

A encenação da violência no documentário *The Act Killing*

A imagem documental e a subjetividade da representação

Dr. Caio de Salvi Lazaneo
Esp. Lucas Campacci

RESUMO

O propósito do artigo é analisar como o documentário *The Act Of Killing*, do cineasta norte-americano Joshua Oppenheimer, utiliza da atuação de não-atores para representar suas memórias e como essas pessoas constroem seu testemunho. Levando como partida a relação histórica da dramaticidade como utensílio no cinema documental para compor sua narrativa, o artigo analisa também a potência desse tipo de cinema que mistura livremente a subjetividade do testemunho com a realidade social, e seu valor para rever questões históricas, como no caso, a ditadura militar que ocorreu na Indonésia.

Palavras-chave: Documentário; *The Act Of Killing*; Performance; Ficção; Joshua Oppenheimer.

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyse how the documentary movie *The Act Of Killing*, directed by the american filmmaker Joshua Oppenheimer, uses the performance of non-actors to represent their own memories and how these people build their testimony. Beginning from the historical relation of drama as a tool for documentaries to compose their narratives, this article also analyses the potency of this kind of cinema that mixes freely the subjectivity of the testimony with social reality and its capacity of rethink historical events, such as the dictatorship in Indonesia.

Keywords: Documentary; *The Act of Killing*; Performance; Fiction; Joshua Oppenheimer.

1. INTRODUÇÃO

Silêncio. Escuta-se apenas o barulho do vento e na tela um plano médio foca um velho submarino em formato de peixe aparentemente naufragado e com as marcas do tempo

em sua carcaça, o fundo é paradisíaco, com um belo dia de sol. Depois de alguns segundos uma valsa começa a tocar e mulheres vestidas iguais saem da boca do peixe dançando de forma sincronizada. Corta para uma cachoeira, em um movimento a câmera desce para dois homens, um vestido de preto e o outro travestido com muita maquiagem, batom vermelho em sua boca e um vestido azul, eles olham para o além com os braços abertos como se suplicassem por algo. A valsa continua ao fundo, o clima é de tranquilidade. A beleza que estava se construindo é cortada abruptamente por uma voz em off de alguém que parece ser um diretor de cinema pedindo em um megafone para todos sorrirem. “Paz! Felicidade! Sorriam!” ele repete algumas vezes. “Estes são os primeiros planos! Eu quero alegria verdadeira, isso não é prazer! Beleza natural, isso não é falso” ele continua gritando enquanto na tela a imagem mostra essas mesmas bailarinas fazerem uma dança suave enquanto se esforçam para manter o sorriso ao lado dos dois homens descritos anteriormente. Tudo é com excesso, inclusive a própria imagem que faz transparecer as cores vivas da natureza e das roupas coloridas daquelas mulheres. “Que a câmera não as capte com cara ruim!”, volta a repetir a voz do megafone. Quando a câmera faz um travelling pelo ambiente, o homem de vestido azul cospe para o chão. “Paz! Paz! Paz!”, volta a gritar o homem do megafone e todos tentam manter um semblante sereno. “Corta!” diz abruptamente a voz, e nesse mesmo instante o sorriso de todos em cena se desmancha e a equipe de produção invade o cenário para levar roupas para aquelas pessoas que estavam com frio e encharcadas pelas águas da cachoeira.

A cena descrita acima poderia ser de um filme B, mas são os dois primeiros minutos do documentário *The Act Of Killing* (2012), de Joshua Oppenheimer. Toda aquela beleza cinematográfica que a cena almejava passar se desmancha em seguida: os dois sujeitos que aparecem em cena são Anwar Congo e Herman Koto, dois carrascos que, com o aval da ditadura militar da Indonésia, mataram pelo menos dois mil dos mais de meio milhão de mortos no regime sob a simples alegação de serem comunistas. Veremos esses paramilitares contar com prazer as suas histórias sem qualquer remorso, afinal, assumem-se como gangsteres - que no país é um termo positivo que pode ser traduzido como “homens livres”. E, de fato, eles são livres para fazer o que quiserem, pois mesmo com o fim da ditadura eles são vistos como heróis nacionais e continuam sob a proteção de políticos locais.

Para adentrar no universo desses homens, e entender quais foram as suas motivações no passado, Oppenheimer pede para que eles recriem as cenas de matanças da maneira como quiserem em frente às câmeras. Todas as cenas seguintes serão sobre este processo de

construção em que memória, encenação e pesadelos se juntam para tentar contar uma história - ou a própria História - sob a ótica de pessoas que mais do que testemunhas, foram também os carrascos. Se a História é escrita pelos vencedores, veremos como eles buscam formulá-la.

