

# DIANTE DA DOR DOS OUTROS: IMAGENS DA VIOLÊNCIA EM UM BREVE RECORTE DO CINEMA EUROPEU

BEFORE THE PAIN OF OTHERS: IMAGES OF  
VIOLENCE IN A BRIEF OVERVIEW OF EUROPEAN  
CINEMA

## Murilo Carlos de Castro

Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade  
Estadual do Paraná - Brasil. Bolsista CAPES – Brasil.

E-mail: [ilyich.murilo@gmail.com](mailto:ilyich.murilo@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-3631-0533>

## Renan da Silva Dálago

Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Mato  
Grosso do Sul - Brasil. Doutorando em Comunicação na  
Universidade Federal de Goiás - Brasil. Bolsista FAPEG -  
Brasil.

E-mail: [renandalago@gmail.com](mailto:renandalago@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9669-1701>

## Altamir Botoso

Doutor em Letras pela Universidade Estadual  
Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Brasil.

Realiza estágio pós-doutoral em Estudos de  
Linguagens na Universidade Federal de Mato  
Grosso do Sul - Brasil. Professor Adjunto sa  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul -  
Brasil.

E-mail: [abotoso@uol.com.br](mailto:abotoso@uol.com.br)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3231-2351>

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma discussão acerca da violência no cinema moderno. O recorte de filmes foca no cinema europeu da segunda metade do século XX e início do XXI, de 1975 a 2013. Em ordem cronológica, o estudo conta com análises acerca de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini, *Voskhozhdeniye* (1977), de Larisa Shepitko, *Idi i Smotri* (1985), de Elem Klimov, *Je vous salue, Sarajevo* (1993), de Jean-Luc Godard, *Lilja 4-Ever* (2002), de Lucas Moodysson e *Miss Violence* (2013), de Alexandro Avranas. O objetivo desse artigo é, em suma, demarcar a presença de uma violência moderna no Cinema. Bem como, colocar os filmes em diálogo com reflexões propostas por André Bazin (1983), James Hillman (1993), Karl Marx (2006), Lev Vigotski (1999), Phillipe Dubois (2009), Roland Barthes (2022), Rosane Kaminski (2024) e Susan Sontag (2003), autora do ensaio que performa o título deste trabalho. Através das análises, compreenderam-se algumas das formas usadas para retratar a violência no cinema, mesmo que ela não necessariamente esteja em movimento.

**Palavras-chave:** Cinema; Cinema Europeu; Violência.

**Abstract :** This paper proposes a discussion on violence in modern cinema. The selection of films focuses on European cinema from the second half of the 20th century to the early 21st century, covering the period from 1975 to 2013. In chronological order, the study examines *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) by Pier Paolo Pasolini, *Voskhozhdeniye* (1977) by Larisa Shepitko, *Idi i Smotri* (1985) by Elem Klimov, *Je vous salue, Sarajevo* (1993) by Jean-Luc Godard, *Lilja 4-Ever* (2002) by Lucas Moodysson, and *Miss Violence* (2013) by Alexandro Avranas. The aim of this article is, in essence, to highlight the presence of modern violence in cinema. Furthermore, it seeks to engage these films in dialogue with reflections proposed by André Bazin (1983), James Hillman (1993), Karl Marx (2006), Lev Vygotsky (1999), Phillipe Dubois (2009), Roland Barthes (2022), Rosane Kaminski (2024), and Susan Sontag (2003), the author of the essay that lends its title to this work. Through these analyses, the study explores some of the ways violence is portrayed in cinema, even when it is not necessarily in motion.

**Keywords:** Cinema; European Cinema; Violence.

### 1 Godard, Sontag: *Bijeljina, Bósnia, 1992*

Imagens em movimento em uma superfície clara podem causar extremo desespero e repulsa. Desde a projeção de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* pelos irmãos Lumière em 1895, a ilusão cinematográfica produz arrepios em todo o corpo. Não por pouco, há o clássico rumor sobre o cômico surto dos espectadores durante a aproximação do trem no filme de Auguste e Louis [Lumière]. O surto, sendo ele puramente anedótico ou não, demonstra um caráter desarmado e infantil da psique humana: o medo. Para Williams (1991), o cinema é uma chave de pulsões, um dispositivo de liberação de fluidos do próprio corpo humano; o suor (o medo, no horror), as lágrimas (a tristeza, no melodrama) e a ejaculação (o prazer, no erótico).

