

A violência na berlinda: o *counter-cinematic* de Michael Haneke¹

Thiago Henrique Ramari²

Resumo: O presente artigo propõe discutir a relação social de prazer e de horror por imagens de violência, a partir da análise das duas versões do filme “Violência Gratuita”, do austríaco Michael Haneke, e da modalidade cinematográfica conhecida como *counter-cinematic*, da qual o cineasta é expoente. Para tanto, começa-se com uma discussão em relação à predominância da temática de violência nas imagens de diversos regimes de visualidade, a partir das reflexões de Susan Sontag, Luís Nogueira e Daniel Portugal. Em seguida, analisa-se como o cineasta escolhido quebra a narrativa de violência normalmente vista no cinema, a fim de estimular um posicionamento não alienado entre os espectadores, atendendo, assim, à modalidade cinematográfica na qual se encaixa. Neste último caso, o fundamento bibliográfico vem de Tarja Laine, Brian Price e Catherine Weathley.

Palavras-chave: counter-cinematic; Michael Haneke; Violência Gratuita; violência; cinema.

Abstract: This article proposes to discuss the social relation of pleasure and horror by images of violence, from the analysis of the two versions of the film “Funny Games”, by the austrian Michael Haneke, and the cinematic genre known as counter-cinematic, which the filmmaker is exponent. The article begins regarding a discussion about the predominance of the theme of violence in images of several visuality regimes, from the reflections by Susan Sontag, Luís Nogueira and Daniel Portugal. Then, the author analyses how the filmmaker breaks the narrative of violence normally seen in the movies, in order to stimulate a position not alienated among the spectators, thus meeting the cinematic genre in which it fits. In this last case, the bibliography comes from Tarja Laine, Brian Price and Catherine Weathley.

Keywords: counter-cinematic; Michael Haneke; Funny Games; violence; cinema.

Introdução

Entre os temas mais frequentemente abordados por imagens ao longo da História está a violência. Desde as imagens gravadas em cavernas na Pré-história até os filmes em três dimensões do século 21, passando pelos relatos fotográficos e

¹ Trabalho apresentado no GT 3- Cinema no Delírio Contemporâneo, do Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem - ENCOI.

² O autor é especialista em Docência no Ensino Superior e graduado em Comunicação Social – Jornalismo pelo Centro Universitário Cesumar (UniCesumar), de Maringá (PR). E-mail para contato: thiago.ramari@gmail.com.

audiovisuais da imprensa, a violência foi apresentada e é rerepresentada com diversos objetivos, como a mobilização popular, a crítica às investidas bélicas, o fortalecimento do ufanismo, o desenvolvimento do medo de punição, a obtenção de lucro etc.

Neste ínterim, vale relembrar as fotografias de guerra, uma das grandes responsáveis por alimentar o interesse da sociedade pela violência, o que mais tarde será também abraçado profusamente pela televisão e pelo cinema. Elas começaram a ser feitas em 1855, quando Roger Fenton e uma equipe partiram para registrar os campos de batalha da Crimeia, conforme aponta Lombardi (2011). Depois desse episódio, “a documentação fotográfica de conflitos e massacres tornou-se parte do fluxo incessante de imagens que circundam nosso cotidiano” (LOMBARDI, 2011, p. 15).

Susan Sontag (2003) afirma que, no início, essas fotografias eram mais bem consideradas se não acusavam intervenções artísticas, ou seja, quando os fotógrafos se concentravam em “apenas” registrar o que viam nos campos de batalhas. Segundo a autora (2003, c. 2, p. 5), “na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça”. A prática estética cai em desuso principalmente a partir da década de 1960, quando os conflitos armados começaram a ter cobertura por parte das emissoras de televisão. Nesse sentido, a Guerra do Vietnã, que levou a parafernália televisiva aos fronts de batalha, foi um divisor de águas.

O conceito de fidedignidade na imagem, no sentido mais amplo do termo, porém, depende do regime de visualidade em vigor. Uma imagem só pode ser considerada fiel a uma determinada realidade se obedece ao regime de visualidade do período no qual está inserida, que, na definição de Portugal (2011), é um conjunto de regras socioculturais e sensoriais baseadas na experiência empírica para tornar os retratos fidedignos ao assunto tratado. Estabelecem-se o modo de contorno, o posicionamento dos objetos, as cores a serem utilizadas etc. Por isso, o regime que vigorava na Grécia antiga não é o mesmo daquele do século 21.