“Sorria! Alegria verdadeira, isso não é prazer! Beleza natural, isso não é falso!”. De cara, *The Act Of Killing* já levanta uma indagação que vai percorrer não apenas as quase três horas de duração, como também toda uma tradição que gira em torno do cinema documental. O que vemos projetado no écran está ali para nos mostrar quais tipos de imagem? Uma que condiz com aquilo que acreditamos ser verídico, representante daquilo que chamamos de realidade, ou então o contrário, seria tudo ali manipulado? Afinal, o que costuma se esperar de um filme do gênero é captar certa essência, ou a “beleza natural”, como o preparador da equipe de filmagem gritava no megafone, e não um mero sorriso “falso”.

Podemos perceber o primeiro antagonismo que o filme nos apresenta de forma sutil: a construção é de uma cena puramente cinematográfica, mas para que ela desse certo as pessoas deviam evocar o verdadeiro, uma real alegria, um real sorriso. Seria possível? Mais do que isso, o antagonismo é ironicamente apresentado também quando essa alegria verdadeira estampa a abertura de um filme que fala sobre uma bárbara chacina. Seria uma palavra de ordem, típica de regimes autoritários? A ditadura da felicidade em que se é obrigado a sorrir, pelo menos enquanto o olhar da câmera (ou do Estado) o foca. Como o grito no megafone indica, não existe outra opção para que a cena funcione a não ser com sorriso estampado no rosto.

No presente artigo tentaremos levantar questões sobre a subjetividade que a obra de Oppenheimer possui quando se utiliza de dispositivos do cinema ficcional para construir caminhos alternativos na memória dos participantes do filme. Também analisaremos a narrativa e a montagem, levando em conta a força do cinema documental para tratar de temas maiores como, no caso, o genocídio que ocorreu durante a ditadura na Indonésia.

Não cabe aqui uma investigação detida sobre o evento histórico indonésio, tampouco uma análise detalhada do cinema documental, que já se aproxima de cem anos de existência – sendo que ainda hoje a questão sobre “o que é documentário?” não está esgotada - mas talvez seja pertinente ao menos traçar ligeiramente alguns caminhos que permitam pensar e categorizar *The Act Of Killing* dentro da tradição documental.

2. DESENVOLVIMENTO

2.1. OS PRIMEIROS PRINCÍPIOS

Quando no ano de 1932 John Grierson publicou o artigo *First Principles of the Documentary* (GRIERSON, 2015.), ele já levantava a questão de como as obras deste gênero muitas vezes carregavam certo cunho educativo que descreviam e expunham um determinado mundo histórico para o público. Ainda que pudessem atuar perfeitamente bem na publicidade ou no ensino, no geral, eles estavam aquém da sua potencialidade enquanto arte. Ele acreditava que o cinema deveria sair dos estúdios para realmente mostrar o mundo real, e que os atores originais e as cenas originais são os melhores guias para uma interpretação do mundo moderno nas telas, só assim o documentário poderia “alcançar uma intimidade de conhecimento e resultado impossíveis à coreografada mecânica do estúdio e às imaculadas interpretações do ator metropolitano” (GRIERSON, 2015, p. 22).

A importância do não ator para mostrar a realidade social foi - e ainda é - um grande tema dos estudos no documentário, embora desde *Nanook o Esquimó* (1922) a questão da encenação já estava presente. Algumas das cenas de um dos filmes pioneiros do gênero foram feitas através de encenações dos próprios personagens reais que ali viviam para facilitar a percepção do público sobre aquele universo. O próprio Flaherty dizia que “frequentemente você tem que distorcer alguma coisa para captar seu espírito verdadeiro” (1932, apud DARIN, 2006, p. 53). Logo a encenação para determinados fins ilustrativos sempre fez parte da produção documental e Flaherty contribuiu muito para uma próxima geração que viria anos mais tarde.

Mas foi em meados dos anos 1950 que a encenação passa a ser vista não mais como apenas uma maneira de dramatizar acontecimentos reais, agora ela também é uma das questões primordiais que envolvem a própria forma de se pensar e produzir documentário. Foi o caso dos realizadores do Cinema-Verdade francês no final dos anos 1950. Liderado pelo antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, o Cinema-Verdade acreditava em uma intervenção ativa, em que a presença do realizador é fundamental. Afinal basta a presença de uma câmera para que aquela realidade filmada seja modificada. Era uma forma de oposição a cineastas americanos que na época acreditavam que a observação do cineasta deveria ser “neutra” para que não interferisse na realidade social.

