

Do prazer ao mal-estar do sexo: análise semiótica da publicidade de *Ninfomaníaca* de Lars Von Trier

From the pleasure to the uneasiness of sex: semiotic analysis of the advert of *Nymphomaniac* by Lars Von Trier

Juliane de Araujo Gonzaga*

RESUMO: Este artigo propõe analisar semioticamente o texto verbo-visual produzido para a publicidade do filme *Ninfomaníaca* de Lars Von Trier (2013). Tendo como aparato teórico pressupostos de Greimas e Floch concernentes à semiótica plástica, pretendemos analisar a relação entre os modos de expressão visual e verbal e, por conseguinte, depreender as categorias de sentido fundamentais do texto. Além disso, buscamos demonstrar a hipótese de que o objeto constitui um sistema semi-simbólico de significação, pois traços do plano do conteúdo recobrem traços do plano da expressão visual no processo de geração dos sentidos. Defendemos neste artigo, ainda, que o sujeito-produtor instaura na enunciação jogos de implícitos, que resultam em homologações de sentido com o ato sexual. Por fim, problematizamos a produção de sentidos de “prazer” e “mal-estar” do ponto de vista discursivo, a fim de compreender os efeitos da oposição de contrastes na leitura do texto verbo-visual.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica plástica. Verbo-visual. Semi-simbolismo.

ABSTRACT: This paper aims to analyze semiotically the verb-visual text produced for the advert of the film *Nymphomaniac* by Lars Von Trier (2013). Based on theoretical assumptions of Greimas and Floch about plastic semiotics, we intend to analyze the relation between verbal and visual modes of expression and therefore to deduce the categories of fundamental meanings of the text. Besides, we intend to demonstrate the hypothesis that the object is a semi-symbolic system, because traces of content plan cover traces of expression plan in the generative process of meanings. In this paper we also argue that the producer-subject establishes implicit meanings in the enunciation which result in homologations of meaning with the sexual act. Finally, we question the meaning production of “pleasure” and “uneasiness” from the discursive perspective to understand the effects of the opposition of contrasts in the reading of the verb-visual text.

KEYWORDS: Plastic semiotics. Verb-visual. Semi-symbolism.

1. Considerações iniciais

Dentre os temas que emergem cotidianamente na sociedade Ocidental, destacamos neste artigo aquele que, desde o chamado “processo civilizatório”, permeia as relações entre homens e mulheres: o sexo. A conduta sexual humana, tão cara às teorias do sujeito, é definida e regulada através das dispersas relações na malha social, e se materializam nas e pelas distintas

*Doutoranda em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP de Araraquara (PPGLLP/UNESP/FCLAr). Mestre em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (PPGL/UFSCar). Agência de fomento: CAPES. Email: gonzagajuliane@gmail.com.

expressões da linguagem. Distribuídas como “rastros”, essas expressões manifestam significantes de sentidos sócio-históricos, que, analisados semioticamente, podem nos indicar os processos de significação do sexo em épocas específicas.

Na contemporaneidade, uma das categorias de linguagem mais mobilizadas pelo homem no processo de significação do sexo é a verbo-visual, modo de expressão que se manifesta sobremaneira na mídia, na publicidade, na internet, no cinema, etc. Soma-se a isso o fato de que as narrativas sobre a sexualidade ganham espaço cada vez maior na atualidade, visto a flexibilização das regras de formação dos discursos sobre o sexo. Nesse contexto, destacamos as materialidades verbo-visuais do filme “*Ninfomaníaca*” de Lars Von Trier (2013), mais especificamente, a publicidade distribuída nos cinemas, como objeto de análise do presente artigo.

Segundo o diretor, o filme trata da “evolução erótica”¹ de uma mulher que se declara ninfomaníaca e busca compreender a própria situação à luz de discussões filosóficas. O filme narra a trajetória da personagem Joe, que ao ser resgatada em condições sofríveis por um senhor desconhecido na rua, diz-se indigna de qualquer demonstração de compaixão, pois é uma pessoa de natureza má. O enredo se desenvolve, então, a partir de um interrogatório em que o desconhecido busca justificativas para que Joe se considere má. Para provar, ela narra os principais episódios de sua vida e explica como se tornou ninfomaníaca². O que chama a atenção neste filme – que fala abertamente sobre a compulsão por sexo na mulher – é justamente a composição da personagem, que assume uma forma de vida em que o prazer convive com a sensação de culpa, pecado e maldade.

O contexto do filme permite-nos, já de antemão, identificar sentidos fundamentais em oposição, tais como prazer e mal-estar, por exemplo. E será a partir da enunciação de contrastes e valores, que analisaremos essas materialidades sincréticas, buscando compreender quais sentidos são produzidos e manifestados no plano de expressão. Propomos, assim, os seguintes objetivos: i) descrever o processo de produção dos sentidos na relação entre texto verbal e visual e, no interior dessa relação, identificar as oposições de sentido do nível fundamental; ii) analisar as categorias de linguagem gestuais a fim de demonstrar que constituem sistemas semi-simbólicos de significação, e compreender as relações de junção no nível narrativo; iii) analisar

¹ Informação extraída de entrevista de Lars Von Trier durante o Festival de Cannes de 2011. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=545ThYz7eJc>>. Data de acesso: 26 de agosto de 2014.

² O resumo do filme pode ser conferido no site da revista “Fiches du cinéma”. Disponível em: <<http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article4383>>. Data de acesso: 26 de agosto de 2014.

o papel da disposição topológica das fotografias na produção dos sentidos para, então, verificar se o recurso enunciativo mobilizado apresenta jogos argumentativos ou implícitos no nível discursivo.

O aparato teórico-metodológico que conduzirá esta pesquisa é o da semiótica plástica, que visa compreender as condições de produção e identificar se há alguma intencionalidade na relação entre um significante (visual) e um significado (FLOCH, 1985a). A semiótica plástica parte do pressuposto de que traços do plano de conteúdo devem recobrir traços do plano de expressão para que o visual se torne objeto significante. A condição de existência do objeto plástico é, portanto, a correspondência entre conteúdo e expressão. Nesse sentido, a oposição de valores e texturas e as posições das imagens no texto visual, por exemplo, podem ser homologadas com determinados sentidos. Logo, a escolha de certas categorias de expressão pelo sujeito-produtor demonstra intenções de sentido na composição do texto. Ademais, visto que o texto plástico, assim como o texto linguístico, é produzido de modo geracional, mobilizaremos o percurso gerativo de sentido greimasiano a fim de observar a produção de sentidos nos níveis fundamental, narrativo e discursivo.