Também é nesses três últimos (horror, melodrama e erótico) que existe um ponto em comum: a morte. Por sua vez, a violência também performa uma constante no cinema: “A simulação de cenas violentas, no seu sentido mais elementar, acompanha a história do cinema desde o seu surgimento” (KAMINSKI, 2024, p. 333). Tanto a morte, quando a violência também parecem ser uma constante no Cinema radical, podemos considerar o curta *Je vous salue, Sarajevo / Hail, Sarajevo* (1993), de Jean-Luc Godard, como exemplo. No filme de Godard, ambos (a violência e a morte) performam o tempo de seus dois minutos e quinze segundos de duração. O discurso que caminha entre o trágico e o humanismo melancólico de Godard contrasta com um dos registros mais brutais da Guerra dos Bálcãs e da dissolução da Jugoslávia: um grupo de

milicianos sérvios, onde um dos integrantes chuta a cabeça de uma mulher que se deita.

Imagem 1 – Fotograma de *Je vous salue*, Sarajevo



Fonte: Jean-Luc Godard, 1993

Uma vez que Godard inicia seu filme com a ideia sobre *o medo*, encontrada na peça *Dialogue des Carmélites*, onde:

Em certo sentido, vejam bem, o Medo é, ainda assim, filha de Deus, redimida na noite da Sexta-Feira Santa. Ela não é bela de se ver – não! – ora ridicularizada, ora amaldiçoada, rejeitada por todos... E, no entanto, não se enganem: ela está ao lado de cada agonia, intercede pelo homem (Bernanos, 1949, p. 2, tradução nossa);<sup>1</sup>

Godard finaliza com a singela estrofe do poema “Le Cri du Butor” (1949), sobre a morte: “Quando for preciso fechar o livro, será sem nada lamentar. Vi tantas pessoas viverem tão mal e tantas morrerem tão bem” (ARAGON,

<sup>1</sup> “En un sens, voyez-vous, la Peur est tout de même la fille de Dieu, rachetée la nuit du Vendredi-Saint. Elle n’est pas belle à voir – non! – tantôt raillée, tantôt maudite, renoncée par tous... Et cependant, ne vous y trompez pas: elle est au chevet de chaque agonie, elle intercede pour l’homme.”

1949, p. 91, tradução nossa)<sup>2</sup>. Esses dois momentos revelam uma dialética quase misantrópica: o medo é um aliado cósmico, é inato à vida. A morte é uma companheira.

Sobre a mesma imagem (a presente no filme de Godard), Susan Sontag comentou:

[...] Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem. Observemos uma das imagens inesquecíveis da guerra na Bósnia, uma foto sobre a qual John Kifner, o correspondente estrangeiro do *New York Times*, escreveu: “A imagem é incisiva, uma das mais duradouras imagens das guerras nos Bálcãs: um miliciano sérvio dá um chute displicente na cabeça de uma mulher muçulmana moribunda. A imagem conta tudo o que é preciso saber”. Mas é claro que ela não nos conta tudo que nós precisamos saber.

Graças à identificação fornecida pelo fotógrafo, Ron Haviv, sabemos que a foto foi tirada na cidade de Bijeljina, em abril de 1992, o primeiro mês da investida sérvia contra a Bósnia. Atrás, vemos um miliciano sérvio uniformizado, um jovem com óculos escuros no alto da cabeça, um cigarro entre os dedos médio e anelar da mão esquerda levantada, um rifle que pende da mão direita, a perna direita em posição de chutar o rosto de uma mulher deitada, de cara para baixo, sobre a calçada, entre dois corpos. A foto não nos diz que ela é muçulmana, embora dificilmente pudesse ser classificada de qualquer outro modo, pois por que estariam ela e mais duas pessoas estiradas ali, como mortas (por que “moribunda”?), sob o olhar de alguns dos soldados sérvios? Na verdade, a foto nos revela muito pouco — exceto que a guerra é um inferno e que rapazes bonitos armados são capazes de chutar a cabeça de mulheres velhas e gordas que jazem indefesas, ou já mortas (Sontag, 2003, p. 76).