O grande expoente desse tipo de cinema foi o filme *Crônica de um verão* (1961), de Edgar Morin e Jean Rouch, que deu luz a uma série de questões sobre o que é verdade no

documentário. Na obra, personagens reais encenavam a sua própria vida cotidiana em frente às câmeras. A força desse tipo de produção estava na possibilidade de tais pessoas explorarem, de acordo com sua memória e imaginação, como projetar a sua própria individualidade; e o diretor, ao trabalhar com a realidade social dessa forma, pôde também construir uma “antropologia compartilhada”, tendo em vista que para ele a potência de tal maneira de retratar o mundo não está meramente no depoimento do entrevistado, mas na forma como ele se vê e performatiza seu depoimento. Neste momento começa-se a pensar a potência da representação no documentário:

Não percebiam que, ao explorar intuitivamente a interpretação entre os papéis que os atores representavam, os papéis que acreditavam representar e os papéis que os outros os viam representando, Chronique d'un Été tornava-se um filme sobre a relação de fecundação mútua entre documentário e ficção.

Ao se colocar disponível para uma experiência desta natureza - querer-se filmado, saber-se filmado, atuar diante da câmera saber-se filmado, atuar diante da câmera sem um plano preestabelecido, liberar a memória e a imaginação - cada um dos “atores” embarcava efetivamente na aventura do cinema direto. (DA-RIN, 2004, p. 156)

Essa “antropologia compartilhada” de Rouch permitia quebrar uma barreira que distinguia o cineasta/antropólogo do entrevistado/objeto de estudo. Aqui não cabe dizer que a construção narrativa do documentário funciona como “nós falamos sobre vocês”, e sim que, “nós, juntos, falaremos sobre essa construção mútua”, pois aqueles que participam do filme não são meros atores ou entrevistados, eles são contribuintes para a sua formação. A construção dessa antropologia se desenvolve a partir desse encontro entre duas culturas diferentes, que pode gerar embate, estranheza ou uma relação compartilhada de assimilar o mundo a sua volta. Não há um roteiro que não seja construído a partir desse encontro.

Outro filme importante de Rouch foi *Eu, um negro* (1958) sobre jovens de pequenas aldeias do Níger em busca de trabalho na Costa do Marfim. Ali, Rouch deixou que eles explorassem como quisessem que suas personalidades fossem retratadas, inclusive um deles se autodenomina Edward G. Robison, como o famoso ator do cinema clássico americano que ficou conhecido por interpretar dezenas de filmes de gangster.

Deixar que esses jovens da periferia global se disponham para a câmera da maneira como gostariam de ser retratados abriu uma pluralidade de caminhos e interpretações que, não só a antropologia, como o documentário, levariam adiante. Para a antropóloga Rose Satiko (2013), Rouch antecipou dilemas que foram de extrema importância, décadas mais tarde, para a formação do pensamento pós-moderno:

“Um destes dilemas é a inoperância dos grandes divisores - Nós-Eles, Ocidente-Oriente, Natureza-Cultura – para a descrição dos mundos híbridos que habitamos. Interessante notar que o projeto visionário de Rouch antecipa em décadas a discussão que ganha espaço na antropologia do fim do século XX, início do XXI. Rouch, em sua obra, recusa a estabilidade das categorias convencionais, como branco/negro, irracional/racional, campo/cidade, verdade/ficção, África/Europa” (2013, p. 115)

De acordo com o sociólogo Renato Ortiz, entre os impactos dessa pós-modernidade está a criação de um cidadão-mundo (Ortiz, 1998), enquanto advento do estágio atual do capitalismo e a sua expansão da globalização, é capaz de compartilhar de uma mesma cultura ou modo de vida em qualquer espaço do globo. Isso devido a uma rede de comunicação que criada pelos grandes conglomerados de empresas. Dessa maneira perde-se um posicionamento pessoal na sociedade tendo em vista que diversas áreas foram “colonizadas” pelo próprio capitalismo que acaba fragmentando as relações sociais e fez perder-se a noção de uma sociedade de classes tão claras como outrora.

“Eles denotam e conotam um movimento mais amplo no qual uma ética específica, valores, conceitos de espaço e de tempo são partilhados por um conjunto de pessoas imersas na modernidade-mundo. Nesse sentido a mídia e as corporações (sobretudo transnacionais) têm um papel que supera a dimensão exclusivamente econômica. Elas se configuram em instâncias de socialização de uma determinada cultura, desempenhando as mesmas funções pedagógicas que a escola possuía no processo de construção nacional. [...] A solidariedade solitária do consumo pode assim integrar o imaginário coletivo mundial, ordenando os indivíduos e os modos de vida de acordo com uma nova pertinência social” (ORTIZ, 1998, pp. 144-145).

