



POLÍTICA E HISTÓRIA NO CINEMA DE VON TRIER

HISTORY AND POLITICS IN VON TRIER'S CINEMA

Roberto Nascimento ⁱ

RESUMO - Neste artigo, propomos analisar a figuração das contradições políticas e históricas em três filmes do cineasta e roteirista dinamarquês Lars von Trier: *Europa* (1991), *Manderlay* (2005) e *Ninfomaniaca* (*Nymphomaniac*, 2013). Embora ambientados em lugares e tempos históricos distintos e com temas diversos, gostaríamos de apresentar a hipótese de que os dispositivos utilizados pelos filmes para representar o espaço e sua relação dinâmica entre subjetividade e política podem oferecer uma figuração complexa e instigante dos impasses do nosso tempo. Baseando-nos nas premissas teóricas do materialismo-histórico e em autores que estabelecem a mútua correlação entre as influências políticas de uma época e o conteúdo sedimentado nas representações culturais, objetivamos analisar as três obras a partir da seleção de algumas cenas-chave, bem como de diversos elementos da encenação, como iluminação, ângulos de registro, diálogos, performance, etc. Com isso, pretendemos averiguar de que forma a representação fílmica figura os traumas históricos da modernidade, como a

Segunda Guerra Mundial, as contradições do liberalismo progressista estadunidense e o adoecimento do corpo perante a incapacidade de atender às determinações objetivas de uma ordem produtivista.

PALAVRAS-CHAVE - Cinema; Política; História; Representação.

ABSTRACT - In this article, we analyze the representation of political and historical contradictions in three films by the Danish filmmaker and screenwriter Lars von Trier: *Europa* (1991), *Manderlay* (2005), and *Nymphomaniac* (2013). Although set in distinct historical periods and with diverse themes, we present the hypothesis that the devices used by the films to represent space and its dynamic relationship between subjectivity and politics can offer a complex and intriguing representation of the impasses of our time. Based on the theoretical premises of historical materialism and on authors who establish the mutual correlation between the political influences of an



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

era and the content sedimented in cultural representations, we aim to analyze the three works through the selection of some key scenes, as well as various elements of the staging, such as lighting, camera angles, dialogues, performance, etc. With this, we intend to investigate how film representation depicts the historical traumas of modernity, such as the Second World

War, the contradictions of American progressive liberalism, and the illness of the body in the face of its inability to meet the objective demands of a productivist order.

KEYWORDS – Cinema; Politics; History; Representation.

Introdução

A expressão “cinema político” pode, muitas vezes, ser enganosa. Generalizando, todo o filme, consciente ou inconscientemente, é político, mesmo aqueles que se apresentam como neutros, uma vez que propagam valores, crenças, conceitos éticos e morais que sustentam uma determinada visão de mundo. Talvez seja mais preciso afirmar que a inferência da esfera política no cinema se dá de duas formas distintas: de um lado, haveria narrativas que constroem a aparência de “realismo” por meio da invisibilização do aparato fílmico, exibindo um determinado ponto de vista como neutro e suavizando a transição entre a realidade empírica da plateia e o tecido da ficção; de outro, haveria narrativas engajadas em questionar os mecanismos políticos que perfazem nossa realidade, ao invés de simplesmente reproduzi-los, através de

experimentações da linguagem fílmica que desnaturalizam nossa percepção de mundo, revelando o caráter de construção das relações sociais e, portanto, sua mutabilidade. Se, em um determinado filme, o herói com quem supostamente deveríamos nos identificar flerta constantemente com as mulheres, exhibe seu corpo musculoso em ângulos favoráveis e dirige o melhor carro que o dinheiro pode comprar, há aí (ainda que inconscientemente) um conjunto de valores políticos representando masculinidade, feminilidade, relações sociais, etc. No entanto, isso também pode levar a outro engano, visto que nem todo o “filme experimental” estaria comprometido em questionar o *status quo*, nem tampouco toda a narrativa engajada em construir certo “realismo” pode ser automaticamente taxada de politicamente regressiva. Talvez seja melhor afirmar que a produtividade está em estudar cada obra em sua imanência,



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

reconstruindo, por meio da análise de seus dispositivos formais, seu ponto de vista político.

Sendo assim, selecionamos três narrativas distintas de Lars von Trier, **Europa** (1991), **Manderlay** (2005) e **Ninfomaniaca** (*Nymphomaniac*, 2013) para averiguar de que maneira as obras registram as dinâmicas políticas, sociais e históricas, decantadas na materialidade formal de cada uma, e o que podemos aprender a partir de suas análises. Baseando-nos nas perspectivas teóricas que colocam em perspectiva a representação cultural e o ponto de vista político, como Patrícia Kruger e Angelous Koutsourakis, além de certas práticas analíticas do materialismo-histórico cujo objetivo é reconstruir as determinações objetivas que exercem, dinamicamente, pressões e limites nas formas de expressão, pretendemos focar em três temas:

1) o espaço onírico e ilógico de **Europa** como um “retorno do reprimido”;

2) a abertura espacial de **Manderlay** contraposta com sua evidente violência como a falência do liberalismo progressista; e

3) o enclausuramento e a circularidade de **Ninfomaniaca** como a crise do gerenciamento psíquico instrumental.