<sup>2</sup> “Quand il faudra fermer le livre Ce sera sans regretter rien J’ai vu tant de gens si mal vivre Et tant de gens mourir si bien”.

Ambos radicais em seus trabalhos, Godard e Sontag apontam a imagem de Bijeljina para um mesmo caminho: a arqueologia de um fim violento. A fotografia de Haviv é, por si, uma das imortalidades do ódio instrumentalizado, de um momento quase esquecido da História. Por outro lado, na ficção, uma das maiores lembranças dos traumas da guerra (no caso, a *Grande Guerra Patriótica*) são os soviéticos *Voskhozhdeniye / Восхождение / The Ascent* (1977), de Larisa Shepitko, e *Idi i Smotri / Иду и смотрю / Come and See* (1985), de Elem Klimov.

Imagens 2, 3, 4 e 5 – Fotogramas de *Voskhozhdeniye*



Fonte: Larisa Shepitko (1977)

Imagens 6, 7, 8 e 9 – Fotogramas de *Idi i Smotri*



Fonte: Elem Klimov (1985)

Com base as imagens reproduzidas acima, cabe levantar que as representações da morte aqui postas não são encaradas apenas como a concretude da morte de algum personagem (um alguém), mas também como a morte de uma situação, como a morte de algo. Já que, para Vigotski, a morte não possui apenas um significado negativo:

[...] A morte é interpretada somente como uma contraposição contraditória da vida, como a ausência de vida, em suma, como o não-ser. Mas a morte é um fato que tem também seu significado positivo, é um aspecto particular do ser e não só do não-ser; é um certo algo e não um completo nada. E esse significado positivo da morte é desconhecido pela biologia. Na verdade, a morte é a lei universal do vivo; é impossível conceber que esse fenômeno nada represente no organismo, isto é, nos processos de vida. É difícil crer que a morte careça de significado ou só tenha um significado negativo (Vigotski, 1999, p. 266).

Esse significado mais visceral da morte, em suma, vai de encontro com a ideia de uma presença invisível da violência no Cinema (Dubois, 2009, p. 203), uma vez que ambas

trabalham em um plano mais elementar dos filmes, existem mesmo naqueles momentos de plenitude, de contemplação de um realismo decadente e misantropo.

## 2 Pasolini: *Salò, Itália, 1975*

Ainda nos anos 70, em outro contexto europeu, Pier Paolo Pasolini dirige o projeto iniciado por Sergio Citti (Matos, 2024), intitulado como *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, este que infelizmente seria seu último filme. A trama, traduzida e adaptada do romance *Les 120 Journées de Sodome ou l'école du libertinage* (1875), de Marquês de Sade, explora a perversidade do fascismo na brutalidade de um contexto extremamente intimista. Se, em Sade, temos os membros da Coroa francesa como os crápulas de um dos relatos mais torpes de toda a literatura, em Pasolini, temos os fascistas italianos (figuras inspiradas em Mussolini e seus aliados) como as figuras centrais. Ambos, Sade e Pasolini, sabiam bem por onde estavam pisando. Sade, por ter sido pupilo da libertinagem e da sodomia durante sua vida adulta, e Pasolini por vivenciar os horrores da Segunda Guerra em seus dias de juventude.

A fotografia enclausurada do filme de Pasolini expressa um dos maiores horrores que já se viram em tela. Extremamente consciente de seu momento histórico, *Salò* se utiliza de um sistema de agressões que ultrapassa o corpo dos personagens. O que configura a violência no filme de Pasolini não são apenas os estupros, as mortes e as coerções, pois a comunicação entre os

personagens é tão violenta quanto. Mesmo que, na comunicação, a violência ocupe um espaço quase fantasmático, mais elementar, é na sua presença que se dá o tom do filme. Considerando que a explosão das paixões dos personagens se dá em virtude dos relatos daquelas madames, prostitutas em seus tempos de moças. Paradoxalmente, são apenas nos momentos de contação que uma breve paz se instaura na mansão.

Imagens 10, 11, 12 e 13 – Fotogramas de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*



Fonte: Pier Paolo Pasolini (1975)

Nos quatro filmes postos até então, nota-se outro ponto em comum não dito anteriormente: a memória. Todos eles tratam sobre a guerra. Se Godard saudou Sarajevo (*Je vous salue, Sarajevo* se traduz como “Eu te saúdo, Sarajevo”), Pasolini tratou de saudar Salò, uma comuna na região da Lombardia, em seu filme.