Se o documentário serve não apenas para “desvendar temas sobre o real, mas também interrogar o próprio exercício de filmagem” (SCHVARZMAN, 2007, p. 52), essas questões sobre a contemporaneidade, a reflexão do lugar do cidadão no mundo e a construção de sentidos para interpretar esse mundo histórico acabam formatando a maneira como realizadores de documentário buscam representar suas obras.

O documentário também foi se renovando por meio de diferentes formatos conforme o passar das décadas, sempre buscando novas maneiras para a complexidade de documentar o real. E partimos do pressuposto que todo filme é um filme de ficção, pois o cinema, para Gutfreind, consegue “transformar objetos, pessoas e narrativas em ausentes no tempo e no espaço, por isso todo filme de ficção ou documental representa o irreal no sentido de que aquilo que vemos na tela é o ausente” (2016, p. 2).

Para Gutfreind a sustentação do documentário está “no impasse de apresentar aquilo que é proibido ou irrepresentável” (2016, p. 8), e que a essência do cinema está no “teatro da

vida” e na maneira como exploramos essa própria contradição. Ela continua dizendo que “nesse sentido, podemos dizer que o real resiste dentro de um ciclo imaginário de destruição e (re)construção, onde o documentário encontra a sua potência e autonomia na diversidade de formatos e escrituras” (2016, p. 9).

Compartilhando também da concepção de Bill Nichols (2016) que propõe classificar os documentários em seis categorias (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático), mesmo deixando claro que não são categorias fechadas e que um filme possa ter uma ou mais formas dentro de si, cada filme possui características predominantes que ajudam em seu estudo e compreensão.

Para a análise fílmica constatou-se que *The Act of Killing* possui características que poderiam classificá-lo tanto como reflexivo como performático, sendo difícil restringí-lo a apenas um formato.

A dificuldade de restrição se dá pelo fato de que ambos trabalham com a credibilidade do que é dito e também a própria forma como isso é dito. No modo reflexivo é a relação entre o cineasta e o público que é colocada em cheque quando ele mostra os problemas na própria representação. Perdemos uma noção realista do mundo quando começamos a refletir sobre o que a imagem indicial mostra e aquilo que ela realmente representa, levantando questões sobre a credibilidade das imagens projetadas.

O documentário performático também desvia da representação realista do mundo. Ele funciona como um ensaio, pois dá características subjetivas da experiência humana e da própria memória e é essa combinação entre real e imaginário que compõe a sua força. Para Nichols esses documentários tentam ser convincentes pelo vínculo afetivo que o sujeito tem com a obra, como uma autoetnografia, “dirigem-se a nós de maneira principalmente emocional e eloquente, e não de forma objetiva” (NICHOLS, 2016, p. 210).

2.2. DITADURA E IMPUNIDADE

No ano de 2002, Oppenheimer começou sua ligação com a Indonésia quando foi filmar em parceria com trabalhadores rurais da Sumatra o documentário *The Globalization Tapes* (2003), para falar sobre a globalização e o quanto isso afeta tais trabalhadores. Com a expansão do mercado globalizado e as ditaduras militares que eclodiram mundialmente nos anos 1960 (junto às suas relações com o mercado privado) forçaram milhares de trabalhadores mundo a fora a serem explorados enquanto mão de obra barata.

No filme, os próprios camponeses criavam cenas dramatizadas - lembrando algo que o cinema brasileiro já tinha explorado nas primeiras imagens de Coutinho no clássico *Cabra Marcado para Morrer* (1985) - *The Globalization Tapes* funcionou como um balão de ensaio para o que o diretor faria com *The Act of Killing* anos mais tarde.

Historicamente há muito em comum entre a Indonésia e diversos outros países durante a Guerra Fria: Sofreu um golpe militar no ano de 1965, apoiado pelos Estados Unidos, sob a alegação de contenção ao comunismo. Nesse momento o general Hadiji Mohamed Suharto assume o poder e nele permanece até o ano de 1998. Foi apenas no ano de 2014 que um presidente eleito na Indonésia não possuía ligações com a ditadura militar.

Porém o que difere no país são questões como a comissão da verdade, iguais houveram em países sul-americanos, por exemplo, sequer foram cogitadas, mantendo mais do que uma relação de impunidade por tais crimes, como o completo abandono das milhares de famílias das vítimas do Estado. Estas famílias sequer estão em um ambiente seguro para falar sobre o que ocorreu no país, pois muitas delas ainda são marginalizadas por serem parentes de comunistas.