O pesadelo da História

A preferência pelas obras de von Trier não está ligada somente ao seu caráter inusitado e inovador, mas também à sua intenção política consciente. Em entrevista, o cineasta deixa claro que não basta um filme ter um conteúdo politicamente engajado se sua forma não refletir o seu verdadeiro potencial questionador:

I mean that if you make a film that is reactionary in its form, then the contents are insignificant. This is the way it is: you can't have rebellious or reformist content without adapting the form at the same time. You can't separate the one from the other (TRIER apud KOUTSOURAKIS, 2013, p.xvi).¹

Ao sair da sala de exibição após um de seus filmes, é comum ouvirmos dos espectadores expressões como “desconforto”, “incômodo”, “aflição”, “inquietação”, entre outras variações. Essas mesmas definições poderiam muito bem ser aplicadas ao espaço onírico e inquietante de **Europa**. O

¹ “Digo com isso que se você fizer um filme que é reacionário em sua forma, logo o seu conteúdo é insignificante. É desse jeito: você

não pode ter um conteúdo rebelde ou reformista sem ao mesmo tempo adaptar a forma. Você não pode separar um do outro”.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

próprio título traz à tona, metonimicamente, a combinação contrastante entre localização geográfica (a narrativa será ambientada na Europa) e desorientação espacial (em qual parte da Europa estamos?). Ao invés do já conhecido *establishing shot* evidenciado a localização precisa, o que assistimos na abertura é correr lento e suave de trilhos de trem semi-iluminados, enquanto a voz *over* de Max von Sydow nos hipnotiza.

Ainda que o intertítulo sobreposto ao quadro nos informe que estamos na Alemanha logo após o fim da guerra, muito do que temos no imaginário do pós-guerra é conscientemente apagado da narrativa, pois boa parte dela se passa dentro de um trem (denominado *Zentropa*), ou seja, estamos quase sempre em constante movimento. O *voz over* de Sydow apresenta outra ambiguidade: está direcionado tanto a nós, a plateia extra diegética, quanto ao foco narrativo do filme, o americano descendente de alemães Leopold Kessler (Jean-Marc Barr).

No nível do enredo, acompanhamos a chegada de Leopold que, munido de boa-vontade e certa ingenuidade, tenta trabalhar na reconstrução do país através do capital estadunidense. Ele adquire um emprego como

condutor do trem noturno *Zentropa*, pertencente à família Hartmann e que, durante a guerra, foi utilizado para transportar judeus sequestrados aos campos de concentração. Ao ser convidado para um jantar na casa dos Hartmann, Leopold descobre que Katharina (Barbara Sukowa), filha do dono da companhia e seu interesse amoroso, está envolvida com a milícia armada nazista (denominada *Werewolves*) cujo objetivo é resistir à entrada das empresas estrangeiras mesmo após a derrota na guerra. Determinado em manter neutralidade política, Leopold casa-se com Katharina, mas ela forja um falso sequestro e tenta obrigá-lo a sabotar a empresa plantando uma bomba no trem. Ao descobrir as artimanhas da esposa, Leopold, que havia feito todo o possível para desativar a bomba, sente-se ludibriado e aciona, por fim, o dispositivo. A explosão lança o trem no oceano, matando diversos passageiros, incluindo ele próprio.

Acreditamos que uma leitura que vá além do nível do conteúdo pode ser bem proveitosa em um filme como **Europa**. Em primeiro lugar, é notória a influência que o dramaturgo modernista Bertolt Brecht possui nas obras de von Trier. Além daquelas já confessas pelo diretor, outros trabalhos já demonstraram o valor



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

prolífico que a reapropriação do método brechtiano possui em suas obras.² Um ponto amplamente utilizado por von Trier é o que Brecht denomina de “efeito de distanciamento”

(*Verfremdungseffekt*). Trata-se, grosso modo, de um conjunto de dispositivos formais anti-ilusionistas objetivando desnaturalizar a relação entre espectador e obra. Para tanto, a montagem invisível do cinema *mainstream* é substituída por procedimentos que recolocam o aparato fílmico em primeiro plano, evidenciando seu caráter construído e impedindo a identificação imediata. De acordo com Brecht:

Illusionism is rather a philosophical and political concept referring to works of art that do not reflect on the reality that they represent, but depict sets of social relationships, as if they are “natural” and thus unchangeable. On this basis, formal anti-illusionism does not refer to practices that expose the virtuoso of the filmmakers, but to the ways that films question the social and

cultural dominant. This distinction discredits debatable points in contemporary film theory that Hollywood has become “anti-illusionist” (KOUTSOURAKIS, 2013, p. 34).³

Entre os elementos propostos por Brecht para tornar o “efeito de distanciamento” efetivo, destacamos o *gestus* e a construção de personagens não-psicologizados. O primeiro termo refere-se a uma espécie de “atuação narrada”, um conjunto complexo de gestos, mímicas, enunciados, entre outros procedimentos desenvolvidos com o objetivo de evidenciar uma cisão entre ator e personagem. O primeiro é convidado não a viver o seu papel, mas a narrá-lo à distância. Dessa maneira, “as manifestações aparentemente privadas” são exibidas no “âmbito das relações sociais através das quais os homens de uma determinada época se ligam mutuamente” (ROSENFELD, 2014, p. 163). Em outras palavras, o *gestus* é destinado a pôr em evidência as determinações objetivas através das relações intersubjetivas em cena.

Nessa senda, anti-ilusionismo formal não se refere a práticas que expõe a virtuosidade do cineasta, mas à maneira como os filmes questionam a dominante cultural e social. Essa distinção descredibiliza argumentos questionáveis na teoria cinematográfica contemporânea sobre o fato de Hollywood ter se tornado ‘anti-ilusionista’.

² Ver, por exemplo, os textos de Patrícia Kruger e Evelise de Souza cujas referências podem ser encontradas no final deste artigo.

³ “Ilusionismo é um conceito político e filosófico que se refere à obras de arte que não refletem sobre a realidade que representam, mas retratam um conjunto de relações sociais como se fossem “naturais” e ‘imutáveis’.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

Uma vez que as personagens não se apresentam como indivíduos singulares, mas sim como a personificação das contradições históricas, políticas e materiais de uma determinada época, nós, os espectadores, somos convidados a abandonar qualquer conclusão moralista e generalizante de suas atitudes e a analisá-las a partir de um escopo político mais amplo. Tendo esse conceito em perspectiva, gostaríamos de analisar as cenas que exibem a primeira relação sexual entre Leopold e Katharina, levando em consideração as falas das personagens, sua posição corporal em relação a câmera e o espaço onde a ação acontece.

