



Cinema & Território

Revista internacional de arte e antropologia das imagens

VOL. 2 | N.º 11 | 2026

AUTORIA VS ALGORITMOS

O mito ordinário do sujeito capitalista Análise do filme *Anora* (2024) de Sean Baker

Dmitry OLSHANSKY

OJS - Edição eletrónica

URL: <https://ct-journal.uma.pt>

DOI: 10.34640/ct11uma2026olshansky

ISSN: 2183-7902

Editor

Universidade da Madeira (UMa)

Referência eletrónica

Olshansky, D. (2026). O mito ordinário do sujeito capitalista Análise do filme *Anora* (2024) de Sean Baker. *Cinema & Território*, (11), 89-94.

<http://doi.org/10.34640/ct11uma2026olshansky>

12 de agosto de 2026



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

O mito ordinário do sujeito capitalista. Análise do filme *Anora* (2024) de Sean Baker

Dmitry OLSHANSKY

União Psicanalítica Ucraniana (Kyiv)
Institut des Hautes Études en Psychanalyse (Paris)
olshansky@hotmail.com

Resumo: O autor analisa o filme *Anora* (2024) de Sean Baker utilizando a metodologia da psicanálise lacaniana, em particular, considera a imagem da personagem principal como um exemplo de psicose ordinária e destaca os traços característicos desta estrutura mental, tais como: vida operatória, falta de identidade simbólica na recusa do seu nome e alienação do corpo no uso mecanicista das práticas sexuais. Além disso, o autor analisa o mito comum da Cinderela, que, em sua opinião, expressa o discurso capitalista descrito por Lacan e fornece a Anora uma forma de se tornar sujeito de seu próprio desejo.

Palavras-chave: Anora, Cinderela, psicose ordinária, discurso capitalista

Abstract: *The author analyzes the film Anora (2024) by Sean Baker using the methodology of Lacanian psychoanalysis, in particular, he considers the image of the main character as an example of ordinary psychosis and highlights the characteristic features of this mental structure, such as: operational life, lack of symbolic identity in the refusal of her name and alienation of the body in the mechanistic use of sexual practices. Furthermore, the author analyzes the ordinary myth of Cinderella, which, in his opinion, expresses the capitalist discourse described by Lacan and provides Anora with a way to become the subject of her own desire.*

Keywords: *Anora, Cinderella, ordinary psychosis, capitalist discourse*

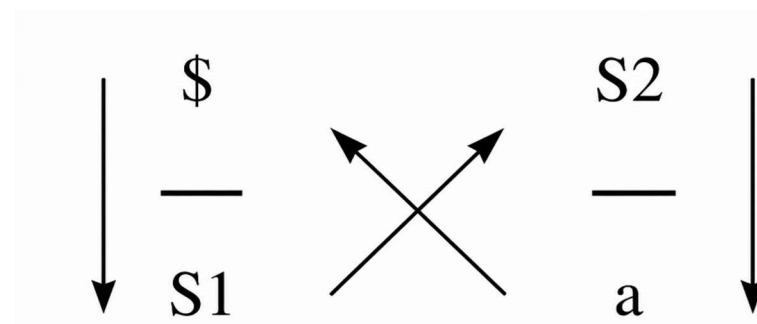
O objetivo deste trabalho é descrever o conceito de mito ordinário e rastrear o seu funcionamento a partir do exemplo do filme *Anora*, de Sean Baker. Define-se como mito ordinário um cenário cultural persistente que o sujeito apropria e tenta personificar em sua própria vida. Diferentemente do fantasma, este não é criado pelo próprio sujeito nem está vinculado ao seu desejo, mas já existe em uma forma pronta e finalizada. É denominado ordinário porque se baseia na banalidade ou no truísmo da identificação, como, por exemplo: “todas as meninas sonham em se tornar princesas”. Apesar de sua natureza primitiva, alguns sujeitos o adotam com o intuito de descompensar sua estrutura psíquica e organizar sua identidade simbólica em torno desse traço singular: “hoje serei a Cinderela”.