2. A relação entre o verbal e o visual: a figuratividade de traços semânticos do sexo

O cartaz de divulgação de *Ninfomaniaca* nos cinemas teve grande repercussão na mídia e, sobretudo, nas redes sociais, por compor-se de imagens em que os personagens do filme representam gestual e corporalmente a sensação do orgasmo. Seguindo procedimento frequente do campo publicitário, a composição do cartaz mobiliza materialidades visuais que expressam conteúdos próprios do mundo dos enunciatários, bem como materialidades verbais cujos sentidos remetem a práticas discursivas legitimadas socialmente. Assim, considerando o caráter sincrético deste objeto, neste primeiro momento, propomos descrever as relações entre as linguagens verbais e visuais a fim de compreender como se manifesta a figuratividade de traços semânticos do sexo.

Compreendemos o objeto de análise como texto que apresenta distribuição de figuratividade tanto entre sistemas de significação verbal quanto de significação visual, o que demanda postura teórico-metodológica que possibilite a descrição das relações dos planos de expressão linguístico e imagético e a interpretação de homologações no plano de conteúdo existentes nesses sistemas de significação. Para tanto, partimos do pressuposto desenvolvido

por Roland Barthes (1990), segundo o qual o texto produz sentidos junto à imagem que o acompanha, explicando-a e reduzindo sua polissemia.

Entretanto, não é nossa pretensão aqui fazer uso de uma semiologia barthesiana que vislumbre efeitos de construção da imagem, tais como truncagem e pose, tampouco interpretar a eficácia do “conceito” publicitário do ponto de vista retórico³. Isso porque pensamos que “a retórica da imagem intervém somente no momento em que o ‘conceito’ se torna figurativo”⁴ (FLOCH, 1985b, p. 160), e não ao longo do processo de figuratividade, o que nos interessa de fato analisar. Além disso, pensamos que a imagem, na semiótica plástica, não tem o estatuto de signo icônico. Nesse sentido, assumimos a concepção de que a imagem é “um texto-ocorrência, isto é, o resultado de um processo complexo de produção do sentido, cujas etapas, em essência, não são diferentes daquelas do processo que gera qualquer outro tipo de texto, seja linguístico ou não”⁵ (FLOCH, 1985a, p. 12).

Situamo-nos, assim, em parte daquilo que diz Barthes em *A mensagem fotográfica*, mais especificamente, na descrição das relações entre texto e imagem. Segundo o autor, “a estrutura da fotografia não é uma estrutura isolada; identifica-se, pelo menos, com uma outra estrutura, que é o texto (título, legenda ou artigo), que acompanha toda fotografia [...]” (BARTHES, 1990, p. 12). Junto à imagem, o texto tem o papel de “insuflar-lhe” um ou vários significados, o que decorre da seguinte inversão histórica: a imagem não ilustra mais a palavra e sim o contrário. O texto carrega a imagem de significações, impondo-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação, logo, é o texto que esclarece, sublima, racionaliza a imagem (BARTHES, 1990, p. 20).

Na semiótica, o plano de conteúdo se forma gerativamente e é manifestado no plano de expressão, sem que haja, para tanto, relação de dependência entre eles. Na articulação entre o verbal e o plástico, a figuratividade, formada no plano do conteúdo, pode ser manifestada por distintas formas de expressão: “essas diferentes formas – verbais e/ou plásticas – manifestam a figuratividade em distribuições diferentes” (PIETROFORTE, 2008, p. 108). Sendo assim, mesmo através de formas de expressão diferentes é possível identificar formas de conteúdo semelhantes. Daí pensar em outro tipo de sistema de significação, pois, se há relação entre o que é visto e o que é dito, ou seja, se a figuratividade nos distintos planos de expressão

³ Postura teórico-metodológica que pode ser vista na análise dos anúncios da massa *Panzani*, no capítulo “A retórica da imagem” (BARTHES, 1990, p. 27-44).

⁴ Tradução minha.

⁵ Tradução minha.

corresponde àquela dos planos de conteúdo, temos um sistema *semi-simbólico* (PIETROFORTE, 2008, p. 111). Nessas condições, ao depreender as relações entre as formas de expressão visual e verbal, a análise semiótica objetiva “mostrar como o mesmo plano de conteúdo é manifestado entre o verbal e o plástico” (PIETROFORTE, 2008, p. 107).

A partir dessas considerações, observaremos como o plano de conteúdo das materialidades visuais e verbais na publicidade de *Ninfomaníaca* constroem categorias semânticas fundamentais, que, por sua vez, manifestam e figurativizam determinados valores nos planos de expressão. Para tanto, uma breve descrição: o cartaz compõe-se de nove fotografias que representam gestualmente os efeitos do orgasmo, posicionadas lado a lado (mulheres e homens em ordem aleatória) em três fileiras. Logo abaixo das fotografias, segue-se a legenda “Esqueça o amor” e o título do filme, expresso graficamente do seguinte modo: NINF()MANÍACA.



Figura 1: Cartaz de divulgação do filme *Ninfomaníaca* de Lars Von Trier (2013)

O filme é narrado por Joe, personagem principal interpretada pela atriz Charlotte Gainsbourg, que é uma ninfomaníaca confessa. A história começa com Joe sendo socorrida por

um desconhecido, para quem se abre através de uma narrativa sobre sua forma de vida e suas paixões no que concerne ao sexo. Joe relata o modo como se tornou fissurada por sexo e detalha, inclusive, episódios e experiências que modificaram seu modo de ser, seus valores e seus estados sexual e sentimental ao longo da vida.

Tomemos, então, nosso objeto de análise. O cartaz acima foi produzido com a finalidade de divulgar e promover esse longa-metragem que aborda a compulsão por sexo na personagem Joe. Tendo em vista uma série de elementos, tais como, o referente da publicidade, o significado de ninfomaníaca⁶, as representações gestuais do orgasmo nas imagens, a legenda “Esqueça o amor”, podemos depreender que o tema do texto é o sexo.