Regime após regime, o interesse pela violência se manteve nas representações imagéticas. Essa predominância é assinalada com algum pesar por Contrera (2010), segundo quem “de todos os excessos que nos [no caso, a humanidade] dizem respeito, talvez seja a desmedida propensão às formas de violência aquele que

mais se relaciona ao tema da imagem” (CONTRERA, 2010, p. 93). Esta consideração explica hoje a difusão viral de imagens de celebridades mortas pela internet e o sucesso de franquias cinematográficas do gênero *thriller*, assim como de programas televisivos focados em notícias policiais.

O pensamento de Contrera está em concordância com o de Maria Rita Kehl (2004). Para esta autora, a humanidade assiste hoje, nos mais variados suportes eletrônicos mas sobretudo na televisão, a imagens cada vez mais violentas.

Com a exposição repetida às representações da violência, tendemos [a] nos habituar e a tolerar cenas que nos horrorizariam há dez anos, há vinte anos. Hoje, assistimos tranqüilamente a cenas que nos fariam sair da sala alguns anos atrás. Essa elevação do padrão de tolerância em relação ao horror me preocupa muito. Vamos nos acostumando à violência, como se fosse a única linguagem eficiente para lidar com a diferença; vamos achando normal que, na ficção, todos os conflitos terminem com a eliminação ou a violação do corpo do outro (KEHL, 2004, p. 89).

O discurso de Kehl está relacionado à sociedade do espetáculo, caracterizada como um aprimoramento da sociedade de massas. Neste momento histórico – ou pós-histórico, como afirma Jameson (1995) - não se pode desconsiderar o fato de que a violência se tornou um meio de angariar audiência e gerar, conseqüentemente, lucro para os meios de comunicação de massa. No caso do cinema, Nogueira (2002) diz que foi nessa “estranha pulsão humana para a contemplação do aberrante que a indústria cinematográfica actual parece ter encontrado um dos mais fortes e eficientes motivos narrativos” (NOGUEIRA, 2002, p. 23). E acrescenta: “trata-se de um aproveitamento económico e estético de uma dimensão emotiva tão legítima e oportuna como qualquer outra” (NOGUEIRA, 2002, p. 23).

Este artigo tem o objetivo de problematizar essa atração provocada pelas imagens de violência, assim como o uso comum delas pelos meios de comunicação. Para tanto, utilizará como objeto as duas versões do filme “Violência Gratuita”, do cineasta austríaco Michael Haneke, tendo, como pano de fundo, o gênero cinematográfico *counter-cinematic*. Esses filmes mostram que é possível fazer um uso diferente das imagens de violência, a fim de desenvolver no espectador o sentimento de horror sobre aquele de curiosidade, levando-o, invariavelmente, a uma reflexão geral sobre o assunto.

Como o *counter-cinematic* (cuja tradução seria algo como cinema de contra-ataque) ainda é desconhecido pela maioria das pessoas, as duas versões de “Violência Gratuita” são classificadas como *thrillers* comercialmente. Com base no estudo feito por Wheatley (2009), esses dois filmes têm a intenção de mostrar ao espectador que a sua posição não é passiva diante da tela do cinema, da televisão ou do computador. Durante a projeção, o público é estimulado a interrompê-la antes do fim, para não se sentir cúmplice da morte de uma família inteira.

[...] Filmes do counter-cinematic procuram determinar as respostas dos espectadores: ao criar um cinema que trabalha em um nível mais puramente racional, eles jogam o espectador em uma fixa relação com o espetáculo. [...] Observa-se que é responsabilidade do diretor libertar o espectador da garra do ilusionismo de Hollywood, ao prover um cinema alternativo que não se constitui a partir de estruturas convencionais. Uma posição que vê o papel do espectador além de um mero consumidor do cinema (WHEATLEY, 2009, p. 86)³.

As duas versões de “Violência Gratuita”, que serão analisadas com base em três estudos, foram lançadas dentro de um período de dez anos. A primeira delas, austríaca, é de 1997, e a segunda, norte-americana, de 2007 – o remake foi viabilizado para comemorar o décimo aniversário da primeira versão. O filme de 1997 é considerado por muitos críticos de cinema a obra-prima da carreira de Michael Haneke.

