instrumentos de acompanhamento da trama além daqueles que o texto explícito fornece. [...] Um exemplo é o leitmotiv musical criado para Tubarão (1975) de Steven Spielberg, em que a música funciona no filme de tal forma que a presença física do animal-personagem na cena é dispensável. (CARVALHO, 2007, p.6)

Então, os quatro elementos da cena: as três telas divididas e a música, embora diferentes, conversam em sincronia e formam o que poderia ser definido como uma “polifonia cinematográfica”.

Ainda, segundo Berchmans (p. 20): “Talvez a única função suficientemente justa para função da música no cinema é que, de uma maneira ou outra, ela existe para ‘tocar’ as pessoas. ‘Tocar’ pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar.” Nesse caso, ainda que não se possa saber que tipo de sentimento foi causado em cada espectador que viu a cena, seja repulsa ou tristeza, pode-se dizer que o sentimento experimentado pelo espectador é de total imersão na narrativa de Von Trier.

Conclusão

O trabalho teve como sua análise o didatismo, a metáfora e o chamado *shock*, que acreditamos serem as maneiras utilizadas por Von Trier para atingir o que é, talvez, seu maior objetivo com o filme: fazer com que a audiência em geral consiga se desprender do preconceito em torno do transtorno Ninfomania. Ainda que, por vezes, essa escolha estética

possa parecer forçada, ela é capaz de realizar sua função com assertividade, já que, através desses recursos, foi possível inserir ao debate do espectador o tema da ninfomania dentro dos parâmetros de conhecimento do mesmo e sem deixar dúvidas.

Fazer uma experiência não significa nem simplesmente recorrer ao já sabido nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido: a experiência procura integrar o que é estranho ao familiar (isto é, ao quadro de referências que era familiar), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível. (GUIMARÃES, 2006, p.16)

Seel denomina *comunicação presentificante* a esse modo de articulação no sentido que, vinculado a uma situação e baseado em um conjunto de pressuposições compartilhadas, permite alargar e corrigir uma pré-compreensão dada, ou ainda, introduzir, de maneira provocadora, um ponto de vista desviante. (GUIMARÃES, 2006, P.16)

Ao integrar a condição ninfomania, muitas vezes conhecida de forma errônea pelos indivíduos, a familiarização com o sofrer da personagem principal, o diretor corrige uma pré-compreensão de uma maioria que acredita que a ninfomania seria uma “condição boa”, os levando a um ponto de vista diferente do comum. Lars Von Trier busca em sua obra desmistificar a percepção de hipersexualidade e levar informação sobre ela através de uma história sensível, que induz o expectador a conhecer a ninfomania fora do convencionalismo corriqueiro social.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Paz e terra, São Paulo, 2002.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Brasiliense, São Paulo, 1994.

BERCHMANS, T. **A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. São Paulo. Editora Escrituras, 2006.

CARVALHO, M. **A trilha sonora do Cinema: Proposta para um “ouvir” analítico**. Caligrama v.3, n.1. São Paulo.2007.

COVALESKI, Rogério. **Cinema, publicidade, interfaces**. Curitiba: Maxi, 2009.

GUIMARÃES, C. LEAL, B. MENDONÇA, C. **Comunicação e experiência estética**. UFMG. Belo Horizonte, 2006.

SIEDLECKI, V. **O ensino da polifonia pianística: analisando e construindo relações entre dois polos de um processo**. Salvador, 2008.

SILVA, A. **D& Apocalipse**. Casa publicadora da assembleia de Deus. Rio de Janeiro, 1984.

SPINELLI, E. **As marcas da enunciação no cinema**. Significação n 34 ed.75. São Paulo, 2010.

VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Relógio D’água,Lisboa, 1992.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema nova, Nelson Rodrigues**. Cosac Naify, Universidade do Texas, 2003.

ZIMERMANN David E., **Etimologia de termos psicanalíticos**. Editora Artmed, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, v. III, Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**, trad. de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989.