Durante um jantar na casa dos Hartmann, Katharina convida Leopold ao sótão, onde a família mantém uma gigantesca maquete representando a linha férrea percorrida pelo trem. Leopold é registrado de costas, olhando diretamente para Katharina que, sentada em cima da maquete ao fundo, começa a despir-se lentamente enquanto confessa:

Allow me to test your tolerance, Mr. Kessler: Ich bin ein Werwolf [a frase é dita em alemão no original]. Or, more correctly, I was a werewolf. So, now you know [...] I've been very lonely with this secret. But it is all over now, I broke with them forever. But I had to tell you so you'd understand. Mr. Kessler, you once said to me that time had come to show a little kindness towards Germany. Now, Mr. Kessler, I ask you to prove your plight and show a little kindness to me (EUROPA 1991, entre 51m20s e 53m10s).⁴

Filmada em *plongée*, Katharina repousa sobre a maquete. Leopold se aproxima e os dois se beijam. Durante o ato, a mão dela recai sobre o trem de brinquedo, derrubando-o em uma espécie de prenúncio do final da obra.

Vale focarmos um instante na atuação das cenas. Em primeiro lugar, é notável uma certa estranheza na voz das personagens. De fato, todas as falas do filme foram propositalmente regravadas e inseridas em pós-produção, dando a impressão de uma dublagem à moda italiana. A desnaturalização, portanto, das vozes das personagens é um índice que contribui para o estranhamento das

tinha que contar para que você compreendesse. Sr. Kessler, você disse que havia chegado o momento de mostrar um pouco de gentileza para a Alemanha. Agora, Sr. Kessler, peço que prove sua jura e mostre um pouco de gentileza comigo.”

⁴ “Deixe-me testar sua tolerância, Sr. Kessler: eu sou um lobisomem. Ou, melhor, eu fui um lobisomem. Agora você sabe [...] estive muito solitária com esse segredo. Mas, agora, tudo acabou, afastei-me deles para sempre. Mas



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

cenar. Além disso, a encenação de Katharina exibe uma espécie de “meta-atuação”: o que estamos vendo é uma personagem atuando para outra, ou seja, para além da atuação de Sukowa como Katharina, vemos também atuação desta claramente direcionada a Leopold. A falsidade do ato torna-se evidente quando lembramos que sua relação com os *Werewolves* ainda não foi desfeita, o que será comprovado no final da narrativa. É interessante notar que, em seu conjunto de gestos e acompanhando algumas pausas significativas, enquanto a personagem faz a falsa confissão, ela lentamente se despe, como se se entregasse em total disposição ao outro. Esse complexo gestual põe o próprio ato de encenar em primeiro plano, fazendo do teatro interno entre as personagens um palco para a representação do teatro político mais amplo que está no fundo da narrativa. Vale salientar que a relação de ambos acontece sobre a maquete do trem que, não somente evoca a ideia de um cenário teatral, mas também representa a base material e econômica alemã e interesse direto dos Estados Unidos para a reconstrução do pós-guerra. Com efeito, o que o filme também irá nos revelar é que o indulto dado a ex-

nazistas pelo governo americano, principalmente àqueles que possuíam empresas estratégicas para expansão do capital em terras europeias, era uma tática política comum.

Sendo assim, se estamos corretos em analisar estes elementos como um *gestus* brechtiano, podemos ler a cena como a representação de interesses políticos por meio da encenação intersubjetiva. A menção de Katharina sobre a generosidade de Leopold tanto à Alemanha quanto à ela mesma corrobora nossa leitura. Em outras palavras, a relação sexual de ambos em cima da maquete pode ser lida como o encontro entre o interesse econômico estadunidense, mascarado de neutralidade política, e a elite empresarial nazista cuja a farsa de abandono de ideologias eugenistas já não convence mais ninguém. Em cima da base material que sustenta a reconstrução do continente (ou seja, em cima da própria Europa), a combinação de entrelaçamento sexual das personagens e as manipulações políticas que figuram faz com que a análise espacial onde a cena acontece entregue resultados interessantes.

Outro conjunto de cenas que gostaríamos de focar refere-se à passagem de Leopold pelos vagões obscuros do trem. Para isso, cabe



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

mencionarmos um outro conceito de Brecht muito utilizado por von Trier, a “historicização” (*Historisierung*). De acordo com Kruger (2018, p. 36), trata-se da “invasão do real” na ficção de modo a “romper a linearidade narrativa e problematizar a temporalidade diegética”. A configuração formal para remeter às relações política e materiais de uma época diversa do tempo diegético destina-se tanto a exibir a ligação entre o presente histórico e a configuração social formada no passado, quanto a desmistificar as narrativas que apresentam as relações sociais a partir de uma perspectiva teleológica e, portanto, imutável. Em **Europa**, a “fusão de temporalidades históricas oferece um pesadelo da história europeia, a partir da qual os traumas do passado são repetidos no presente” (KOUTSOURAKIS, 2013, p. 81. Tradução nossa).