Se por um lado os familiares das vítimas se negam a aparecer com medo das consequências, por outro, os algozes não possuem apenas a liberdade para expressar tais assassinatos, mas também há um certo prazer em narrá-los com um ar de orgulho e honra ao mérito.

De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben (2015), há uma confusão quando vamos pensar categorias éticas e jurídicas. Dificilmente conseguimos analisar questões morais ou até mesmo religiosas sem pensar pelo âmbito do direito: culpa, responsabilidade e julgamento, são exemplos disso. Desse modo, homens como Anwar não precisaram lidar com as consequências legais do que fizeram, por isso moralmente não precisam mostrar arrependimentos sobre seus atos.

Por exemplo, em dado momento do filme, Oppenheimer indaga um dos carrascos que, mesmo decidido que estava em uma guerra - por isso tais mortes foram justificadas - havia uma questão jurídica pela Convenção de Genebra, que aquilo que eles fizeram era considerado como “crimes de guerra” e pergunta como ele se sentia com o fato de ocasionalmente ter que se apresentar em uma corte internacional. O homem responde que não está de acordo com as leis internacionais e que “As Convenções de Genebra talvez sejam a moral de hoje, mas amanhã teremos as Convenções de Jacarta e jogaremos fora as de

Genebra”, de uma forma muito consciente ele relembra de Guantánamo e diz que quando Bush estava no poder os crimes cometidos na prisão eram permitidos, e só agora que ele saiu do poder que não são mais. Mesmo sabendo que moralmente o que eles fizeram estava errado, eles sabem estar protegidos por leis internas no país, ou seja, sua culpa moral está dissolvida por uma lei que o protege.

Ao longo da narrativa percebemos que esses indivíduos tentam se abster da culpa moral, mas a maneira sádica como eles contam sobre aqueles assassinatos revela uma outra face dessa suposta “guerra”. Sabendo da dificuldade para fazer um documentário com as vozes ocultas da história, Oppenheimer dedica-se completamente na vida de seus alvos e tenta subverter pelas próprias imagens produzidas por aqueles homens, questões como a impunidade no país.

I saw an opportunity: if the perpetrators in North Sumatra were given the means to dramatize their memories of genocide in whatever ways they wished, they would probably seek to glorify it further, to transform it into a “beautiful family movie” (as Anwar puts it) whose kaleidoscopic use of genres would reflect their multiple, conflicting emotions about their “glorious past”. I anticipated that the outcomes from this process would serve as an exposé, even to Indonesians themselves, of just how deep the impunity and lack of resolution in their country remains. (OPPENHEIMER, 2013)¹

O diretor tem um método para abordar tais temas: ele cria um ambiente seguro - o cinematográfico - para que essas pessoas possam atuar da maneira como queiram. Vale ressaltar que em suas performances, esses homens são obrigados a representar a si mesmos como também as suas vítimas, aumentando o grau de complexidade e envolvimento. Ele segue um caminho diferente sugerido por Grierson, trazendo das ruas os personagens reais para os estúdios.

Neste caso o envolvimento direto em um regime aterrorizante entra em voga quando eles precisam decidir como farão determinada cena e, ao precisar debater sobre as crueldades de tal regime, é que podemos perceber como Anwar e seus amigos se deparam com temas pessoais e éticos que vão se desenvolvendo para questões como política de Estado.

¹ “Eu vi uma oportunidade: se aos agressores do Norte da Sumatra fossem dados os meios para dramatizar suas memórias do genocídio como eles quisessem, eles provavelmente procurariam glorificá-la ainda mais, transformando-a num “belo filme de família” (como coloca Anwar) cujo uso caleidoscópico de gêneros reflete as emoções múltiplas e conflitantes que eles têm com seu “passado glorioso”. Eu antecipei que os resultados desse processo serviriam como uma exposição, mesmo para os indonésios, do tamanho da impunidade e falta de soluções que se perpetuam em seu país.” (tradução nossa)

Quando o diretor abre a possibilidade dessas pessoas criarem sua *mise-en-scène*, ele busca fazer com que aquelas matanças tenham uma intensidade emocional tanto para aqueles que a estão reproduzindo como para nós, espectadores, também possamos participar juntos dessa construção. Essa performance feita por pessoas que viveram tais eventos e assim possuem um valor afetivo com a situação, forçam uma maneira diferente de elaborar seu testemunho. Essa força talvez não seria alcançada da mesma forma se eles apenas narrassem os acontecimentos em frente às câmeras como outros milhares de documentários fazem, e nem se outros atores - atores completos - atuassem em seus lugares.