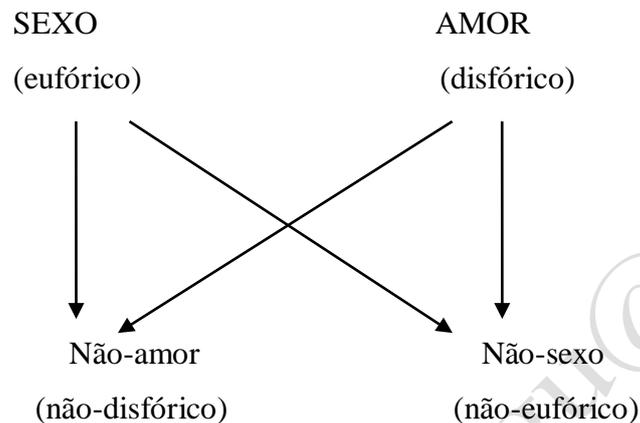
Para analisar o nível fundamental deste texto, é preciso levar em conta a existência de um plano de conteúdo que se apresenta na forma de categorias que articulam os sentidos do texto. Visto que a “categoria semântica compreende, em sua estrutura elementar, dois termos em oposição de contrariedade” (FIORIN, 1990, p. 92), identificamos figuratividades, no plano da expressão, que manifestam os sentidos de dois elementos em relação de contraste: amor vs sexo. Essa oposição de sentidos é manifestada na composição sincrética do plano de expressão, isto é, na relação entre a materialidade verbal “Esqueça o *amor*” e as representações visuais do orgasmo. As categorias do plano de expressão demonstram que, mesmo entre figuratividades diferentes (o visual e o verbal), é possível estabelecer contrastes no plano do conteúdo. O sentido de amor (manifestado pela expressão verbal) e o sentido de sexo (manifestado pela expressão visual) contribuem, portanto, para a formação de categorias semânticas fundamentais que se opõem.

Se “cada um dos termos da oposição recebe, no discurso, um investimento axiológico, sendo um considerado /eufórico/ e outro /disfórico/” (FIORIN, 1990, p. 92), podemos verificar que o texto atribui valores positivos e negativos aos elementos contrastados. Ao observar o modo como se compõe o texto, verificamos que a legenda “Esqueça o amor”, em relação às imagens de orgasmos, constrói sentidos negativos para o sentimento e sentidos positivos para o sexo. O sentido da legenda delimita o da imagem nesta situação de enunciação, mobilizando valores próprios do conhecimento de mundo do público receptor, isto é, os valores que circulam na sociedade Ocidental contemporânea, que resultam na supervalorização do sexo em detrimento do amor. Ao serem atualizadas nesta relação de oposição, a sensação de prazer é

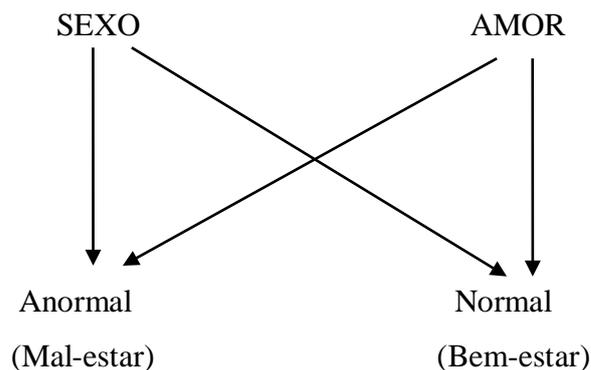
⁶ O Dicionário Houaiss de língua portuguesa define ninfomaníaca como mulher que apresenta “desejo sexual anormalmente forte” (2009, p. 1356).

tida como positiva e a emoção como negativa. Logo, podemos interpretar o sexo como sendo de valor eufórico e o amor de valor disfórico.

Identificadas as oposições fundamentais do texto, podemos esquematizar as relações de contraste no quadrado semiótico da seguinte maneira:



Ainda no que concerne aos valores compartilhados na sociedade Ocidental, podemos verificar que o imperativo marcado na linguagem verbal “*Esqueça o amor*” materializa práticas da contemporaneidade que atestam as relações sexuais como mais valorizadas que as afetivas para os sujeitos. Tornou-se regra desvincular sexo e amor e, mais, tornou-se regra buscar incessantemente o prazer e situar o amor como idealização romântica (GIDDENS, 1992). Embora a relação entre o verbal e o visual construa esses valores, o sentido do termo /ninfomaníaca/ contradiz o discurso de que o sexo é positivo e o amor é negativo, uma vez que atualiza sentidos da compulsão por sexo associados à patologia e à anormalidade. Nessas condições, é possível identificar, também, relações de contradição que demonstram a produção de outro sentido no texto: a obsessão e a supervalorização do sexo, na mulher, é uma doença, uma anormalidade na sociedade contemporânea. Vejamos essas relações de contradição esquematizadas no quadrado semiótico:



Os eixos do quadrado acima demonstram as contradições resultantes da distribuição da figuratividade dos planos de conteúdo e de outra possível relação de sentido entre as categorias fundamentais /sexo/ e /amor/. A interpretação do quadrado permite inferir que os sentidos de normalidade e bem-estar, pertencentes ao plano de conteúdo do /amor/, configuram a contradição do /sexo/. Já os sentidos de anormalidade e mal-estar, presentes no plano de conteúdo de /sexo/, constituem a contradição do /amor/. Assim, é possível compreender que o sexo – mesmo com valor eufórico – implica discursivamente a situação de anormalidade e mal-estar; e que o amor – embora seja aqui construído como disfórico – implica no discurso a posição daquilo que é normal e associado ao bem-estar.

Por fim, ao verificar que as manifestações visuais e verbais são recobertas pelo mesmo plano de conteúdo, defendemos a hipótese de que essas linguagens constituem sistemas semi-simbólicos de significação. Isso porque tanto o plano de expressão visual quanto o verbal produzem o sentido de supervalorização do sexo em detrimento do amor. Ainda que através de diferentes planos de expressão, essas linguagens manifestam formas de conteúdo semelhantes, logo, a relação entre o verbal e o visual constitui um sistema semi-simbólico. A seguir, analisaremos o nível narrativo do texto buscando demonstrar, ainda, que as formas do conteúdo do cartaz correspondem às da expressão e que, portanto, constituem sistemas semi-simbólicos.

3. A categoria de linguagem gestual enquanto sistema semi-simbólico

Nos estudos semióticos, o ramo que se dedica a investigar como categorias de linguagem visuais produzem sentidos é denominado semiótica plástica. Esse campo de investigação busca circunscrever os processos de geração de sentidos nas materialidades visuais, admitindo que aspectos não-verbais como traços, cores e ordem de disposição produzem sentidos, e que seus conjuntos podem constituir sistemas de significação

(GREIMAS, 2004). Na semiótica plástica o figurativo é compreendido como a representação de um referente, cuja identificação, por parte do leitor, é possível graças ao conhecimento de traços semânticos. O que torna um objeto significante é justamente o crivo de leitura, isto é, uma espécie de “significado do mundo”, um “código de reconhecimento” que se compõe de traços pertencentes ao plano de conteúdo (GREIMAS, 2004, p. 79). Logo, a leitura e a produção de sentidos de uma imagem dependem de um conjunto de significados do mundo, sociais e culturais, que tornam a materialidade visual um objeto significante.