Tendo esse conceito em mente, voltemos ao filme. Nas cenas em questão, Leopold é convidado pelo herdeiro da família Hartmann aos últimos vagões do trem. Em primeiro plano, vemos o herdeiro acender uma lamparina e, em câmera subjetiva, assistimos um desfile de diversas

pessoas magras e entristecidas, convivendo amontoadas em camas mal-ajambradas, todas no mesmo vagão. Enquanto isso, o narrador professa em voz *over*: “*You are being led through the train. You are led through carriages you never knew existed.*” (**EUROPA** 1991, entre 59m25s e 59m45s).⁵

Se Kruger (2018, p.36) estiver correta, tais cenas nos remetem à “familiares representações iconográficas de judeus sendo transportados ou alocados em campos de concentração.” Essas imagens não só perturbam o andamento cronológico da ação, como também referem a elementos externos à fábula, lembrando-nos do seu caráter construído e ficcional e impedindo a identificação ilusória. O espectador se vê impelido a questionar: “se estamos na Alemanha pós-guerra, por qual motivo tais imagens retornam?”. No que diz respeito à representação espacial, o vagão escurecido que, ao ser brevemente iluminado, revela um passado inquietante, o qual, de acordo com o discurso oficial progressista, fora superado, pode nos ajudar a questionar a perspectiva triunfalista do pós-guerra. Se recordarmos que o “filme foi lançado entre o intervalo do

⁵ “Você está sendo guiado pelo trem. Você é guiado

por vagões que nunca soube da existência”.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

final da Guerra Fria e o nascimento da União Europeia” (KRUGER, 2018, p.37), ambos sustentados pelo bojo ideológico do fim da História, do desaparecimento das classes sociais e do triunfo da democracia liberal sobre o fascismo, a historicização operada pela obra “indica que a experiência fascista na Alemanha não pode ser dissociada do presente, e que os restos do fascismo podem ser observados na realidade capitalista do pós-guerra” (KOUTSOURAKIS, 2013, p. 81. Tradução nossa). Se a representação espacial em um trem pode figurar o discurso teleológico do progresso infinito, a professa ingenuidade de Leopold (que, como dissemos, corporifica os interesses do capital americano na reconstrução do pós-guerra), sendo guiado por vagões obscuros e desconhecidos, demonstra que a neutralidade política é uma arma bastante poderosa quando convém.

Se a História chegou ao fim e estamos todos a bordo da irrefreável locomotiva do progresso, todo e qualquer trauma transforma-se em somente breve pesadelo, apenas uma noite intranquila que ficou no passado. Contudo, o que a obra de von Trier parece nos ensinar é que a experiência fascista da Segunda Guerra não foi mero acidente de

percurso no desenvolvimento teleológico da democracia liberal, mas resultado de uma crise interna do sistema. Enquanto os elementos centrais desta crise não forem abordados, o lado obscuro da História sempre estará prestes a se manifestar. Tal como na recente invasão do Estado de Israel em território palestino, quando as contradições históricas são escamoteadas, elas retornam, assim como no encerramento de *Europa*, no formato de bombas, terror e morte.

Pedagogia da violência

Como segundo filme da (incompleta) trilogia **EUA – Terra das Oportunidades**, *Manderley* continua o trajeto de Grace (Bryce Howard), a supostamente caridosa filha de um poderoso gangster, América adentro após a destruição da cidade de Dogville. Durante sua passagem pelo estado do Alabama, ambos topam com a fazenda *Manderlay* que, em plena década de 1930, ainda mantém uma estrutura escravista. Compelida com a situação dos escravos e obstinada em contrariar seu pai a qualquer custo, Grace seleciona alguns de seus subordinados gangsters e decide invadir a fazenda para acabar com a escravidão e instaurar princípios



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

democráticos. Lá, a dona da fazenda em seu leito de morte lhe entrega o livro “A Lei da Mãe” (“*Mam’s Law*”). Nele, Grace encontra uma divisão esquemática e comportamental dos escravos, separando-os por números, tipos psicológicos simples, traços estereotipados, etc. Por não conhecerem outro sistema social, os escravos selecionam Grace como a nova senhora da fazenda. Ela, no entanto, tenta a todo o custo ensinar, a seu modo, conceitos como Liberdade e Democracia, fracassando copiosamente em tudo. No final, Grace descobre que o livro tinha sido escrito pelos próprios escravos, como uma espécie de “autoproteção” contra os horrores exteriores à fazenda. Furiosa e munida de um chicote, Grace açoita um dos trabalhadores negros e foge.

Nesse filme, como em *Dogville*, von Trier exhibe seu interesse por Brecht abertamente. Os estudiosos da obra brechtiana sabem que tal interesse não está relacionado somente ao tema ou a certos aspectos formais anti-ilusionistas desconectados do todo da obra, como o uso de narração em voz *over*, o cenário simples, a divisão em capítulos, etc. O ponto mais produtivo no interesse em Brecht estaria nas contradições provocadas pelo encontro entre a

configuração épica da obra e seu substrato dramático (SOUZA, 2007). Usamos a expressão “épica” no sentido de “narrativa”, contrapondo-se ao termo “dramático” na sua concepção tradicional, isto é, um conjunto de mecânicas que operam para criar uma ilusão de ação autônoma, movendo-se

sem a interferência exterior de um narrador, daí a necessidade do rigoroso encadeamento causal do drama aristotélico: cada cena deve motivar a próxima, o organismo dramático deve ter um motor imanente que garanta o desenvolvimento autônomo da fábula por força própria, isto é, pela motivação das determinações inexoráveis dos eventos, sem que nenhum narrador exterior dê corda ou se manifeste pela sua intervenção no decurso dos acontecimentos (ROSENFELD, 2012, p. 17).

O autor usa o termo “drama aristotélico” como sinônimo de “teatro dramático tradicional”, seguindo a terminologia de Brecht ao categorizar boa parte da produção do “drama realista burguês” dos séculos XVIII e XIX, os quais escolherem ver nos textos de Aristóteles um caráter mais prescritivo que descritivo (NASCIMENTO JR, 2024). O que se vê em *Manderlay*, portanto, é a explicitação de uma instância



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

narrativa por meio da manipulação dos seus dispositivos formais.

O procedimento de historicização, sobre o qual detalhamos acima, manifesta-se em *Manderlay* através da “invasão iconográfica documental ao final do filme” (KRUGER, 2018, p.42), deixando evidente o ponto de vista da obra. As fotografias expostas nos créditos advêm, dentre outras fontes, da obra *American Pictures*, do fotógrafo dinamarquês Jacob Holdt, que, ao combinar imagens das décadas de 1930, 1950 e 1970, evidencia uma continuidade cíclica da pobreza e da violência velada dos Estados Unidos e o seu componente racial *sui generis*. Desse modo,

a imagem pública dos Estados Unidos como lugar de igualdade, prosperidade e autossuficiência é mais uma vez posta em xeque, da mesma maneira que a invasão de imagens remissivas do holocausto no filme *Europa* desafia a ideia de prosperidade e liberdade na Europa pós-45 (KRUGER, 2018, p. 42).