Na trincheira contra a imagem

Quando argumentou a respeito do fim do real, Baudrillard (2001) não fez qualquer menção ao cinema. No entanto, a definição utilizada por ele do real – aquilo que “implica uma origem, um fim, um passado e um futuro, uma cadeia de causas e efeitos, uma continuidade e uma racionalidade” (BAUDRILLARD, 2001, p. 69) – se relaciona perfeitamente ao objetivo mais visado pelo cinema: o de ser tomado como

³ Citação traduzida de: “[...] counter-cinematic films seek to determine the spectator’s responses: in creating a cinema that work on a purely rational level, they set out to place the spectator in a fixed relationship to the spectacle. [...] It sees that is the responsibility of the director to ‘liberate’ the spectator from the grip of Hollywood illusionism by providing an alternative cinema that does not draw on the former’s interpellative structures. Such a position overlooks the spectator’s own role as a consumer of mainstream cinema” (WHEATLEY, 2009, p. 86).

real, mesmo que por poucas horas, pelos espectadores – algo muito parecido com a “exigência” feita às fotografias de atrocidades.

A relação de proximidade que o cinema tece com o público nessa busca pela realidade ilusória já foi alvo de estudo de vários pesquisadores. Para Bernardet (2006), os filmes oferecem ilusões, algo para ser visto como se fosse verdadeiro. Carrière (2006), por sua vez, relata em detalhes o desenvolvimento de técnicas de filmagem que deram origem à gramática cinematográfica. Ela faz com que público assista às histórias contadas como se tivessem sido pinçadas do dia a dia. Em outras palavras, como se tivessem ocorrido de fato.

Essa característica abre, ainda, espaço para outras relações mais complexas com o público. Para Cabrera (2006), a possibilidade de o espectador se colocar no lugar do personagem, por causa dos processos de identificação, permite até a vivência de problemas filosóficos, porque os filmes não se resumem a apenas contar histórias, mas estimulam emoções das mais diversas. Assim, de acordo com esse autor, a sétima arte tem uma razão logopática⁴.

Saber algo [no caso, um problema filosófico], do ponto de vista logopático, não consiste somente em ter “informações”, mas também em estar aberto a certo tipo de experiência e em aceitar *deixar-se afetar* por uma coisa de dentro dela mesma, em uma experiência vivida. De forma que é preciso aceitar que parte deste saber não é dizível, não pode ser transmitido àquele que, por um ou outro motivo, não está em condições de ter as experiências correspondentes (CABRERA, 2006, p. 21).

Nas duas versões de “Violência Gratuita”, o espectador sente o peso de ser afetado racional, emocional e moralmente. O roteiro, também assinado por Michael Haneke, desenrola-se quase que por completo na casa de veraneio de uma família economicamente estável, formada por pai (Georg na versão de 1997 e George na de 2007), mãe (Anna/Ann) e filho (Georg/George). É neste local onde eles são feitos reféns por dois jovens (Paul e Peter em ambas as versões). E nenhuma das vítimas vai sobreviver até o fim.

⁴ Termo derivado da junção de duas palavras gregas, *logos* (razão) e *pathos* (emoção), para definir uma razão que se constrói a partir da emoção.

Paul e Peter se vestem de branco e são bem apessoados. Assim, os jovens conseguem entrar na casa de veraneio, com a permissão dos donos, com o pretexto de emprestar ovos para um vizinho que se viu desprevenido em meio à execução de uma receita culinária. No momento oportuno, eles fazem a família refém e, pouco a pouco, revelam o plano de aterrorizá-la em troca de nada. A intenção não é roubar dinheiro, carros ou outros bens materiais, mas, apenas, praticar o mal.

A história do vizinho que precisava de ovos é falsa. Os vilões escondem por trás de um véu de educação uma crueldade doentia, que só fica clara para a família e, também, para o espectador, quando Paul impõe um destino: o de que as vítimas estarão mortas em no máximo 12 horas. A partir de então, as torturas física e psicológica começam e se estendem até as mortes do filho, do pai e da mãe, respectivamente. Os dois primeiros morrem com tiros de espingarda e a última, afogada em um lago.

O ponto-chave que faz com que as duas versões de “Violência Gratuita” atendam aos preceitos do *counter-cinematic* é a maneira com que Haneke retrata a violência. Ele evita mostrar as cenas em que as vítimas são agredidas ou assassinadas. Quando a estória inclui um acontecimento desse tipo, a câmera desvia o olhar do espectador, que só sabe o que está acontecendo por meio dos sons. Essa estratégia do cineasta faz com que as películas se tornem insuportavelmente dolorosas para muitos espectadores, por uma única razão: ela não dá vazão à catarse. Existem relatos de pessoas que não conseguiram chegar até o minuto final do filme por causa disso.