Segundo Floch, os propósitos da semiótica plástica são “compreender as condições de produção, bem como a intencionalidade de certo tipo de relação entre um significante (visual) e um significado [...]”⁷ (1985a, p. 13). As qualidades visíveis têm papel na produção dos sentidos, pois, assim como as qualidades do verbal, podem estabelecer elementos fundamentais de significação a partir da oposição de contrastes. Nos sistemas semióticos, em que a significação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo é arbitrária, evidencia-se uma relação imotivada entre o *visível* e o *dizível*⁸. Todavia, para a semiótica plástica, é preciso evidenciar a relação entre o que é visto e dito, pois se trata “de uma semiótica das relações entre qualidades visíveis e qualidades inteligíveis dos objetos de sentidos visuais”⁹ (FLOCH, 1985a, p. 14).

A análise semiótica plástica propõe a leitura do texto visual em sua globalidade, de modo a definir por etapas um sistema de sentidos em que “os dois termos de uma categoria do significante podem ser homologados às de uma categoria do significado”¹⁰ (FLOCH, 1985a, p. 13-14). Esse tipo de relação, em que traços do conteúdo recobrem traços da expressão, ocorre em todos os processos de produção dos sentidos na semiótica plástica. Desta maneira, podemos afirmar, consonantes à perspectiva de Floch (1985a), que o sistema de significação próprio da semiótica plástica é o semi-simbólico.

Conforme visto anteriormente, o sistema semi-simbólico se dá quando há conformidade de categorias de expressão e de categorias de conteúdo. Para reconhecer esse tipo de relação

⁷ Tradução minha.

⁸ Em “*Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit*” (1985), Floch desenvolve fundamentos operacionais para a semiótica plástica a partir da seguinte problematização: aquilo que é visível (domínio “de l’oeil”) recobre aquilo que também é inteligível (domínio “de l’esprit”)? A resposta é afirmativa, pois Floch compreende que no texto plástico há relações entre o plano de expressão e o plano de conteúdo. Desse modo, o autor define a semiótica plástica como um tipo de sistema semi-simbólico de significação.

⁹ Tradução minha.

¹⁰ Tradução minha.

entre os dois planos de linguagem, é preciso compreender as diferenças entre os demais sistemas de significação, conceituados por Hjelmslev (2009): os sistemas simbólicos e os sistemas semióticos. Nos sistemas simbólicos, os planos de expressão e de conteúdo estão em conformidade total, de modo que para cada elemento da expressão há um e único elemento do conteúdo. Não é preciso, aqui, distinguir os planos, pois eles têm a mesma forma¹¹ (FLOCH, 1990). Em contrapartida, nos sistemas semióticos,¹² não há conformidade, nem motivação entre os dois planos, o que implica distinguir e estudar separadamente a expressão e o conteúdo. Nesse sentido, podemos pensar os sistemas semi-simbólicos¹³ como um terceiro tipo de sistema de significação, pois abrange materialidades visuais e descreve outro tipo de semiose, aquela resultante da conformidade entre expressão e conteúdo (FLOCH, 1990, p. 89).

Tendo em vista a publicidade do filme *Ninfomaníaca*, propomos nesta seção analisar somente a parte visual do cartaz, atentando para as fotografias, mais especificamente, para as categorias de linguagem gestuais que as compõem. Se “os sistemas semi-simbólicos podem ser realizados por sons ou por gestos, isto é, por outras substâncias da expressão¹⁴” (FLOCH, 1985c, p. 79), consideramos, a princípio, que as materialidades visuais constituem um sistema semi-simbólico. Isso porque as imagens dos atores do filme trazem expressões gestuais que podem ser homologadas com a sensação de prazer, o que demonstra relações entre o plano de conteúdo e o plano de expressão do termo /orgasmo/.

Nesse sentido, podemos dizer que a produção dos sentidos no texto é possível graças ao crivo de leitura comum compartilhado pelo público-leitor. As imagens constituem um código semi-simbólico, pois à medida que o leitor entra em contato com o texto, mobiliza e seleciona uma série de significados do mundo para interpretar o objeto significante. Traços figurativos do orgasmo pertencentes ao conteúdo são atualizados na leitura para recobrir os traços figurativos da expressão. Em suma, é devido à “capacidade de realizar certas categorias do sensível e, sobretudo, do visível”¹⁵ (FLOCH, 1990, p. 79), que o leitor interpreta aqui os

¹¹ Um exemplo de sistema simbólico de significação são as linguagens formais, tais como o semáforo e as sinalizações de luzes nas estradas (FLOCH, 1990).

¹² Os sistemas semióticos compreendem as línguas naturais, pois línguas como francês, inglês, russo, português, etc. não apresentam manifestações verbais e não-verbais da mesma maneira. Os modos de expressão dos sentidos, ainda que semelhantes, são distintos (FLOCH, 1990).

¹³ Os gestos são um exemplo de sistema semi-simbólico, pois são resultantes da relação entre plano de conteúdo e plano de expressão. É somente em função dos sentidos que os gestos tornam-se objetos significantes.

¹⁴ Tradução minha.

¹⁵ Tradução minha.

sentidos do orgasmo. A leitura da publicidade corresponde, assim, a um processo de significação do tipo semi-simbólico.