Extrapolando os limites da ficção mais uma vez, a obra questiona a visão linear e teleológica dos acontecimentos históricos ligados à imagem cultural exportada pelos EUA, propondo uma ligação entre a escravidão, as crises financeiras e os

processos históricos correntes. A exportação e disseminação de princípios políticos por meio da indústria cultural e bélica é para nós um ponto interessante de análise. Com isso em mente, gostaríamos de investigar dois conjuntos de cenas de *Manderlay* levando em consideração a tensão entre a relação intersubjetiva das personagens e o modo como a câmera registra o espaço.

Visto que ninguém comparecia às suas aulas de boa-vontade e obstinada em “ensinar” aos ex-escravos o significado de Democracia (como termo genérico), Grace, com a ajuda dos seus capangas, abandona o voluntarismo e inicia uma lição obrigatória. Fazendo jus à ironia do intertítulo (“*Chapter four: in which Grace means business*”), a cena se inicia com o grupo de gangster coagindo a população negra a entrar na sala de aula improvisada. Enquanto Grace discursa sobre a importância da democracia como um “governo do povo”, a câmera, como uma instância consciente, movimenta-se constantemente, exibindo os capangas armados no fundo da sala, sussurrando, levantando e abaixando suas metralhadoras e atendendo ao chamado de Grace. Ausentes as



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

paredes ao redor que formariam uma divisão estrita entre público e privado, a representação espacial não deixa de formar uma antítese entre o discurso de empoderamento político da “professora” e a coerção violenta ao redor dos “alunos”. O projeto liberal de Grace se mostra falho e risível quando o resultado do “governo do povo” se resume em indicar o dono de um ancinho quebrado e a votar qual horário deve ser ajustado no relógio, 5 minutos ou 8 minutos para às duas da tarde (**MANDERLAY** 2005, entre 50m40s e 56m40s).

O espaço aberto e a função inquisitiva da câmera permite-nos inferir as determinações materiais e violentas que sustentam o discurso de Grace. A partir de ideias abstratas de “liberdade” e “democracia”, eventualmente os escravos irão utilizar seus “direitos” para satisfazer desejos individuais e destruir a fazenda, ao invés de defender interesses coletivos. Procedendo assim,

the film's questions go beyond the racial problem and delve into

thorny social issues, implying that moralist concepts based upon abstract notions of “humanity” and “social contracts” are far from being innocuous, but they are also the product of particular social interests (KOUTSOURAKIS, 2013, p. 155).⁶

De maneira semelhante, a “lição” que Grace impõe aos antigos donos da fazenda é, no mínimo, ambígua: maquiados em *blackface*, eles são obrigados a servir o jantar dos ex-escravos. O constrangimento da inversão infeliz é exposto pelo narrador (John Hurt) de modo extremamente sardônico: *“that evening, Grace thought that her ideia of making the whites make up their faces, which had seem so just and edifying in her flash of anger that afternoon, was perhaps a tag too much in the wrong direction”⁷* (**MANDERLAY** 2005, entre 59m18s e 59m35s). O *blackface* norte-americano refere-se à aplicação de maquiagem escurecida, geralmente feita a partir de graxa, pastas ou rolhas queimadas, para imitar (no sentido mais abrangente do termo) uma “alteridade” racial - entre aspas,

⁶ “As questões do filme vão além do problema racial e mergulham em questões sociais espinhosas, implicando que conceitos moralistas baseados em noções abstratas de “humanidade” e “contratos sociais” estão longe de serem inócuos, pois eles também são

produtos de interesses sociais particulares.”

⁷ “Naquela noite, Grace pensou que a sua ideia de maquiagem os brancos, a qual parecera tão justa e edificante durante seu lampejo de raiva à tarde, talvez fosse um passo muito longo na direção errada”.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

pois a máscara também foi utilizada, em menor medida, para performar minorias caucasianas, como irlandeses, e mulheres (THOMPSON, 2021). Tanto as máscaras quanto o livro “Lei da Mãe”, que remete às chamadas “leis Jim Crow”, aludem à relação complexa entre práticas culturais, legislações e base econômica. As leis Jim Crow, conjunto legislativo segregacionista vigente nos Estados Unidos até meados do século XX, proibia que negros e brancos compartilhassem ambientes públicos, frequentassem as mesmas escolas ou mesmo dessem início a uma relação amorosa interracial. Curioso notar que o nome advém de uma das personagens mais famosas do *vaudeville* estadunidense cujo princípio era figurar o passado escravocrata de maneira inofensiva: vestindo retalhos e por meio de passos truncados e incertos, Jim Crow dançava e pulava alegremente, cantando canções saudosistas sobre o “velho modo de vida” sulista, pautado na experiência direta com a natureza, na tranquilidade do campo e na “estabilidade” da ordem escravocrata (LEMONS, 1997).