Laine (2010) explica que para o público sentir o desconforto derivado da ausência da catarse, as duas versões estimulam, desde o minuto inicial, uma interação entre a *diegesis* e a *nondiegesis* cinematográficas – a primeira diz respeito ao universo do filme e a segunda, ao universo do espectador. O objetivo, nesse primeiro momento, é que se desenvolva uma relação de empatia entre a tela e os espectadores, pelos motivos que forem mais convenientes para estes últimos – os processos de identificação com os personagens e a solidariedade para com a família feita refém, por exemplo.

Quando os espectadores estão envolvidos o suficiente com a trama, Haneke começa a estimular a sensação de desconforto em cada um deles. Segundo Laine (2010), isto ocorre nos momentos de clímax, quando as agressões e os

assassinatos não são mostrados explicitamente. Sem poder liberar a catarse, definida como um alívio resultante do fim de um sofrimento, o público é acometido pela ansiedade, pela agonia, pelo horror e, de modo geral, por uma traumática experiência cinematográfica, que pode levar à interrupção da exibição da película.

À audiência não é apresentada a violência em si. Como resultado disso, o público não é provido de uma fonte de catarse, um alívio ordinário quando a cena da vítima sofrendo encontra finalmente um fim. Se o horror e a agonia da audiência não encontram uma vazão através do momento de catarse, esses sentimentos se tornam duradouros, dando origem a uma traumática realidade de violência (LAINE, 2010, p. 54)⁵.

Para exemplificar esse pensamento, Laine (2010) cita a sequência na qual o menino Georg/George é assassinado com um tiro de espingarda. Enquanto Peter define quem será o primeiro membro da família a morrer, na sala de estar da casa de veraneio, a câmera mostra Paul na cozinha, onde pretende fazer um sanduíche para comer. É neste momento que o tiro é disparado contra o menino.

Após o som do tiro, o espectador ouve os gritos de agonia dos pais de Georg/George, enquanto vê Paul no outro cômodo, sem esboçar qualquer reação. Só depois disso é que a câmera volta para a sala onde o menino foi morto. O pai, ferido na perna, e a mãe, com as mãos e os pés amarrados, choram sem parar. O corpo do menino, já envolto em uma grande poça de sangue, está em frente à televisão ligada.

Para Laine (2010), essas cenas mostram também que os dois filmes recusam a estética da violência, sem apresentá-la explicitamente – o que já é, por si só, uma crítica aos *thrillers*. Com isso, os sons do tiro, do pranto e dos gritos ganham mais espaço na *diegesis*, para ecoar sobre a audiência de tal modo que os espectadores se sentem, invariavelmente, feridos com a dor dos pais diante do assassinato do filho. Sem permitir a catarse, Haneke também estimula a repulsa à violência. E existe, ainda, uma ameaça implícita: se ninguém abandonar ou desligar o filme, mais pessoas morrerão.

⁵ Citação traduzida de: “the audience is not shown the violence event itself. As a result, the audience is not provided with a source for catharsis, a conventional relief of suffering when the scene of the victim’s suffering comes to an end. Since the audience’s horror and agony cannot find an outlet through a moment of catharsis, they become enduring, bespeaking traumatic reality of violence” (LAINE, 2010, p. 54).

Essa é uma cena [a da morte do menino Georg/George] intencionada em lançar a responsabilidade dos eventos do filme para a audiência, pois, embora os espectadores sejam poupados de um investimento emocional ruinoso nos eventos sádicos que se desenrolam [sem testemunhar a agressão visualmente], eles são todavia forçados a ouvir e a imaginar a violência, o tiro da espingarda, o barulho dos motores dos carros de corrida na televisão e os choros desesperados de Anna [ou Ann] e Georg [ou George] ao fundo (LAINE, 2010, p. 55)⁶.

Essa repulsa sentida por parte do público com relação a “Violência Gratuita” adere, conforme já foi dito, ao preceito-base do *counter-cinematic*, que é o de estimular uma reação em quem assiste. De acordo com Wheatley (2009), Haneke tenta, por meio da narrativa, fazer com que o espectador tome consciência de que, assistindo ao filme até o fim, ele se torna cúmplice dos jovens delinquentes na tortura e na morte da família tomada como refém. E mais: tenta fazer com que reflita criticamente a enxurrada de imagens de violência que circunda a sociedade.