Ao analisar a dimensão figurativa do plano de expressão, verificamos que o objeto não foi construído de qualquer modo, e sim, segundo condições particulares cujo conhecimento permite interpretar as motivações dos gestos. É justamente por ser motivado por sentidos compartilhados social e historicamente, que podemos pensar que os gestos aí representados se inserem numa sintaxe narrativa que produz valores modais, relações de junção e a sensibilização de paixões. Assim sendo, segmentaremos a parte visual do cartaz a fim de: atentarmos detalhadamente para a sintaxe narrativa construída pelas fotografias; identificar os valores de euforia e disforia manifestados no plano de expressão; descrever as paixões, os estados de junção e as modalizações dos sujeitos. Vejamos a figura a seguir:

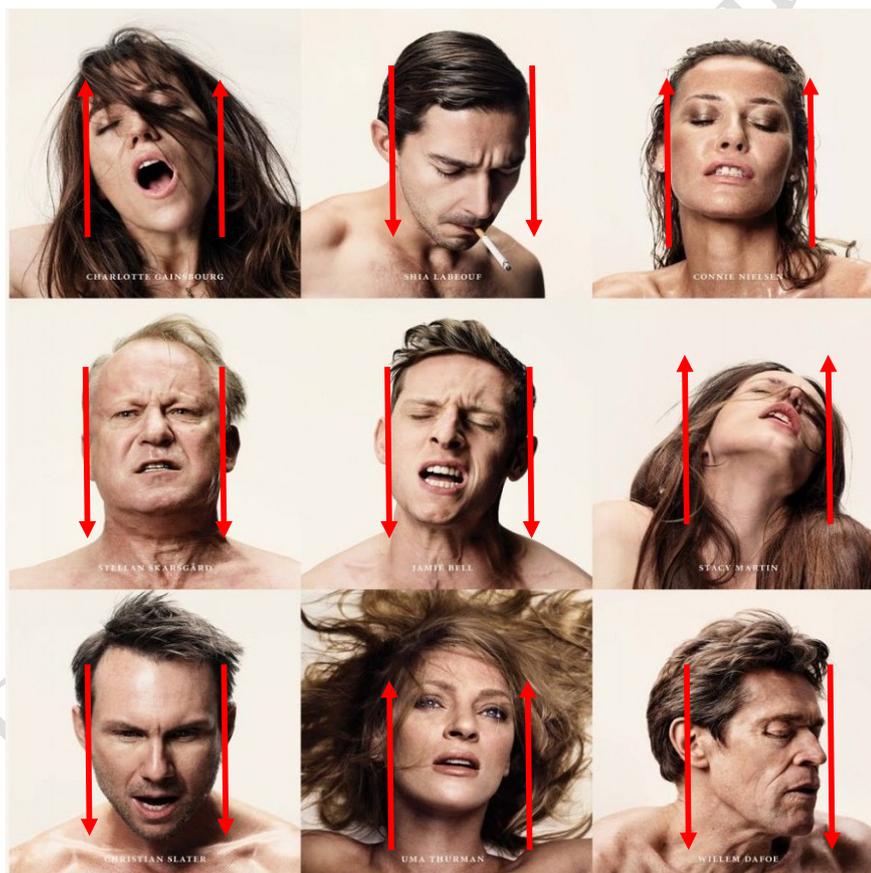


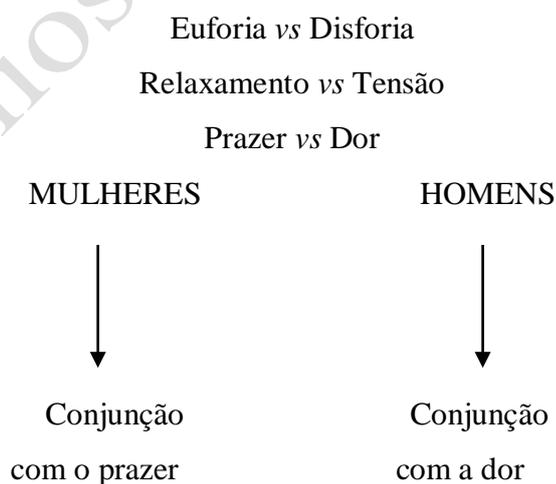
Figura 2: Expressões gestuais do orgasmo

Segundo Floch (1990), as categorias semânticas de valor eufórico e disfórico devem ser consideradas na articulação e na estruturação das paixões, ou seja, participam do universo da sensibilidade dos sujeitos na enunciação, determinando, por um lado, as sensações de bem-

estar, prazer, calma, e por outro, de tristeza, dor, angústia. Os gestos acima são objetos significantes do sentido do prazer, uma vez que têm como referente um filme sobre sexo e, também, porque tornam “visíveis” traços semânticos do orgasmo no plano da expressão. Observando os gestos de cada um dos atores, podemos distinguir valores no plano da expressão que são selecionados conforme os estados da alma e de determinadas capacidades modais.

Para as expressões das mulheres, verificamos a ocorrência de gestos mais relaxados e tranquilos; traços da expressão que podem ser homologados com os sentidos de /prazer/ e /bem-estar/. Já os homens apresentam gestos mais tensos e rígidos, expressão que pode ser homologada com os sentidos de /mal-estar/ e, inclusive, /dor/. O contraste das expressões gestuais manifestam figurativamente conteúdos que se opõem e que determinam valores e categorias fundamentais de sentido: /prazer/ (eufórico) *vs* /dor/ (disfórico). Desse modo, depreendemos que as mulheres manifestam sentidos associados ao prazer, ao passo que os homens expressam sentidos ligados à dor. Portanto, as mulheres apresentam sentidos de valor eufórico (sinalizado por flechas no sentido ascendente), e os homens expressam sentidos de valor disfórico (sinalizado por flechas no sentido descendente).

A identificação de valores eufóricos e disfóricos permite verificar, ainda, estados de junção entre os sujeitos e os objetos /prazer/ e /dor/. Vejamos esquematicamente as oposições de contraste e de valores, bem como as relações de conjunção:



Algumas considerações sobre o filme, bem como sobre a história da sexualidade no Ocidente devem ser aqui retomadas para elucidarmos discursivamente a manifestação de tais valores e estados da alma no objeto de análise. No filme, a ninfomaníaca Joe relata suas

experiências sexuais, que vão desde relações múltiplas ao dia até orgias e práticas de sadomasoquismo. O contraste entre prazer e dor é presente ao longo da narrativa, o que evidencia, igualmente, o contraste entre as sensações de bem-estar e mal-estar. A personagem principal tem como objeto de desejo o prazer, visado a partir da manipulação e da competência dos demais sujeitos, o que pode ser justificado por diversas cenas em que Joe persuade seus parceiros sexuais, levando-os ao ato sexual.

Historicamente, o acesso à sexualidade para as mulheres é marcado por regras e transformações. No período em que o cristianismo mais exerceu influência nas práticas sociais no Ocidente, o sexo era estritamente vinculado à reprodução, de modo que toda prática que desviasse tal norma era considerada pecado. A regulação do sexo se deu, sobretudo, por meio de práticas de confissão e vigilância da sexualidade das mulheres e das crianças (FOUCAULT, 1999). Nesse contexto, as regras atribuíam às mulheres o sexo com finalidade de procriação, e ao homem, o lugar de responsável pelo crescimento da prole e, ainda, a função de “cabeça da família”, de “provedor do pão” e de “dono da casa” (BAUMAN, 1998, p. 183).