Tal como a “Lei da Mãe” organizava a posição espacial dos escravos em *Manderlay*, as leis Jim Crow revelam que a indústria cultural não

só reflete práticas sociais, mas também pode servir de base para legislações e, conseqüentemente, moldar tanto a experiência ontológica do corpo quanto a percepção epistemológica subjetiva. Tratados como “ciência objetiva”, tanto o livro do filme quanto a legislação segregacionista revelam o caráter redutor de um racionalismo instrumental cuja regressão em preconceito, fetichismo e reificação é mascarada em conhecimento pseudomatemático. Tal processo já foi muito bem mapeado por Adorno e Horkheimer (1985, p. 33):

Na redução do pensamento a uma aparelhagem matemática está implícita a ratificação do mundo como sua própria medida. O que aparece como triunfo da racionalidade objetiva, a submissão de todo ente ao formalismo lógico, tem por preço a subordinação obediente da razão ao imediatamente dado. Compreender o dado enquanto tal, descobrir nos dados não apenas suas relações espaço-temporais abstratas, com as quais se possa então agarrá-las, mas ao contrário pensá-las como a superfície, como aspectos mediatizados do conceito, que só se realizam no desdobramento de seu sentido social, histórico, humano – toda a pretensão do conhecimento é abandonada. Ela não consiste no mero perceber, classificar e calcular, mas precisamente na negação



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

determinante de cada dado imediato. Ora, ao invés disso, o formalismo matemático, cujo instrumento é o número, a figura mais abstrata do imediato, mantém o pensamento firmemente preso à mera imediatidade. O factual tem a última palavra, o conhecimento restringe-se à sua repetição, o pensamento transforma-se na mera tautologia. Quanto mais a maquinaria do pensamento subjuga o que existe, tanto mais cegamente ela se contenta com essa reprodução.

O resultado de tal restrição é a repetição das estruturas de dominação no pensamento social cujo reflexo está presente também nos produtos culturais que decidem o comportamento humano, ditando a moda futura, o que deve ou não deve ser socialmente aceito, como uma determinada etnia é bela e outra não, etc. Nesse sentido, o projeto de Grace não é necessariamente falho, mas resultado direto de um processo social que escamoteia sua iniquidade por meio de generalizações e gratificações substitutivas, demonstrando que o empoderamento simbólico tão alardeado pelo pensamento liberal estadunidense não é suficiente para reverter as estruturas de repressão objetivas. Ostensivamente, é a tensão entre o discurso das personagens e a representação espacial crua do

cenário, combinada com o princípio investigativo da câmera, que desmascara a contradição.

O comentário político da obra não poderia ser mais contundente. Em 2005, ano de lançamento do filme, a poderosa ofensiva dos EUA contra o Oriente Médio, sob a administração de Bush Jr., era ideologicamente inflamada por discursos conservadores de “democracia global” e eliminação do “Terror”. Internamente, xenofobia e racismo andavam de mãos dadas com o desemprego crescente, a desindustrialização e as bolhas financeiras (cujo resultado seria crise de 2008), aumentando o ressentimento da classe trabalhadora branca que, sem respostas para seus dilemas, encontraram nas ditas minorias um bode expiatório. Galvanizada pela memória recente dos ataques de 11/09, negros, hispânicos, imigrantes e a comunidade LGBT tornaram-se, na retórica republicana, os culpados da crise. Embora a eleição de Obama tenha sido culturalmente coroada como a vitória do amor sobre o preconceito, discurso político e realidade empírica estavam em desalinho. Sob o comando do primeiro presidente negro dos Estados Unidos, a desigualdade, a fome e o desemprego



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

subiram, ao passo que os dividendos de Wall Street e dos grandes bancos elevaram-se acima dos 50%, enquanto o 1% mais rico do país angariou 93% do ganho nacional (ANDERSON, 2013, p. 23). Com o privilégio do tempo, a lição de *Manderlay* apresenta-se cada vez mais atual: ao invés de questionarmos quem está proferindo o discurso sobre democracia e liberdade, mais vale perguntar quem está brandindo o revólver.

Gestão do sofrimento

Joe (Charlotte Gainsbourg), autodeclarada ninfomaníaca de 50 anos, é encontrada em um beco escuro por Seligman (Stellan Skarsgård), velho recluso e bibliófilo. Visivelmente ferida, ela recusa ir a um hospital mas aceita a estadia no quarto de Seligman. Como gratificação, Joe decide narrar ao seu novo amigo sua história de vida e assim se inicia a longa narrativa de *Ninfomaníaca*. Dividida em 2 volumes lançados separadamente (entre os anos de 2013 e 2014, a depender da região), a obra, a princípio, não foi bem aceita pela crítica. Resenhistas como Mark Kermode e A. O. Scott criticaram o seu caráter lacunar, sua inconclusividade episódica e o seu desrespeito às “regras” do gênero

pornográfico (NASCIMENTO JR, 2024). Manohla Dargis, por exemplo, deixa explícito o seu descontentamento:

Se o Sr. von Trier vai pedir aos seus espectadores para assistir a um filme com sexo explícito, um filme no qual a metade inferior de atores pornográficos foi digitalmente fundida com a metade superior de estrelas de cinema, então ele deveria relamente mostrar tudo sem dó [*bring it all on*]. Interrupção cinemática é enfadonha. (DARGIS *apud* NASCIMENTO JR, 2024, p.9)

Os exemplos acima nos levam a questionar a raiz desse tipo de crítica. O que seria, afinal, uma representação sexual “humana” e “não mecânica” para o cinema? Acreditamos que as expectativas (e frustrações) dos resenhistas citados estão ancoradas em certas mecânicas do gênero pornográfico que vale recuperarmos para a continuidade da nossa discussão.

Em resumo, o conjunto de procedimentos formais que estabeleceram a indústria pornográfica para o cinema nasceu na década de 1970, nos EUA. O principal deles talvez seja o “princípio de visibilidade máxima”, isto é, o uso de enquadramento em primeiro plano da penetração sexual para atestar o



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

caráter “documental” do ato (WILLIAMS, 1989). A evidência da penetração é o que caracteriza a representação sexual desse gênero, contrastando com a ausência ou a mera citação do sexo no cinema das décadas anteriores. A montagem também tem aqui um ponto crucial, pois ela organiza a representação do prazer em um *continuum*, dando-lhe um sentido em direção ao ápice orgástico. Ou seja, trata-se da organização teleológica do prazer através da agregação de convenções cinematográficas e dramáticas (WILLIAMS, 2008). Que a década de 1970 seja o momento da consolidação dessas convenções também não é coincidência. A indústria pornográfica é, em parte, responsável pela absorção dos discursos feministas e das demandas por direitos civis que eclodiram na década anterior:

Muito do que era rotulado hipersexualidade feminina no século XIX - masturbação, sexo oral, sexo pós-menopausa, sexo pré e extra-conjugal – passava agora não apenas a ser praticado com regularidade, mas até era glamourizado pela cultura popular (GRONEMAN, 2001, p. 149).