I. A Cinderela como sujeito capitalista

O mito da Cinderela constitui um produto do discurso capitalista, pois não se limita a narrar uma sorte fortuita ou um milagre (como ocorre em muitos contos de fadas), mas

demonstra um exemplo de troca justa de trabalho por bens: a Cinderela trabalhou arduamente e, portanto, fez por merecer a sua felicidade. Nessa lógica econômica, a diligência equivale ao amor do príncipe. Não se trata de um ganho meramente aleatório, mas sim de um discurso capitalista no qual a felicidade pode ser conquistada pelo esforço laboral. A felicidade pode ser comprada. A uma conclusão semelhante chega Max Weber em sua obra *A Ética Económica das Religiões Mundiais*, na qual afirma: “*Der Glückliche begnügt sich selten mit der Tatsache des Besitzes seines Glückes. Er hat darüber hinaus das Bedürfnis: auch noch ein Recht darauf zu haben. Er will überzeugt sein, daß er es auch „verdient“; vor allem: im Vergleich mit andern verdient*”.¹ (Weber, 1920, p. 242)

O mito da Cinderela ilustra este pensamento de Weber: ela “merece” a felicidade, literalmente trabalhando para conquistá-la, atuando como um agente do discurso capitalista a partir do esquema proposto por Lacan:



Diferentemente dos quatro discursos clássicos descritos no seminário “O avesso da psicanálise” (Lacan, 1991, p. 17), o quinto discurso foi apresentado por Lacan em uma conferência na Universidade de Milão. O discurso do capitalista constitui-se como um ciclo fechado e desprovido de barreiras, no qual o consumo contínuo gera no sujeito a ilusão de compensação de sua falta fundamental e de pleno gozo.

Em segundo lugar, o sujeito inserido no discurso capitalista funciona como um objeto. Sob a ilusão de um consumo infinito, em termos fáticos, é ele próprio quem se torna o objeto de consumo. Da mesma forma, a Cinderela em momento algum opera como sujeito do desejo: carecemos de qualquer informação sobre o que ela sentia em relação ao príncipe. Ela não se configura como sujeito de escolha nem como sujeito do desejo. Permanece desconhecido se ela desejava desposá-lo. A felicidade lhe é imposta de tal maneira que a recusa se torna impossível. Como recompensa por seu trabalho, ela se transforma em objeto de gozo (*l’objet de jouissance*) para o príncipe. Observa-se um drama análogo no caso de Anora.

II. O Tédio na Contratransferência

Muitos críticos censuram o filme *Anora* por reproduzir de forma estereotipada o conto da Cinderela, o que o torna altamente previsível e tedioso. No entanto, proporia que nos baseássemos nesses sentimentos como contratransferência: são precisamente o tédio decorrente da ordinariedade e a predeterminação que nos fornecerão as pistas corretas para a análise.

¹ Tradução livre do autor: “O indivíduo feliz raramente se contenta com o mero fato de sua felicidade, exigindo mais: ele anseia por ter o direito a essa dita felicidade, desejando certificar-se de que a ‘merece’, em contraposição aos demais”. (Weber, 1920, p. 242).

O filme *Anora* (2024) ilustra um exemplo de mito ordinário, caracterizado pela ausência de uma dimensão subjetiva nas relações com o Outro. Na protagonista desta obra, identificam-se quatro traços característicos do mito ordinário:

- vida operatória
- ausência de identidade simbólica
- alienação do próprio corpo
- exclusão social

Na prática clínica real, frequentemente observamos nesses pacientes convicções de caráter quase mágico, tais como: “Viverei plenamente assim que me casar” ou “Se eu mantiver a fé, serei subitamente convidado para um cargo altamente remunerado”, sugerindo que o matrimônio, por si só, constituiria uma garantia intrínseca de felicidade. Os relatos desses sujeitos evocam invariavelmente a percepção de que integram uma narrativa fabular autorrepetitiva, cujo núcleo reside na premissa de que “o fundamental é crer”. Essa dinâmica persiste ainda que, no plano racional, o sujeito reconheça a transitoriedade e a inevitável desilusão desse cenário idealizado.