A pequena Salò, entre 1943 e 1945, abrigou o estado-fantoches hitlerista na Itália, assim como foi o caso da França de Vichy, entre

1940 e 1944. Aqui ainda, vale levantar que em *Salò*, no meio de tanto pavor, algumas leves pinceladas acerca da liberdade são feitas. Um dos guardas, ao ser descoberto por se relacionar com uma das empregadas da mansão (sexo de nenhum tipo poderia ser performado longe da presença dos fascistas), cerra o punho para o alto na hora de sua morte.

Muito relacionado às esquerdas, o gesto do jovem, internacionalmente, representa uma forma de resistência diante do silenciamento fonético e político. Para Zerwes (2018), “[...] o gesto passou a ser usado pelas massas como parte da construção de uma identidade de grupo reunida em torno do repúdio ao fascismo”, também, segundo a autora, no contexto alemão, a manifestação dos punhos cerrados demonstrava uma resposta à saudação hitleriana, com o braço angulado à frente do corpo e com a palma estendida, entre os gritos de “*Sieg, Heil!*”.

!”.

Imagem 14 – Fotograma de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*



Fonte: Pier Paolo Pasolini (1975)

Pasolini levou suas opiniões e respostas acerca de seu filme para a cova. No dia 2 de novembro de 1975, alguns meses antes do lançamento de *Salò*, Pier Paolo, assim como o seu personagem do guarda que cerra o punho para o alto, foi covardemente assassinado pelo garoto de programa com quem se relacionava esporadicamente. As motivações para o seu assassinato são nebulosas até os dias de hoje. Contudo, em 2022, o diretor Paolo Fiore Angelini corroborou a ideia de que a morte de Pasolini está estreitamente ligada ao seu último filme.

No documentário *Pasolini - Cronologia di un delitto politico*, Angelini aponta um grupo de fascistas como os mandantes do crime, tese essa já levantada no docudrama policial *Pasolini, un delitto italiano* (1995), de Marco Tullio Giordana. Independente das motivações de seu assassinato, políticas ou não, uma coisa é fato: Pasolini e sua obra, até hoje, são um estorvo para os fascistas. *Salò* é uma obra única, extremamente potente, uma memória poética acerca dos horrores do fascismo e do ódio instrumentalizado, assim como o curta de Godard.

### 3 Bazin: *Xangai, China, 1949*

No início dos anos 50, André Bazin comenta sobre a efervescência da morte no Cinema no breve texto “Morte todas as tardes”, publicado na revista *Cahiers du Cinéma*:

A fotografia não tem nesse ponto o poder do filme, não pode representar mais que um moribundo ou um cadáver, jamais a passagem inapreensível de um a outro. Pôde-se ver na primavera de 1949, num cine-jornal, um

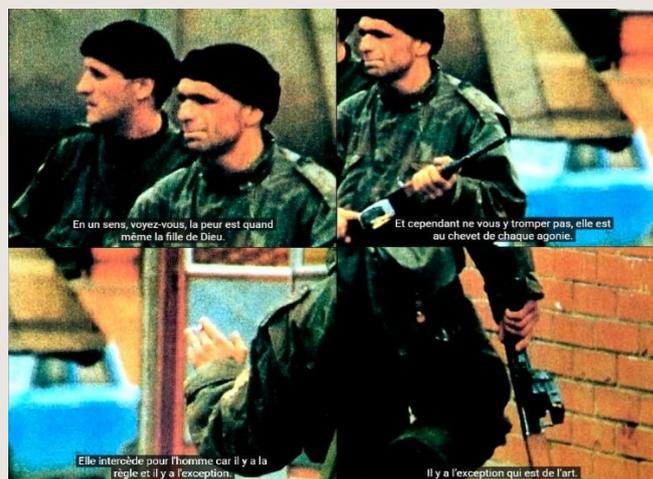
documento alucinante sobre a repressão anticomunista em Xangai, “espiões” vermelhos executados a tiros de revólver em praça pública. Ao toque da campainha, a cada sessão, esses homens estavam novamente vivos: o impacto da mesma bala estremecia-lhes a nuca. Não faltava sequer o gesto do policial que devia puxar uma segunda vez o gatilho travado de seu revólver. Espetáculo intolerável, não tanto por seu horror objetivo, mas por seu caráter de obscenidade ontológica. Antes do cinema, conheciam-se apenas a profanação de cadáveres e a violação de sepulturas. Hoje, graças ao filme, pode-se violar e exibir à vontade o único dos nossos bens temporalmente inalienáveis. Mortos sem réquiem, eternos re-mortos do cinema! (Bazin, 1983, p. 133-134).