Ainda segundo a autora, o destaque da personagem erotômana na cultura popular dissemina na imaginação

geral um novo tipo de personagem feminina: a “ninfa feliz” (GRONEMAN, 2001, p.165). Nela, estavam sintetizados “desejo sexual voraz, consumo desenfreado, hiperatividade frenética e glamourização do excesso” representando, assim, uma virada na esfera cultural por meio da qual “as experiências estéticas e politicamente radicais das décadas anteriores desaguavam, agora, em uma representação narcísica da ‘boa má moça’ através de dramas pornográficos psicologizados e simplórios.” (NASCIMENTO JR, 2024, p. 81).

O que aproxima e, ao mesmo tempo, distancia **Ninfomaniaca** destas narrativas é a refuncionalização das mecânicas do gênero pornográfico e a construção *sui generis* de seu foco narrativo. A primeira relação sexual de Joe é registrada por uma câmera errática e vacilante que corta o quadro em ângulos bizarros e impede a visibilidade da penetração. Ademais, uma somatória em Algarismos semitransparentes é projetada no quadro, chamando nossa atenção para o aparato fílmico e impedindo uma conexão imediata com a diegese. Ora, isso parece deturpar não só o “princípio de visibilidade máxima”,



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

mas também a intenção “documental” do gênero.

Convém destacar que a década de 1970 deu início a uma reestruturação da indústria cinematográfica que abandonava os filmes artisticamente ousados e mirava em um novo produto massificado: os *high concepts*. (ALEIXO, 2013). É nesse contexto que a narrativa pornográfica do cinema encontra seu limite:

Se, por um lado, a disseminação da pornografia *hard core* a partir dos anos 70 demonstra a inevitável abertura da indústria cinematográfica para os insipientes discursos feministas antipatriarcais, contra a “família nuclear” e a favor de uma nova pesquisa sobre o corpo, a sexualidade e o prazer, por outro, a organização destes materiais em uma forma repetitiva, automatizada e sob a primazia da economia fálica, dá o tom do limite de imaginação que tais discursos encontraram na própria indústria (NASCIMENTO JR, 2024, p. 59).

“Automação” e “repetição” são expressões interessantes para descrever a racionalização do desejo

operada pelos personagens. A certa altura da narrativa, Joe explica a organização dos seus encontros sexuais da seguinte forma:

*Despite my success in managing a complicated logistics involving arranging up to ten daily sexual satisfactions while also having a full-time job, I was still prone to certain sadness. So, when my busy life allowed a few breaks I used them to take my walks. These repeated walks became a kind of metaphor to my life: monotonous and pointless. (NINFOMANÍACA 2013, entre 2h16m50s e 2h17m25s).*⁸

Enquanto a personagem narra em voz-over, assistimos à jovem Joe retornar constantemente à floresta da sua infância, repetindo o mesmo caminho e encontrando as mesmas pessoas constantemente. Em seguida, a montagem começa a reprisar as cenas em *fast-forward*, fazendo das personagens bonecos autômatos. Em planos abertos, Joe sempre caminha de um lado a outro do quadro, como se andasse em círculos.

⁸ “Embora obtivesse sucesso em gerenciar uma logística complicada envolvendo o agendamento de até dez relações sexuais satisfatórias diariamente, enquanto mantinha um emprego em tempo integral, eu ainda estava propensa a certa tristeza. Então,

quando minha ocupada vida permitia algumas pausas, aproveitava para caminhar. Essas repetidas caminhadas tornaram-se uma metáfora para a minha vida: monótona e sem sentido.”



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

A linguagem utilizada por Joe, repleta de termos do vocabulário corporativo e administrativo, mostram que os encontros sexuais devem estar estruturados dentro de um método de gerenciamento utilitário para que o máximo de estímulo seja extraído. A representação espacial combina dois conceitos contrastantes: de um lado, a natureza da floresta e sua imagem de organicidade, de outro, os movimentos repetitivos do corpo e sua circularidade ininterrupta. A organização do prazer por meio de um método narrativo utilitário, característica central da narrativa pornográfica, acontece em conjunto com uma virada política mundial: o neoliberalismo. Consolidada a partir da década de 1980, essa ordem global trouxe consigo uma nova gramática social centrada na subjetivação dos métodos corporativos de gestão, a demonstração constante do desempenho máximo e o empreendimento intermitente em situações imprevisíveis. Esse novo padrão de comportamento cultural, moral e psíquico vê no modelo de gestão corporativo seu principal paradigma. O que hoje denominamos de neoliberalismo, é, na esfera da psique,

a subjetivação de uma racionalidade do desejo contraditória que, de um lado, envolve administração, constante aprimoramento de si, engajamento, controle de riscos e um envolvimento libidinal sempre restrito e “profissional”; e, de outro, desapego a qualquer herança histórica ou relação pessoal, flexibilidade, imprevisibilidade, abnegação, participação ativa em atividades arriscadas e a imposição do gozo como principal objetivo da economia libidinal (NASCIMENTO JR, 2024, p. 86).

Se a pornografia dos anos 1970 é o sintoma desta virada, **Ninfomaníaca** parece ser o mapeamento da sua crise. Além das jaulas e gaiolas constantes no filme, as cenas de orgasmo e sofrimento são filmadas utilizando o mesmo estilo de registro, criando uma indeterminação proposital. Soma-se a isso a perda da sensibilidade vaginal que irá acompanhar Joe até o fim da narrativa, tornando o prazer máximo uma demanda impossível. A ética do desempenho sexual máximo parece cobrar caro do indivíduo que a internaliza.