III. Vida Operatória

A personagem Anora evoca uma percepção análoga: ela submete-se ao roteiro arquetípico da Cinderela, revelando-se incapaz de romper o encantamento patológico. Logo na introdução da obra cinematográfica, o desfecho torna-se previsível, confirmando-se subsequentemente. Diante da crítica de que tal previsibilidade compromete o interesse do espectador, cumpre indagar sobre o sofrimento gerado pela monotonia operatória daqueles que vivenciam subjetivamente essa repetição.

Logo nos primeiros planos e falas, o diretor demonstra com precisão a estrutura da indústria do sexo, a qual se fundamenta no sentimento de culpa, visto que parcela expressiva dos clientes tenta “resgatar” as mulheres em situação de prostituição. “A sua família sabe que você trabalha aqui?” - indaga um dos clientes - “Eu não permitiria”. O cenário subsequente evoca o conto *A Fossa (Yama)*, de Kuprin: quando um homem retira uma mulher do bordel, ou ele se casa com ela, ou lhe compra uma máquina de costura. Nesse contexto, Ivan casou-se com ela, ao passo que Igor, presumivelmente, a submeterá ao trabalho.

A dinâmica do relacionamento com Ivan é evidente desde o princípio: ele prontamente esclarece ser apenas o herdeiro de um pai abastado, carecendo de recursos financeiros próprios. Posteriormente, Anora comparece à sua festa de Ano-Novo, cuja atmosfera remete a uma celebração infantil, evidenciada pela presença de dois homens adultos que restringem o comportamento das crianças, proibindo-as de pular nos sofás. No centro do salão, destaca-se uma imponente escultura de gelo da qual verte uma bebida, e os convidados consomem o álcool diretamente dos mamilos da obra, assemelhando-se a lactentes. Desse modo, a composição visual reitera continuamente que Ivan habita um ambiente infantilizado, restando a ela o papel de sua animadora. Torna-se manifesto, portanto, que Ivan carece de autonomia como sujeito deliberativo, assemelhando-se a um cenário em que os pais se ausentaram da cidade, deixando os adolescentes desacompanhados em casa.

Observamos aqui a sua infantilidade, uma característica que também é percebida por Anora. Diante disso, surge uma questão fundamental: quais são os reais objetivos de Anora? Para mim, essa indagação permanece sem resposta.

À primeira vista, a personagem parece tratar o relacionamento com Ivan como um empreendimento estritamente comercial. Ela reitera essa postura em diversas ocasiões, como ao enfatizar que “sua tarifa é mais alta no Ano Novo”, ao exigir “quinze mil dólares para para ser sua namorada”, ou ao declarar que “sentirá falta do dinheiro dele”. Inclusive, diante da proposta de casamento, sua reação imediata é estipular a condição de “um anel de três quilates”.

Contudo, se a dinâmica configurasse puramente um projeto de negócios, as ações pragmáticas deveriam ser diametralmente opostas às adotadas por ela. Anora falha em executar as estratégias necessárias e age de forma contraproducente. Confiaram nela para tomar conta do bebezinho, e ela está tentando fazer ele casar com ela. Obviamente, os pais vão aparecer correndo na hora e a animadora vai ser demitida.

Assim que contraem matrimônio, um fenômeno inexplicável se instaura. Na protagonista da obra cinematográfica, observa-se uma transição abrupta, através da qual o sujeito assume uma nova configuração de identidade. Antes mesmo da eclosão do conflito, ela verbaliza a Ivan: “Espero ser do agrado de seus pais” e “Todos os genitores almejam netos”. Por ocasião do primeiro encontro com a genitora de Ivan, ela profere: “Sinto-me extremamente grata por integrar a vossa família”. Que processo psíquico se abateu sobre ela? Subitamente, ocorre uma mutação drástica na sua psique, convertendo “a em um indivíduo completamente díspar. No momento imediatamente anterior, ela discorria sobre “três quilates”; transcorridos apenas noventa segundos, transfigura-se no arquétipo de esposa exemplar e nora submissa. Tal comportamento sugere a emergência de uma personalidade dissociada. Ademais, a crítica cinematográfica veiculada pelo “Psychiatry.Online” também sinaliza essa lacuna narrativa peculiar. Por isso, devo dizer sem rodeios: isto é uma psicose.