Um aspecto notável da obra é a ausência de imagem de arquivo, só visualizamos o passado através das reencenações desses legítimos representantes. São seus corpos que ocupam o espaço onde a História ocorreu, e traduzem suas memórias e afetos com a situação. A eles possui o poder de projeção ao gigante mundo do cinema.

Segundo Dayane Taylor (2009), quando vemos uma reencenação do passado, devemos saber que ela carrega também a passagem do tempo e a sua consequência na vida dessas pessoas, ela já não significa a mesma coisa que foi no passado, mas um olhar do presente sobre este mesmo evento. E nós também participamos desse tipo de performance quando ela diz que “Eu não vejo verdadeiramente, eu imagino. Eu presencio (como verbo ativo). Eu participo, não nos eventos, mas no recontar desses mesmos eventos” (TAYLOR, 2009, p. 6)

Neste caso, podemos perceber que mais que elucidar o passado tais encenações mostram as marcas produzidas por ele na vida de quem as encena. A partir do ponto que esses algozes vão produzindo essas cenas continuamente, e suas questões íntimas são postas para fora, podemos perceber que o filme apresenta a sua primeira reviravolta. O foco não é mais no que aconteceu no ano de 1965, e começa a indagar quais são as marcas de alguém que matou milhares de pessoas carrega consigo.

Outro aspecto importante da obra é que as encenações não são feitas apenas em estúdio, mas nos mesmos locais onde essas chacinas ocorreram no passado. Desse modo é possível fazer uma geolocalização de diversos espaços. Oppenheimer faz o que Janet Walker (2013) chamou de geografia da atrocidade quando mostra um percurso de lugares exatos onde crimes extremamente violentos aconteceram, mas foram escamoteados pelo Estado.

Outros documentários contemporâneos traçam caminhos parecidos quando buscam atuar a violência com aqueles que, de fato, participaram delas, seja como algozes ou vítimas,

localizando os espaços físicos em que ocorreram. *S21: the khmer rouge death machine* (2003), do cineasta cambojano Rithy Pahn, sobrevivente de uma chacina em seu país, filma dentro da prisão onde ele sofreu abusos, e ali junto com os guardas da época, eles recriam os acontecimentos da prisão.

No Brasil temos *Serras da Desordem*, um dos últimos filmes do cineasta Andrea Tonacci, que narra a história do índio Carapiru que após um ataque orquestrado por fazendeiros em sua reserva indígena, andou sozinho por mais de dois mil quilômetros pelo país até ser encontrado pela FUNAI. Na obra que mistura cenas documentais com ficcionais onde o próprio índio encena nos mesmos lugares sua trajetória.

Estas duas obras, assim como o filme estudado neste artigo, exploram imagens de violação de corpos, problemas estes que também são do Estado. A memória reencenada é também uma ferramenta de uso político e essas performances oferecem o suporte testemunhal para a sociedade, ao escancarar-lo sob a ótica do cinema, o documento audiovisual ganha legitimidade como material expositivo e reflexivo de questões sócio-políticas.

Dada a crescente participação do documentário em questões de ordem pública, é natural que a discussão em torno da representação seja de extrema importância na contemporaneidade. Assim, o cinema documental passa a ter um valor tanto pragmático, enquanto fenômeno de percepção social, e também artística que busca contemplar a experiência através da subjetividade:

Hoje, o olhar do pesquisador não se fixa somente na “natureza” do filme e na relação direta que esse entretém com fenômenos específicos, sobretudo com a literatura, mas na apreensão da complexidade do cinema a partir de dois vieses que interagem entre si: um, de valor pragmático, que entende a organização da produção cinematográfica como resultado do meio sociocultural no qual ele se insere, assim como expressão artística autônoma; e outro que compreende o cinema como uma técnica de reprodução cujos desdobramentos e avanços definiram um tipo de experiência constituída através de processos subjetivos. (GUTFRIEND, 2006, p. 9)

Entretanto, o que difere *The Act of Killing*, dos documentários citados acima é a maneira como esse problema é posto ao público, ou, como a experiência da subjetividade é construída. Se na obra de Tonacci a encenação de Carapiru representa certo olhar do diretor, que comanda e dirige a cena, Oppenheimer se disponibiliza a filmar a interpretação do passado pelo viés dos algozes.

São os próprios carrascos que atuam, escrevem e dirigem o filme que pretendem produzir. A maneira como esses homens se projetam e constroem seu testemunho, mostra

como eles querem ser vistos pelo olhar da câmera - ou ao olhar do mundo. Quando eles utilizam-se dessa estilização performática, tentam se projetar como heróis de cinema e transformam essa violência que cometeram em uma banal representação Hollywoodiana.