A regulação do sexo se transformou à medida que a economia passou a visar não a multiplicação dos indivíduos, e sim a redução, a contenção de habitantes (FOUCAULT, 1999). Esse fator juntamente aos movimentos de liberação resultou em uma sexualidade desprovida da reprodução para as mulheres, que passaram a exercê-la também por prazer. A história mostra a transformação do sexo para as mulheres, de genitoras a sujeitos de liberação, assim como situa os homens como sujeitos marcados por uma “obrigação” de virilidade e potência (SOHN, 2008). Tais regras discursivas indicam que para o homem é preciso sempre desempenhar o papel ativo no ato sexual, legitimando a noção de masculino enquanto patriarca e viril por excelência.

Nesse sentido, podemos compreender os estados da alma – manifestados pelo plano da expressão do cartaz – como materialização dessas práticas discursivas, que atestam as seguintes competências para mulheres e homens:

Mulheres são dotadas de *querer/fazer* sexo.

vs

Homens são dotados de *dever/fazer* sexo.

Com essas considerações, não compreendemos que o prazer – sob o ponto de vista sócio-histórico – não seja em absoluto objeto de desejo dos homens. As modalizações e as sensações do sujeito aqui constatadas são resultantes do modo como o /prazer/ e a /dor/ são atualizados no texto de análise e do modo como são mobilizados nos estados da alma dos personagens do filme.

A sintaxe narrativa é marcada por estados e transformações dos sujeitos, que determinam os prazeres e as paixões, bem como os valores inscritos nos objetos (FIORIN, 1990). No nível narrativo do texto, identificamos que os estados e as modalizações são distribuídos de forma a determinar a mulher como sujeito *desejante* e o homem como sujeito de *obrigação*. Logo, tanto a sintaxe narrativa do cartaz quanto a do filme demonstram que a mulher é dotada de um querer/fazer sexo. E é em função dessa modalização que a mulher atribui ao homem um dever/fazer sexo (fase da manipulação), tornando-o dotado de um poder/fazer (fase da competência) para, então, chegar ao desempenho de um fazer sexo (fase da performance).

Os modos de figuratividade da expressão, isto é, as categorias de linguagem gestual se tornam objetos significantes em função da mobilização de sentidos do prazer e, ainda, das formas de distribuição e exercício do prazer para mulheres e homens na sociedade Ocidental. Por fim, corroboramos o argumento de que as categorias de linguagem gestuais da publicidade de *Ninfomaníaca* constituem sistemas semi-simbólicos de significação. A justificativa para tanto é a relação de conformidade entre os sentidos (/prazer/ e /dor/) e os significantes gestuais (/relaxados/ e /tensos/); os gestos somente se tornam significantes porque recobertos pelos sentidos e pelo conhecimento de mundo compartilhado pelo público-leitor.

4. O dispositivo topológico: a sintaxe das imagens e a produção de sentidos

Nesta seção, propomos analisar ainda o texto visual que compõe a publicidade de *Ninfomaníaca*, porém, atentando para outra categoria desenvolvida pela semiótica plástica: o dispositivo topológico. Visto que o leitor diante dessa série de fotografias depreende e mobiliza sentidos do orgasmo, consideramos essas materialidades visuais enquanto objetos significantes. E aqui é necessário levar em conta que o visual torna-se objeto signifiante não só em função da relação de conformidade com traços semânticos, mas também pela possibilidade de “decomposição em partes menores e pela reintegração das partes nas totalidades que constituem” (GREIMAS, 2004, p. 85). Isso implica pensar o visual como um signifiante

segmentável, o que demanda uma decomposição da sintaxe a fim de compreender suas possíveis relações e homologações com os traços de conteúdo.

Para explorar o significante visual, é preciso seguir um percurso gerativo que se inicia pela problematização das condições de leitura. Diferentemente do texto escrito, cuja leitura é linear e unidimensional, a superfície visual não indica artifícios ostensivos dos processos semióticos que aí se inscrevem. O visual deve ser tomado como o único ponto de partida, pois única propriedade expressiva que pode dar conta da produção dos sentidos. A função de operatividade metodológica cabe, então, à segmentação do visual e à descrição das características de composição.

A leitura do texto visual se apresenta mediante determinadas categorias, tais como as topológicas, que podem ser “‘retilíneas’ umas (como alto/baixo ou direito/esquerdo), ‘curvilíneas’ outras (como periférico/central ou englobante/englobado) [...]” (GREIMAS, 2004, p. 86). Ademais, podemos elencar as categorias eidéticas, que trabalham as formas de figuratividade (arredondado, pontiagudo, quadrado, etc.), e as categorias cromáticas, que se referem às cores e às oposições de contrastes entre claro e escuro (GREIMAS, 2004). A fim de delimitar esta análise, exploraremos somente o dispositivo topológico e o seu papel na produção de sentidos, visto que a característica do texto que mais “salta aos olhos” é a organização das fotografias (dispostas lado a lado, nos sentidos horizontal e vertical).

Nesse sentido, é profícuo pensar nas condições de leitura do visual, mais especificamente, na orientação de leitura, pois o percurso que o leitor faz com os olhos pode ser significativo em termos semi-simbólicos. Diferentemente do texto verbal, em que há uma linearidade de leitura, no texto visual o trajeto unidimensional inexistente. Logo, o trajeto do olhar sobre a superfície é determinada diretamente pela organização e pela ordem de disposição dos objetos no cartaz. O exame da disposição topológica coaduna-se com aspectos da sintaxe dos objetos (eixos, curvas, circunscrição), o que pode evidenciar a produção de sentidos pretendidos pelo enunciador. É por isso que a segmentação do visual e a orientação de leitura são compreendidas por Greimas como consequência do “ato de enunciação plástica” (2004, p. 91). Sendo assim, é preciso compreender não só as relações que a sintaxe das imagens estabelece com o plano do conteúdo (homologações de sentido), mas, também, verificar se há, na ordem de disposição, a produção deliberada de sentidos por parte do sujeito-enunciador.

Essas considerações nos levam à seguinte questão: no percurso de leitura e apreensão das imagens do cartaz de *Ninfomaníaca*, o enunciador estabeleceu com o enunciatário algum

jogo persuasivo a partir de posições ou de implícitos? Pensando nessa problemática iniciaremos a descrição do dispositivo topológico do objeto de análise. A seguir as imagens com indicações gráficas da organização do texto visual:



Figura 3: A disposição topológica das imagens no cartaz de *Ninfomaníaca*.