Admite-se a hipótese de que, em determinado momento, a personagem tenha se desgastado com sua existência monótona e trivial, manifestando o desejo de emular o “mito de Cinderela” por meio de um matrimônio idealizado. Contudo, tal premissa contradiz sua reação intempestiva diante dos pais de Ivan. O arquétipo do matrimônio impulsivo - metaforizado pela união em Las Vegas - invariavelmente desfaz-se diante da realidade imediata, uma dinâmica que as profissionais do sexo presumivelmente compreendem com maior propriedade.

Subsequentemente, a personagem reitera o mesmo padrão de comportamento. No momento em que Igor assume o papel arquetípico do “salvador”, ela prontamente o identifica como o príncipe de sua própria narrativa idealizada, ativando o mito ordinário “O Príncipe e a Cinderela”. Essa projeção é evidenciada pelo fato de ser com ele que a personagem realiza, pela primeira vez, o coito desprotegido - contrastando com a ausência de intenção reprodutiva em seu casamento anterior. A busca pela concepção com Igor decorre da percepção de uma masculinidade pautada pela retidão, justiça e resiliência psicológica (características que remetem ao protagonista do filme *Irmão* (1997), de Aleksei Balabanov, que conquista o cenário americano por sua integridade e honestidade). O único momento da narrativa fílmica em que ela verbaliza tal desejo ocorre no diálogo com Igor, ao questioná-lo: “Por que você não me violentou?”, em uma formulação que opera implicitamente como uma submissão ou convite à consumação do ato. Ao flertar de maneira inequívoca com Igor, ela demonstra, mais uma vez, a incapacidade de perceber a reiteração de um mesmo roteiro interacional, no qual se altera apenas a figura do parceiro amoroso. O que lhe falta em termos de preenchimento metafórico é compensado por via metonímica: opera-se a substituição de um homem por outro imediatamente contíguo. Contudo, ela não se investe nessa relação, prescindindo de um contato emocional autêntico ou da construção de um laço afetivo; limita-se a reproduzir, de forma monótona, as mesmas ações. Trata-se do que Jacques-Alain Miller conceitua

como: “*un usage normatif du corps, dans une position quasi-névrotique*” (o uso normativo do corpo em uma posição quase-nevrótica). (Miller, 1999, p. 231).

IV. O Homem sem Identidade

Nesta narrativa, não há um sujeito que realize escolhas e passe por transformações. Anora configura-se como uma personagem destituída de identidade. Ela abdica de seu nome próprio (na realidade, chama-se Anora Mikheeva, mas apresenta-se a todos como Ani) e de suas raízes étnicas (em entrevista, o diretor Sean Baker esclareceu que Anora é uma estadunidense de ascendência uzbeque, de nacionalidade russa e originária de um dos países pós-soviéticos). Isto é, ela renuncia a toda essa rica poli-identidade e bagagem multicultural, muito embora tenha sido precisamente o domínio da língua russa que lhe permitiu captar um cliente de tamanha relevância. Já discuti esse tipo de recusa identitária na melancolia em artigo anterior (Olshansky, 2026, p. 35); contudo, no caso de Anora, depara-se, antes, com uma depressão essencial associada à renúncia da identidade.

Ademais, a personagem esquivava-se de sua identidade profissional (conquanto, no ambiente laboral, defendia seus direitos de modo bastante incisivo). Sempre que é rotulada como acompanhante, ela se ofende como se tal designação constituísse um insulto, e não a denominação de sua profissão - agindo como se ela própria não estivesse, ao longo de toda a trama, extraindo recursos financeiros de Ivan. Desse modo, ela trai a si mesma reiteradamente e abdica de seu nome do pai (a função de *Le nom-du-père*), resultando na perda de sua identidade simbólica.