2.3. HOLLYWOOD E A CONSTRUÇÃO DO TESTEMUNHO

A experiência desses homens pode ser comparada a figura do narrador de Walter Benjamin. Seus relatos existem a partir daquilo que ele colhe da sua experiência, que tenta transformar isso outra vez para aqueles que ouvem sua história. Elas não possuem a qualidade de testemunho histórico do fato em si, mas as marcas daquele que a carrega.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão, é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro (BENJAMIN, 1985, p. 221).

Existem dois termos do latim levantados por Agamben que podem representar o significado de testemunha. O primeiro seria o *terstis*, ou aquele que se põe como terceiro. Já o segundo seria “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, por tanto, dar testemunho disso” (2008, p. 27), este seria *superstes*. Anwar Congo e seus colegas do filme são supérstites, mas como o próprio Agamben conclui quando analisa os testemunhos de Auschwitz, estes possuem um vínculo com o ocorrido por isso seu testemunho jamais pode ser julgado como neutro.

Mesmo que esses indivíduos tenham certa legitimidade ao narrar esses acontecimentos, existe uma lacuna em seus discursos. São as vítimas, peça chave da história, desaparecidas no documentário. Elas seriam também as testemunhas originais, as que, no caso, jamais poderiam fazê-lo. No caso, *The Act Of Killing* nem mesmo há alguém que narra em nome daqueles que morreram e não aparece nenhuma pessoa afetada pela ditadura na Indonésia, tampouco sabemos suas histórias (que serão contadas em outro documentário do diretor chamado *The Look Of Silence*).

Na ausência de sobrevivente dispostos a testemunhar ou alguém que testemunhe por aqueles que já morreram como o documentário pode contar uma história? Na insuficiência de qualquer material que dê conta desse testemunho, Oppenheimer abraça a ideia que se os

personagens que ele dispõe não dão conta de narrar a complexidade dos fatos, eles ao menos podem fantasiar suas verdades, e neste processo, revelar que a própria realidade é uma performance diária para eles encararem o personagem de heróis, quando sabem que não o são.

Consumidores do cinema norte-americano, Anwar e seus comparsas a todo o momento mostram como utilizaram de métodos sádicos de assassinato tirados dos filmes Hollywoodianos, em especial o western. Lembrando que as personagens do documentário eram paramilitares, ou seja, não tinham treinamento militar adequado; não por acaso, a referência cinematográfica influenciou não só os atos de tortura, bem como a representação dos mesmos.

Esses homens carregam um imaginário de que foram heróis cinematográficos, eliminando bandidos, e por isso a forma que conseguem se representar é como cowboys violentos que possuem sua própria ética de conduta e que protegem sua própria vida e seu território de seus inimigos. Esses são princípios típicos valorizados por esse tipo de cinema norte-americano:

Lançando mão da liberdade criativa que a ficção permite e da condensação histórica em que se fundem os mitos, o cinema Hollywoodiano criou um momento histórico impreciso e uma geografia imaginária, onde figuras míticas vivem em busca do equilíbrio em um universo violento (VULGMAN, 2012, p. 160)

“Se eu assistia a um filme do Elvis, matava feliz”, essa talvez seja a fala de Anwar que melhor exprime sua relação com a sétima arte. Tanto que suas performances são extremamente estilizadas, ora como filme western em seus vestuários ou nas paisagens visuais, outro momento em cenas *noir* como o encarceramento e interrogatório, como se fossem detetives durões. Há também momentos que tentam descrever um sonho como se fosse um filme de terror B que beira o surrealismo.

Mas essa técnica levanta debate sobre o quanto a situação histórica do país pode ficar em segundo plano em relação ao seu método de abordagem. Pouco se explica e pouco se sabe sobre a situação da Indonésia após assistir ao documentário de Oppenheimer. Mesmo que não seja o papel desse cinema dar uma aula de história, ao restituir tais cenas aqueles carrascos tentam se projetar ao mundo de uma maneira espetacularosa buscando se representar como heróis do cinema Hollywoodiano e de alguma forma o diretor não só corrobora com essa espetacularização da violência como a incentiva.

Em certo momento do documentário Anwar mostra o lugar onde matava suas vítimas enforcadas com um arame, e pede para o seu amigo se colocar no lugar delas para que ele demonstrasse ao diretor seu método. Ele dança e canta para as câmeras, se vangloriando por criar um meio eficaz de matar sem derramar sangue. Em outra cena ainda mais cruel, ele encena essas vítimas lhe cedendo o perdão e lhe entregando uma medalha “por me matar e me mandar para o céu”. Tais produções de cenas absurdas além de mostrar certa banalização do mal, também falsificam o destino de milhares de pessoas.