Voltemos para o filme de Godard, que, na retórica apresentada por Bazin, é uma “bestialidade ontológica”. O tiro do policial chinês é como o chute do miliciano sérvio, contudo, este último está parado na eternidade. Como Bazin diz, a fotografia carece do mesmo poder do filme (o fluxo, o movimento), todavia Godard utiliza de recortes da mesma imagem e só presenteia o espectador com a imagem completa ao fim.

Essa alternativa tomada por Godard constrói uma continuidade, um fluxo em uma imagem estática, trabalha o movimento como uma câmera que se move da esquerda para a direita. No espectador, ver a imagem completa no fim do curta é quase como sentir o impacto do chute no próprio rosto. Para além da agressão, um ponto importante da fotografia (e do filme) é a reação dos companheiros daquele jovem agressor: vemos que os dois acompanhantes da morte pouco se importam com aqueles moribundos que estavam deitados no chão. Muito menos, olham a

agressão desferida pelo seu amigo, ambos estão com os rostos virados para outra direção, para a rua.

Imagens 15, 16, 17 e 18 – Fotogramas de *Je vous salue, Sarajevo*



Fonte: Jean-Luc Godard, 1993

Esse silêncio extremamente significativo performa algo próximo do “*punctum*” barthesiano, mostra aquele ponto menor que captura a atenção do espectador: “[...] pois o *punctum* também é picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, 2022, p. 31); é relevante destacar que “[...] “*punctum*”, [é] um nada na superfície da foto que constitui para o observador uma atração irresistível” (Sodré, 2022, p. 11). Sendo assim, o filme de Godard ressalta, para além da violência gráfica do chute, também a performance de uma microviolência.

Veremos, adiante, mais expressões da microviolência no Cinema, analisando os

filmes *Miss Violence* (2013), de Alexandros Avranas, e *Lilja 4-Ever* (2002), de Lukas Moodysson.

#### 4 Marx: Prússia, 1846

Em 1846, Karl Marx (2006) publica o ensaio “*Peuchet: vom Selbstmord*”, onde organizou e comentou casos de suicídio que performavam os arquivos da polícia francesa. No texto, Marx comenta sobre a morte de uma jovem que se joga de um penhasco ao perceber que perdeu completamente sua liberdade após se casar. Na época, dois anos antes da publicação do Manifesto do Partido Comunista, Marx já entendia os malefícios causados por todo e qualquer resquício da noção de propriedade privada, com isso, Marx aponta um dos fatores que destinaram a jovem ao suicídio.

O ciúme do marido da jovem mencionada por Marx pode ser relacionado diretamente com a ideia supracitada: “O ciumento necessita de um escravo; o ciumento pode amar, mas o amor é para ele apenas um sentimento extravagante; o ciumento é antes de tudo um proprietário privado” (Marx, 2006, p. 41). Por sua vez, James Hillman publica em 1926 o livro *Suicide and the Soul*, onde, tal como Marx, pensa razões que resultam no suicídio, do sadomasoquismo (de Sade e Masoch) à vingança, da morte adulta à infantil. Possivelmente renegado por séculos, o suicídio infantil se faz como um tabu maior do que o suicídio adulto, uma vez que quebra a ideia de inocência e puerilidade da criança.

Como reflexo de uma pulsão de realidade violenta, o cinema tratou sobre o suicídio por inúmeras vezes. Contudo, em poucos momentos retratou o suicídio de crianças e jovens. Em três momentos da juventude, Aggeliki, Lilja e Volodya decidiram respirar pela última vez, dando adeus aos abusos que sofreram ao longo de seus breves anos. Em seu texto, Hillman questiona: “E como encarar as centenas de crianças que tiram suas próprias vidas a cada ano — crianças que não são nem psicóticas nem retardadas, nem depravadas e algumas com menos de dez anos?” (1993, p. 51). Os filmes *Miss Violence* e “*Lilja 4-Ever*” encaram o questionamento de Hillman como convite para se refletir sobre esse assunto tão espinhoso e, em certa medida, até evitado.