A única pessoa com quem Anora dialoga como sujeito simbólico é o seu empregador. É a ele que ela se dirige a respeito de seguro, licença remunerada e garantias sociais, ou seja, ela se posiciona a partir da ótica da lei e formula exigências. A sua relação é mediada pela ordem simbólica, e não apenas por uma exigência caprichosa por mais dinheiro e mais quilates em diamantes. Com o seu empregador, ela sustenta o discurso do capitalista, o que lhe permite atuar como sujeito das relações sociais. O Código de Trabalho poderia servir a Anora como uma prótese do Nome-do-Pai, permitindo-lhe transformar-se, não em um infante caprichoso, mas em um sujeito de escolha, sujeito de desejo e sujeito de ação.

V. Alienação do corpo

O aspecto mais evidente na figura de Anora é a alienação em relação ao próprio corpo e a completa desconexão em relação aos sentimentos. Por exemplo, para agradecer a Igor por defendê-la dos ataques dos pais de Ivan, ela deseja expressar sua gratidão; contudo, impossibilitada de proferir um simples “obrigada”, ela passa ao ato sexual. É como se ela fosse incapaz de fazer uso de palavras que substituem as ações. Anora experiencia o que Lacan denominou “*la carence du signifiant lui-même*” (a carência do próprio significante). (Lacan, 1966, p. 557).

Dada a escassez de recursos verbais, ela recorre à passagem ao ato (*passage à l'acte*), manifestando seu agradecimento por meio do sexo. Essa prática constitui para ela a única linguagem e o único contato emocional que consegue estabelecer, configurando o laço social exclusivo entre si e os outros. O sexo, portanto, assume a função de gratidão, cortesia, amizade e substituto de toda e qualquer articulação social. Ela reduz a pluralidade e o espectro integral das relações humanas a uma única prática, compensando, por via da atividade sexual, a ausência tanto de vínculos afetivos quanto de laços sociais,

conforme formula Miller: “*le sujet est amené à s’inventer des liens artificiels*” (o sujeito é levado a inventar para si laços artificiais). (Miller, 2009, p. 46)

Na psicanálise, essa ruptura dos laços emocionais com o próprio corpo constitui um marcador da estrutura psicótica. Paralelamente, o mito ordinário auxilia o sujeito a não submergir na psicose, preservando sua estrutura contra a desintegração.

Na presente recensão, demonstrei as funções que o mito ordinário exerce na realidade psíquica do sujeito. Em suma, é possível concluir que ele:

1. Sustenta a identidade do sujeito, fornecendo-lhe um roteiro concreto pelo qual ele conduz sua existência
2. Recompensa a carência do Nome-do-Pai na estrutura psíquica do paciente, impedindo o desencadeamento da psicose
3. Permite estabelecer um contato simbólico com o Outro, em contraposição à mera permanência no estatuto de objeto

Investigações psicanalíticas ulteriores permitirão rastrear a operação do mito ordinário em pacientes reais, bem como desenvolver os mecanismos para sua interpretação.

Referências

- Lacan, J. (1966). D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. In *Écrits* (pp. 531-583). Seuil.
- Lacan, J. (1991). *Le Séminaire. Livre XVII : L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*. Seuil.
- Miller, J.-A. (1999). *La psychose ordinaire : La convention d'Antibes*. Agalma.
- Miller, J.-A. (2009). Effet retour sur la psychose ordinaire. *Quarto*, 94-95, 40-51.
- Olshansky, D. (2026). Melancolia como forma de liberdade. *Circulando Notícias do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro*, abril-maio-junho, 35-37. <https://cprj.com.br/download-interno/Circulando-Noticias-Abril-Maio-e-Junho-de-2026.pdf>
- Weber, M. (1920). Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen. Vergleichende religionssoziologische Versuche. In *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* (pp. 237-573). J. C. B. Mohr.