Essas estratégias se contrapõem ao desejo inicial do público de assistir ao filme, que, no Brasil, leva a palavra violência, atrativa por si só, no título. Outros chamarizes são os trailers, que reproduzem parte da tensão; as frases de efeito publicitárias (para a versão de 2007, utilizou-se a pergunta “nós podemos começar?”, referindo-se aos jogos de tortura entre a dupla de jovens e a família-refém, como uma espécie de slogan); e o próprio gênero classificatório, o *thriller*. Iscas para enganar o espectador e conduzi-lo por um caminho algo dialético.

Uma atitude anti-inerente

Contrera (2010) relata que a relação de atração que a humanidade traça com as diferentes formas de violência, incluindo as representações em imagens, já foi objeto de estudos antropológicos e filosóficos, dentre os quais destaca quatro: a relação da violência ao estado natural do homem (Thomas Hobbes), a relação da violência com

⁶ Citação traduzida de: “this is a scene intended to shift the responsibility of the events in the film to the audience, for even though the audience are ‘spared’ an otherwise ruinous emotional investment in the sadistic events observed, they are nevertheless forced to listen to and imagine the violence, the blast of the shotgun, the engine sounds of the race cars on television, and the terrified, desperate cries of Anna and Georg screaming in unison in the background” (LAINE, 2010, p. 55).

o sagrado (René Girard), a relação da violência com a natureza mental (Edgar Morin) e a violência a partir das construções cognitivas (Boris Cyrulnik).

De acordo com os estudos citados, as pessoas sentem atração pela violência, porque a consideram inerentes ao Homem. A maneira de tentar contê-la na sociedade difere entre os autores, seja por legislação rigorosa (Hobbes), por acordos simbólico-religiosos (Girard) ou pelo surgimento da sociabilidade (Morin), mas a sua presença é incontestável, como assinala Contrera (2010), com base em Cyrulnik:

Após todo o processo civilizatório que se ocupou, entre outras coisas, de tentar conter as explosões da violência (e que mais não fez do que desritualizá-la), em busca de viabilizar a sobrevivência da espécie (necessidade especial se consideramos os incrementos da máquina de guerra, cada vez mais sofisticada e de longo alcance), é tarefa muito incômoda constatar que temos o que parece ser uma natural predisposição para a violência e que, ainda hoje, esse traço se manifesta em toda a sua realidade (CONTRERA, 2010, p. 98).

Sabendo dessa relação inerente, Haneke dialoga com o público em “Violência Gratuita”, na tentativa de fazê-lo se lembrar de que a estória se trata de um filme e que, por isso, pode ser interrompida a qualquer momento. Na maioria das vezes, essas interpelações ocorrem quando Paul, fazendo uso da função fática da linguagem, direciona-se à câmera e lança perguntas ao espectador.

A intervenção mais enfática, porém, não é um questionamento. Dá-se na sequência em que Anna/Ann consegue pegar uma espingarda e matar Peter com um tiro. Quando isso acontece, Paul fica transtornado, agride a mulher, pega um controle remoto e aperta o botão *rewind*, o que faz com que todos os personagens voltem alguns minutos no tempo. No momento em que a morte de Peter está para acontecer novamente, Paul se antecipa e tira a arma de perto de Anna/Ann. Em outras palavras, Paul salva Peter.

Essa sequência lembra ao espectador que, se ele tiver um controle remoto por perto, pode interromper também aquela ilusão de realidade que está assistindo. Cabe a ele assumir a responsabilidade de ser cúmplice dos dois jovens ou de acabar com o sofrimento da família apertando o botão *stop*. Se não há o controle, como em uma sala de cinema, pode abandonar o filme, para não compactuar com as investidas da dupla de criminosos. Qualquer uma dessas decisões estabelece um conflito interno com aquele desejo inicial de assistir à película.

Conforme aponta Wheatley (2009), “nos filmes de Haneke, impacto não é o ponto no qual o conteúdo é produzido, mas o ponto no qual o espectador é convidado a se engajar moralmente” (WHEATLEY, 2009, p. 79)⁷ – este engajamento pode ser tomado também como um problema filosófico, seguindo o pensamento de Cabrera (2006), já citado neste artigo.