A ordem das imagens apresenta a formação de eixos que circunscrevem dados objetos. Na primeira e na terceira linha o ângulo formado verticalmente entre a posição das mulheres circunscreve o personagem de Shia Labeouf, de modo que temos a seguinte disposição topológica: mulheres (englobantes) < homem (englobado). O mesmo tipo de eixo pode ser identificado também na parte inferior do texto, pois a posição dos homens na terceira e na primeira linha forma ângulo que circunscreve a personagem de Uma Thurman. A disposição topológica aqui se configura desta forma: homens (englobantes) < mulher (englobada). É possível ainda notar que os ângulos se encaixam: há uma intersecção entre os eixos formados pelas mulheres e pelos homens.

Ora, tanto as relações de englobante e englobado entre as mulheres e os homens quanto o encaixe formado pela intersecção dos ângulos remetem ao conteúdo da /penetração/. Assim, a disposição topológica das imagens pode ser homologada aos sentidos do ato sexual. Tal leitura é condicionada não só pelo exame das ordens topológicas, mas também pelo assunto do texto analisado: a compulsão anormal por sexo na mulher. No interior de um texto dessa temática, o plano da expressão, que manifesta encaixes, pode ser compreendido como traço significante da /penetração/. Se o dispositivo topológico pode ser interpretado como manifestação figurativa de conteúdos semânticos ligados ao sexo, temos um tipo particular de semiose, o que justifica a hipótese levantada de que este texto visual constitui um sistema semi-simbólico.

É necessário ainda atentar para outra característica topológica do cartaz. A ordem “aleatória”¹⁶ das imagens dos atores circunscreve, por meio de ângulos e encaixes, o personagem de Jamie Bell ao centro. Tendo em vista que o conteúdo do texto refere-se ao ato sexual e que o englobado ao centro é um homem, podemos realizar outra homologação. O personagem englobado manifesta traços do plano da expressão ligados ao masculino que, no contexto do sexo, podem ser associados à noção de falo¹⁷. Se a expressão manifesta os sentidos do /falo/ e se a composição englobante das imagens manifesta a /penetração/, podemos compreender, novamente, a atualização de sentidos ligados ao ato sexual. Podemos dizer ainda que a posição periférica do significante fálico evidencia um formato oval resultante do encaixe entre os eixos (indicados pelas curvas em vermelho). A expressão da forma ovalar aqui se torna significante quando, em oposição ao falo, mobilizamos traços semânticos ligados à vulva¹⁸. Dessa forma, a disposição topológica (plano de expressão) figurativiza o ato sexual, e atualiza e contrasta os significados: /falo/ vs /vulva/.

Entretanto, a ocorrência do formato oval não se dá somente na parte visual do cartaz. O título do filme expresso na parte inferior traz graficamente referência ao mesmo traço semântico: NINF()MANÍACA. A decodificação do sentido produzido pelos parênteses empregados no plano da expressão só é possível em virtude do conhecimento de mundo dos leitores sobre o que é a vulva. Uma das características da vulva, no mundo real, é o formato oval da genitália feminina, o que corrobora a produção de sentidos semi-simbólica: “quando

¹⁶ A palavra aleatória está entre aspas porque questionamos se a disposição topológica, no nível discursivo, é efeito de um jogo de implícitos produzido pelo enunciador.

¹⁷ Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o falo corresponde à imagem do órgão reprodutor masculino. Além disso, o falo tem função simbólica na psicanálise representada pelo pênis (2009, p. 870).

¹⁸ A vulva é definida como o conjunto das partes externas do órgão sexual feminino. Na anatomia humana, compreende aos grandes e pequenos lábios, o clitóris e a vagina (HOUAISS, 2009, p. 1961).

formas do conteúdo são relacionadas a formas da expressão, ocorre o que a semiótica chama semi-simbolismo” (PIETROFORTE, 2008, p. 111). Assim, tanto no plano de expressão visual quanto no plano de expressão verbal há semiose do tipo semi-simbólica, pois há conformidade entre o sentido e o significante.

A mesma relação entre englobante/englobado e falo/vulva pode ser identificada em outro cartaz de divulgação do filme na versão do diretor, disponível na página de uma rede social. Na imagem, o diretor Lars Von Trier¹⁹ (significante do /falo/) é englobado pelos parênteses (significante da /vulva/):



Figura 4: Cartaz de *Ninfomaníaca* na versão do diretor

A disposição das figuras no texto visual pode ser compreendida como ato de enunciação do sujeito-produtor, que se insere no espaço de enunciação “fora-do-cartaz”, instaurando, através de uma debreagem, “um espaço enunciado do qual será o único comandante” (GREIMAS, 2004, p. 85). Ainda que não seja imediatamente reconhecível na materialidade do cartaz, o dispositivo topológico se fundamenta na convenção e no relativismo cultural, o que garante um contrato de leitura entre o enunciador-produtor e o enunciatário-leitor.

E é justamente em função dos sentidos sociais e culturais do ato sexual que o enunciador pôde, neste cartaz, lançar mão de recursos topológicos que produzem sentidos de /penetração/

¹⁹ Imagem extraída da página oficial do filme *Ninfomaníaca* no facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/NymphomaniacTheMovie>>. Acesso em: 12 de agosto de 2014.

e /vulva/. Ao produzir o visual e o verbal, o enunciador recorreu ao crivo de leitura comum como forma de garantir a interpretação dos sentidos manifestados no cartaz a partir da distribuição dos actantes da enunciação (os atores do filme). Essa debreagem do tipo enunciva – aquela que oculta o sujeito da enunciação e mostra apenas os actantes do enunciado em terceira pessoa – tem efeito de objetividade, realidade e distanciamento com a situação (FIORIN, 1995). Mobilizar a debreagem enunciva permitiu ao enunciador estabelecer com o enunciatário um jogo de implícitos, pois, os sentidos produzidos pela disposição das imagens não são tão evidentes na superfície do texto. Assim, concluímos que o enunciador-produtor do cartaz imprimiu, através do dispositivo topológico, intenções de significação, pois, atualizou sentidos do sexo no mundo real e os materializou de forma bastante sutil na ordem de disposição das imagens.