Curioso notar que, ainda nos anos 1950, Herbert Marcuse (1973) já apontava que a incorporação da experiência “negativa” na sociedade e sua transformação em aspecto “positivo” de consumo implicava em um aplainamento nocivo para a



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

subjetividade. A consciência da infelicidade pode ser entendida como um aspecto natural dos indivíduos e um afeto político poderoso, uma vez que é a partir dela que podemos desejar um mundo melhor. No entanto, se vivemos no “melhor mundo possível”, em uma sociedade tão avançada tecnologicamente que nos oferece tudo o que desejamos em formato de mercadorias, não haveria mais espaço para a infelicidade. Afinal, se em tal condição, os homens e as mulheres não conseguem ser felizes, não podem culpar ninguém a não ser eles mesmos. Quando a infelicidade é conquistada, a felicidade se torna uma demanda.

O que a narrativa de von Trier parece figurar é a impossibilidade do corpo em se tornar uma máquina desejante. A resposta patológica do corpo de Joe é o retorno da infelicidade recalcada: incapaz de seguir os padrões do desempenho máximo, a personagem tornou-se a gestora do próprio desastre. Resta perguntar até quando a subjetividade pode suportar ser uma “dispersa e descentrada rede de conexões libidinais, esvaziada de substância ética e interioridade psíquica” (EAGLETON, 1995, p.66).

Conclusão

A releitura de Brecht operada pelo cineasta dinamarquês demonstra a acuidade que a configuração épica-dialética tem na exibição das determinações objetivas através das relações pessoais, ainda que o momento histórico seja outro. A ressurreição dos elementos recalcados da História europeia como um pesadelo inescapável demonstra que o acerto de contas com aqueles processos ainda não se deu por completo e continua gerando novos horrores atualmente, assim como a “invasão iconográfica” de *Manderlay* e o racismo estadunidense. Se tais processos foram mesmo superados e não há mais espaço para o descontentamento, a falência do corpo e da psique em *Ninfomaniaca*, combinada com a circularidade espacial, desnuda a crise coletiva de uma subjetividade que não se encontra no mundo.

Se todo o cinema, consciente ou inconscientemente, é político, a leitura interessada em analisar de que maneira a dinâmica do processo social se transforma em dado interno constitutivo se mostra bastante frutífera, mesmo em elementos geralmente esquecidos, como a representação espacial. Como von Trier, a nosso ver, manipula de



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

maneira consciente os elementos de composição, a análise de suas obras pode revelar processos que não estão aparentes no Real, mas que se

mostram relevantes para a compreensão do nosso tempo histórico.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALEIXO, Antonio Marcos. **Um Épico Possível**: refuncionalização de técnicas, formas e clichês em Nashville, de Robert Altman. São Paulo, 2013, 320f. Tese (Doutorado). FFLCH - USP, 2013.
- ANDERSON, Perry. "Homeland". **New Left Review**. 81, p.5-32, 2013.
- BADLEY, Linda. **Lars von Trier**. Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- EAGLETON, Terry. "Capitalismo, modernismo e pós-modernismo". Trad. João Roberto Martins Filho. **Crítica Marxista**. 1(2): p.53-68, 1995.
- EUROPA. Direção: Lars von Trier. Dinamarca, Alemanha, Suíça, Suécia, França: Nordisk Film, 1991. DVD, 112 min., son., color.
- KRUGER, Patrícia de Almeida. **Penetrando o Éden**: Anticristo, de Lars von Trier, à luz de Brecht, Strindberg e outros elementos inquietantes (Tese Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Recuperado de <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-20122016-152701/>
- . "Rompendo a ficção: invasões iconográficas em filmes de Lars von Trier." In: FABRIS, Marcos; KRUGER, Patrícia de Almeida (orgs). **Imagem e História**. São Paulo: Beca, 2018. p. 29–53.
- GRONEMAN, Carol. **Ninfomania**: história. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- KOUTSOURAKIS, Angelos. **Politics as Form in Lars von Trier**: a post-brechtian reading. New York: Bloomsbury, 2013.
- LEMONS, J. Stanley. 1997. "Black stereotypes as reflected in popular culture, 1880-1920." **American Quarterly**, Spring, 29(1), p.102-116.
- MANDERLAY. Direção: Lars von Trier. Dinamarca, Inglaterra, França, Alemanha, Suécia, Holanda, Itália: Zentropa Entertainments, 2005. DVD, 135 min., son., color.
- MARCUSE, Herbert. **O Homem Unidimensional**. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- NASCIMENTO JR, Roberto Freire do. **Entre Parêntesis**: a crise da gestão de si neoliberal em **Ninfomaniaca**. São Paulo: Editora Timo, 2024. Recuperado de <https://ingles.fflch.usp.br/teses-caderno-epogelli-e-outras-publicacoes>.
- NYMPHOMANIAC: extended director's cut volume I & II. Direção: Lars von Trier. Dinamarca, Alemanha, França, Bélgica: Magnolia Pictures, 2013, 2 DVDs, 148 e 178 min., son., color.
- ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- . **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.



IMAGENS EM FOCO

Revista Científica de Cultura e de Imagem
Nº 7 Ano III julho/2026
ISSN 3085-7309

SOUZA, Evelise Guioto de. **Dogville, Filme e Crítica**. (Dissertação Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.. Recuperado de <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-17102007-151818/pt-br.html>

THOMPSON, Ayanna. **Blackface**. New York: Bloomsbury, 2021.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core, Power, Pleasure and “The Frenzy of The Visible”**. Berkeley: University of California Press, 1989.

———. **Screening Sex**. Durham: Duke University Press, 2008.

ⁱ Doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo (USP). Autor do livro **Entre Parênteses: a crise da gestão de si neoliberal em Ninfomaníaca** (Editora Timo, 2024).