#### 5 Aggeliki: Grécia, 2013

Em *Miss Violence* (2013), Aggeliki, com um sorriso no rosto, pula da sacada de seu apartamento durante sua festa de aniversário de 11 anos. O filme, sem lágrimas, se interessa apenas em entender o sorriso da jovem como seu último ato. Ao longo dele, descobrimos que o pai de Aggeliki liderava um esquema onde prostituía sua própria esposa e abusava de suas filhas. Eis aqui a motivação da queda da jovem de 11 anos.

O sorriso de Aggeliki se constrói como um triste e singelo ato de liberdade, já que a jovem sabia, por intermédio de suas irmãs, que seus abusos iriam começar logo depois de seu décimo-primeiro aniversário. Ao fim, mesmo que não se comportasse como ciumento, o pai

da jovem se comportava como um capitalista, um proprietário privado, como bem lembra Marx, uma vez que entendia sua esposa e filhas como meros objetos de produção de riqueza. Além disso, a morte de Aggeliki também funciona como uma morte simbólica (Vigotski, 1999) para a situação pela qual suas irmãs e mãe passavam, já que o império do seu patriarca capitalista entra em ruínas com a investigação acerca da morte da jovem.

Imagens 19, 20, 21 e 22 – Fotogramas de “Miss Violence”



Fonte: Alexandros Avranas (2013)

## 6 *Lilja, Volodya: Paldiski, União Soviética, 1980*

Caso Aggeliki não cometesse suicídio aos 11 anos, *Lilja 4-Ever*, em certa instância, funcionaria como uma sequência-dialética da sua história. O filme de Lukas Moodysson acompanha Lilja, uma garota de 16 anos abandonada por sua mãe na decadente Estônia soviética dos anos 80. Ainda no colégio e sem trabalho, Lilja decide se prostituir para ter algum dinheiro. Durante o filme todo, a única

pessoa que se importa com Lilja é Volodya, seu amigo mais jovem e que mora no mesmo condomínio. Tal como Lilja, Volodya também passa por situação de abandono familiar, já que seu pai bêbado o expulsa de casa por diversas vezes. Verdadeiramente, Lilja é a única pessoa na vida de Volodya, e Volodya é a única pessoa na vida de Lilja.

O rompimento involuntário entre Lilja e Volodya acontece quando a jovem é traficada para a Suécia, com a promessa de um trabalho registrado. Ao chegar ao país de destino, a jovem percebe que em momento algum deixou de ser prostituta, porém, ela não iria mais se vender, mas sim ser vendida. Com o passaporte tomado pelo seu “chefe”, a jovem percebe que está presa longe de casa, longe de Volodya. Nesse meio-tempo, Volodya já sofreu a falta de Lilja e decidiu seu fim. Após ser expulso de casa pelo seu pai mais uma vez, o jovem comete suicídio por overdose de remédios.

Mesmo morto, Volodya não abandona Lilja. Nos sonhos da jovem, ele aparece usando um par de asas, como um anjo, guiando-a e tentando acalentá-la durante sua desgraça, como sempre fez. Em um dos sonhos de Lilja, Volodya aparece dentro do apartamento em que a jovem morava, dizendo que o rufião de Lilja tinha esquecido a porta aberta. Volodya nunca mentiu para sua amiga. Ao se deparar com a porta aberta e com sua liberdade mais uma vez, a jovem começa a correr sem rumo pela cidade. Ao perceber que, sem dinheiro e sem seu passaporte, nada poderia ser feito, Lilja decide pelo seu fim. Corre até um viaduto e, contradizendo Volodya, pula. O filme de

Moodysson termina mostrando uma diegese ideal, contrária à material, onde Lilja não aceita a proposta de trabalho no exterior, fica ao lado de Volodya e continua a vida ao lado do seu único amigo. Contudo, agora, ambos usam asas.

Imagens 23, 24, 25 e 26 – Fotogramas de “Lilja 4-Ever”



Fonte: Lukas Moodysson, 2002.