5. Considerações finais: prazer ou mal-estar?

Nos níveis fundamental, narrativo e discursivo, pudemos verificar distintas oposições de contrastes, tais como: /sexo/ vs /amor/; /anormal/ vs /normal/; /mal-estar/ vs /bem-estar/; /prazer/ vs /dor/; /tenso/ vs /relaxado/ e /falo/ vs /vulva/. Ao longo do processo de geração dos sentidos, identificamos que a composição do cartaz se dá pela tensão de conteúdos e valores eufóricos e disfóricos atribuídos ao sexo, resultando em coerências e contradições. E é justamente na tensão dessas oposições que podemos concluir que o produtor-enunciador deste texto lançou mão de intenções significantes para o público-enunciatário. Na intersecção entre valores que privilegiam o prazer e valores que atestam o mal-estar provocado pela patologia do sexo, o texto materializa a contradição característica dos discursos da sexualidade que circulam na contemporaneidade.

Do ponto de vista discursivo, as materialidades sincréticas trazem à tona discussões desenvolvidas no campo psicanalítico, filosófico e histórico. Remontando ao que disse Freud, em *Mal-estar na civilização* (1997), podemos identificar no objeto sentidos ligados à tensão entre natureza e cultura, própria do processo civilizatório do homem, que culmina na sublimação dos desejos e das pulsões sexuais. A culpa é efeito constante da repressão do comportamento sexual, condição *sine qua non* de entrada do homem na civilização.

Entretanto, as transformações históricas e sociais mostram que a interpretação do sexo foi deslocada do âmbito da culpa e da repressão. O sentimento de culpa é analisado historicamente por Foucault (1999), como mecanismo de controle e disciplinarização. As

práticas de confissão da Igreja Católica, assomadas à vigilância constante do corpo, evidenciam não mais um sentido de repressão, e sim de incitação, pois é preciso revelar e falar incessantemente sobre o sexo. No filme, o procedimento de confissão é evidente, pois a personagem narra e explica seu desejo insaciável, sempre buscando, por meio de uma autovigilância, situar-se em relação às normas de conduta sexual.

Com efeito, na contemporaneidade, os discursos se caracterizam pela heterogeneidade de dizeres anteriores, porém, instauram distintas formas de exercício da sexualidade. O presságio de liberação conclamado pelas revoluções sexuais não extraíram do sexo funções sociais nem resultaram na emancipação sexual dita “plena” no senso comum. Para Bauman, em vez disso, o que se vê é “um sucessiva ‘redisposição’ do sexo a serviço de um novo padrão de integração social e reprodução” (1998, p. 183). Logo, o sexo ainda tem uma função, porém, distinta. Se em dado momento o sexo foi mobilizado na função de vigilância, na contemporaneidade, o sexo insere-se nos problemas do autocontrole e da identidade. Atualmente, o acúmulo de experiências sexuais valida ao indivíduo a sensação de controle sobre sua própria vida e delimita a forma como é visto pelos demais.

Contudo, a heterogeneidade dos discursos é constitutiva do que se diz e do como se diz. É por isso que o objeto pode ser interpretado como materialização de regras diversas, como, por exemplo, as que determinam ao homem a obrigação de fazer sexo, e à mulher, a condição de anormal caso sinta desejo sexual insaciável. Quanto à ninfomania, o texto verbo-visual legitima o discurso de que o *querer/sentir* prazer nas mulheres, ainda que autorizado, é passível de controles e autodeterminações. Portanto, apesar das transformações históricas e dos movimentos de liberação da mulher, as materialidades corroboram que ainda circulam na sociedade Ocidental discursos que normalizam a conduta sexual feminina, estabelecendo padrões e níveis de desejo ditos “aceitáveis”.

Efeito de sentido: prazer e mal-estar não são excludentes. Andam juntos.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. A mensagem fotográfica. Tradução de Léa Novaes. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 11-25.

BAUMAN, Z. Sobre a redistribuição pós-moderna do sexo: a história da sexualidade de Foucault revisitada. In: **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 177-189

FIORIN, J. L. Sobre a tipologia dos discursos. In: **Significação**. Revista Brasileira de semiótica. São Paulo, n. 8/9, p. 91-98, out. 1990. **crossref** <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1990.65501>

_____. A pessoa desdobrada. In : **Revista Alfa**, São Paulo, n. 39, 1996, p. 23-44.

FLOCH, J.-M. Introduction : pour une sémiotique plastique. In : _____. **Petits mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Hadès-Benamins, Actes Sémiotiques, 1985a (p. 11-19).

_____. Le refus de l'éuphorie : un désaccord entre laboratoires pharmaceutiques et médecins généralistes. In : _____. **Sémiotique, marketing et communication** : sous les signes, les stratégies. Paris : PUF, 1990, p. 83-118.

_____. Sémiotique plastique et communication publicitaire. In : _____. **Petits mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Hadès-Benamins, Actes Sémiotiques, 1985b, p. 139-186.

_____. « Un nid confortable » de Benjamin Rabier. In : _____. **Petits mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Hadès Benjamin, Actes Sémiotiques, 1985c, p. 79-98.

FOUCAULT. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13^a. Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREUD, S. **O mal estar na civilização**. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. Tradução de Ignácio Assis Silva. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 75-96. Título original: Sémiotique figurative et sémiotique plastique. In: **Actes Sémiotiques** (Documents). Paris: GRSL/EHESS, vol. 60, 1984, p. 5-24.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOUAISS, A., VILLAR, M. S., FRANCO, F. M. M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2011.

PIETROFORTE, A. V. O sincretismo entre o verbal e o plástico. In: _____. **Tópicos de semiótica**: modelos teóricos e aplicações. São Paulo: Annablume, 2008, p. 107-119.

SOHN, A. M. O corpo sexuado. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). **História do corpo 3. As mutações do olhar**: o século XX. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p. 109-154.

Bibliografia

BARTHES, R. A retórica da imagem. Tradução de Léa Novaes. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-44.

MARCADÉ, N. Nymphomaniac: volume 1. In: **Fiches du cinéma**. Paris, n. 2053, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article4383>>. Acesso em 26 de agosto de 2014.

NYMPHOMANIAC. Nymphomaniac, the Movie. Disponível em: <<https://www.facebook.com/NymphomaniacTheMovie>>. Acesso em: 12 de agosto de 2014.

VON TRIER, L. Lars Von Trier Interview Nymphomaniac/Audio clip Cannes 2011 : entrevista. [16 de junho de 2013]. **Youtube**. Disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=545ThYz7eJc>>. Acesso em 26 de agosto de 2014.

VON TRIER, L. **Nymphomaniac**. [Filme-vídeo]. Produção: Louise Vesth. Direção: Lars Von Trier. Alemanha, Bélgica, Dinamarca, França, Zentropa Entertainments, 2013. DVD, 117 min

Artigo recebido em: 06.11.2014

Artigo aprovado em: 10.02.2015