Na mesma linha que Laine (2010) e Wheatley (2009), Price (2010) também considera que Haneke utiliza a violência a fim de proporcionar uma reflexão ao público. A tomada de consciência, porém, dá-se pela construção narrativa dos momentos de dor dos personagens, com vácuos compostos por imagens neutras, sem violência explícita. O autor defende que o espectador se incomoda pela impressão de dor sentida pelos personagens e não pela dor propriamente dita, porque esta última só pode ser sentida pelos personagens.

Assim, segundo Price (2010), a dor em si não é representável, mas consegue definir o papel dos espectadores diante de obras que focam a violência – eles podem permanecer passivos ou não. Como argumenta o autor, “a dor [...] mobiliza o pensamento” (PRICE, 2010, p. 42)⁸.

Considerações finais

A humanidade se atrai pelas representações imagéticas de violência desde a Pré-história. Com ciência desse comportamento, a indústria do cinema oferece filmes que permitem aos espectadores assistir a histórias de massacres, guerras e assassinatos em série. Como o objetivo final é o lucro, não há qualquer estímulo à reflexão. Nos últimos anos, porém, cineastas como o austríaco Michael Haneke lançaram um olhar crítico sobre esse cenário, que também se estende à televisão e à mídia impressa, a fim de fazer com que o público tome consciência acerca dele.

Alguns dos filmes que estimulam essa reflexão são as duas versões de “Violência Gratuita”, uma de 1997 e a outra de 2007, ambas roteirizadas e dirigidas por Haneke. As películas, idênticas quanto ao roteiro, relatam a história de uma família que é

⁷ Citação traduzida de: “in Haneke’s films, impact is not the point at which content is produced but the point at which the spectator is invited to engage morally with the film” (WHEATLEY, 2009, p. 79).

⁸ Citação traduzida de: “pain [...] mobilizes thought” (PRICE, 2010, p. 42).

assassinada por dois jovens delinquentes após ser feita refém em uma casa de veraneio. Sem permitir a vazão da catarse, o austríaco desenvolve sentimentos de desconforto nos espectadores. Uma estratégia que tem como fim a tomada de consciência.

Por incitar uma reação do público, os dois filmes, embora classificados como *thrillers* comercialmente, atendem aos preceitos da modalidade cinematográfica chamada *counter-cinematic*, desconhecida pela maior parte das pessoas, mas já objeto de estudos em universidades. Nesta modalidade, as obras pedem por um posicionamento do público em relação à estória contada, mesmo que isso signifique, como no caso dos filmes analisados, apertar o botão *stop* do controle remoto.

Referências

BAUDRILLARD, Jean, **A ilusão vital**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude, **O que é cinema**, 16 ed., São Paulo, Brasiliense, 2006.

CABRERA, Julio, **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes**, Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

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

CONTRERA, Malena, **Mediosfera**, São Paulo, Annablume, 2010.

HANEKE, MICHAEL, **Violência gratuita**, [Filme-vídeo], Produção de Michael Haneke, direção de Michael Haneke, Áustria, 1997, 1 DVD / NTSC, 108 min., color., son.

HANEKE, MICHAEL, **Violência gratuita**, [Filme-vídeo], Produção de Michael Haneke, direção de Michael Haneke, Estados Unidos, 2007, 1 DVD / NTSC, 111 min., color., son.

JAMESON, Fredric, **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**, 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995.

KEHL, Maria Rita; BUCCI, Eugênio, **Videologias**, São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.

LAINE, Tarja, Haneke's "Funny" Games with the audience (revisited), In: PRICE, Brian (Org.); RHODES, John David (Org.), **On Michael Haneke**, Detroit, Wayne State University Press, 2010, c. 4, p. 51-60.

LOMBARDI, Kátia H, Fotografias de conflito: o que permanece?, **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 7, n. 11, p. 14-32, 2011.

NOGUEIRA, Luís, **Violência e cinema**: monstros, soberanos, ícones e medos, Covilhã, Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior, 2002.

PORTUGAL, Daniel B, O realismo entre as tecnologias da imagem e os regimes de visualidade: fotografia, cinema e a “virada imagética” do século XIX, **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 7, n. 11, p. 34-54.

PRICE, Brian, Pain and the limits of representation, In: PRICE, Brian (Org.); RHODES, John David (Org.), **On Michael Haneke**, Detroit, Wayne State University Press, 2010, p. 34-48.

SONTAG, Susan, **Diante da dor dos outros**, São Paulo, Companhia das Letras, 2003. E-book.

WHEATLEY, Catherine, **Michael Haneke’s cinema**: the ethic of the image, Southampton, Berghahn Books, 2009.