## 7 Sobre mortes e conclusões

Embora os filmes selecionados não sejam necessariamente conterrâneos — com exceção de *Voskhozheniye* e *Idi i Smotri* — e não pertençam ao mesmo movimento ou tenham sido produzidos pelas mesmas pessoas, observamos que todos compartilham um mesmo objetivo: discutir a violência. Mesmo que os quatro primeiros filmes (*Je vous salue, Sarajevo*, *Voskhozheniye*, *Idi i Smotri* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*) trabalhem em uma mesma lógica (a da guerra), a violência por projéteis e granadas não são as únicas que se performam na tela. O ponto de convergência entre os quatro primeiros e os dois últimos (*Lilja 4-Ever* e *Miss Violence*), é a

microviolência, que se expressa nitidamente, em suas mais diversas formas. Essa microviolência se configura no olhar de um pai que abusa de sua filha ou no de uma mãe que abandona sua primogênita com a promessa do reencontro.

A combinação feita por Pier Paolo entre os crimes da obra de Sade e os dias de poder de Mussolini nos conta algo sobre a depravação da ideologia fascista em sua totalidade, não apenas na situação italiana, mas também sobre uma chaga que nos acompanha até hoje. *Salò* é, em suma, um discurso que, infelizmente, ainda se mostra pertinente, assim como o filme de Godard. Ao fim, os filmes de Avranas e Moodysson nos contam sobre a dureza da violência no âmbito familiar, destroem a falsa ideia de protecionismo parental. De forma visceral, os filmes desse breve recorte nos mostram uma realidade dura como pedra, um mundo-cão que, aos poucos, bate em nossa porta.

## REFERÊNCIAS

- ARAGON, Louis. **Le Nouveau Crève-Coeur**. Paris: Gallimard, 1949.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2022.
- BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 129 - 135.
- BERNANOS, Georges. **Dialogues des Carmélites**. Paris: Les Cahiers du Rhone, 1949.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea [2006]. *In*: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 179-216.

HILLMAN, James. **Suicídio e Alma**. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

IDI I SMOTRI. Direção: Elem Klimov. Roteiro: Elem Klimov; Ales Adamovich. UNIÃO SOVIÉTICA: 1985. (142 min), son., color.

JE VOUS SALUE, SARAJEVO. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard. FRANÇA: 1993. (3 min), son., color.

KAMINSKI, Rosane. Formas da violência no cinema brasileiro moderno. *In*: GRUNER, Clóvis; \_\_\_\_\_. (org.). **História e Imagem: Representações de traumas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2024. p. 331 – 363.

LILJA 4-EVER. Direção: Lukas Moodysson. Roteiro: Lars Jönsson. Suécia; Dinamarca: 2002. (109 min), son., color.

MARX, Karl. **Sobre o Suicídio**. 1ª ed. – São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2006.

MATOS, Andityas. A teologia político-pornográfica de Pier Paolo Pasolini. *In*: PASOLINI, Pier Paolo. **PORNO-TEO-KOLOSSAL**. São Paulo: sobinfluência edições, 2024. p. 6 – 33.

MISS VIOLENCE. Direção: Alexandros Avranas. Roteiro: Alexandros Avranas. GRÉCIA: 2013. (98 min), son., color.

SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Roteiro: Pier

Paolo Pasolini; Sergio Citti. ITÁLIA; FRANÇA: 1975. (116 min), son, color.

SODRÉ, Muniz. Prefácio. *In*: BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2022.

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

VIGOTSKI, L. S. O significado histórico da crise da Psicologia: uma investigação metodológica. *In*: \_\_\_\_\_. **Teoria e Método em Psicologia**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 203 - 417.

VOSKHOZHDENIYE. Direção: Larisa Shepitko. Roteiro: Yuri Klepikov; Larisa Shepitko. UNIÃO SOVIÉTICA: 1977. (111 min), son, p&b.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre and Excess. **Film Quarterly**, v. 44, n. 4, p. 2 – 13, 1991. Disponível em: <http://faculty.las.illinois.edu/rrushing/470j/ewExternalFiles/Williams—Film%20Bodies.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2025.

ZERWES, Erika. Os punhos fechados e a Guerra Civil espanhola. **Jornal da Unicamp**, Campinas, 19. jun. 2018. Disponível em: <https://unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/06/18/os-punhos-fechados-e-guerra-civil-espanhola/>. Acesso em: 28 jan. 2025.