Muitos especialistas em cinema documental criticam *The Act Of Killing* pela maneira espetacularizada e pouco ética que o diretor trabalha tanto ao retratar as vítimas como os próprios personagens do filme. Estes não sabem que fazem parte de um experimento e que aquilo que eles pretendem produzir não faz parte com o que realmente Oppenheimer realiza em seu documentário. Para Nick Frazer, documentarista da BBC, o filme poderia ter sido feito de outra maneira, sem tantos artifícios cinematográficos para tratar o tema, assim seria mais sincero com o público e os próprios participantes.

I'm sure that *The Act of Killing* could have been made in a less “out-there fashion” and still have attracted its share of audiences and prizes. I don't believe that so much artifice is required, or indeed appropriate (...) Trickery has its place, too. But documentary films arise, surely, from the not inconsiderable belief that it is good to be literal as well as truthful. In a makeshift, fallible way, they tell us what the world is really like. (2013, p. 12)²

Mas em diversas entrevistas, Oppenheimer tende a falar que o filme foge do campo puramente documental. E sua obra não trata de mostrar o que foi a ditadura militar da Indonésia, mas como tais agentes que corroboraram com ela se veem hoje e quais foram as consequências desse período em suas personalidades. A justificativa parece não confortar o documentarista Amir Labaki, que acredita que o filme não deixa claro suas intenções.

Tendo situado o filme fora do campo do documentário, Oppenheimer está livre para *criar a realidade* à vontade. O que falta a *The Act of Killing*, entre outras coisas, é esclarecer os termos do acordo feito entre o diretor e os personagens. É preciso ler as entrevistas de Oppenheimer para saber que, segundo ele, os personagens “não receberam salário, tendo sido pagos apenas uma modesta diária.” Não foram remunerados por quê, é o caso de perguntar. Se for verdade, além de manipulados, terão sido também explorados. (LABAKI, 2013)

² Eu tenho certeza que *O Ato de Matar* poderia ter sido feito de uma maneira menos extravagante e ainda teria atraído sua parcela de audiência e prêmios. Eu não acredito que tanto artifício seja necessário, ou mesmo apropriado (...) A truncagem tem o seu lugar também. Mas os filmes documentais claramente surgem de uma considerável crença de que é bom ser literal bem como verdadeiro. De modo paliativo, e falível, eles nos dizem como o mundo é de fato. (tradução nossa)

Oppenheimer ficou anos com aquelas pessoas para conseguir o resultado final do filme sem que elas sequer soubessem do que se tratava o seu documentário. Se soubessem elas teriam participado mesmo assim? Ao desqualificar o filme meramente como documentário ele está livre de tais imposições? São questões éticas que o filme atropela para poder ser tão impactante.

2.4. Jogando com as imagens

Não é claro o lugar das imagens no filme. A obra fez questão de expor que não contempla nenhuma bússola moral que nos ajude a guiarmos diante de tais imagens (NICHOLS, 2013). Em alguns momentos é claro o que vemos é ficcional e em outras documentais, mas em determinado ponto ficção e realidade se misturam sem fornecer claramente o que é representação ou realidade social.

Ao falar sobre *The Act Of Killing*, Bill Nichols (2013) estabelece uma relação de duplo-vínculo que é necessário ao público para assistir a obra: pois como espectadores, é possível entender a obra a partir daquilo que vemos e ouvimos, mas a verdade só é encontrada quando duvidamos que aquilo que estamos assistindo é puramente verdade.

Oppenheimer manipula o tempo todo com as imagens projetadas, provoca tanto esses algozes, como a nós, o público, deixando que seu olhar sob tais situações fique submerso diante das imagens projetadas. Em alguns momentos o diretor intervém diretamente para gerar tensões com os participantes, indagando-os sobre seus atos quando reproduz na televisão suas sádicas atuações para que eles avaliassem tais imagens. Em outros gera imagens perturbadoras em que a representação destes assassinos e a realidade social se convergem e não sabemos se de fato eles estão sentindo aquilo ou é uma mera representação cinematográfica.

Na fotografia ele brinca com o que de fato deveríamos ver (a construção de um filme ficcional de heróis), e o que de fato vemos que são homens que carregam o trauma de seus passados. A montagem também traz a dicotomia entre imagens de extrema violência que abruptamente são cortadas por imagens da natureza equatorial que atravessa o país ou a ironia das imagens da “calmaria” de um Shopping Center que aparece após cenas onde esses homens parecem carregar uma extrema culpa pelos seus atos.

Como um cineasta norte-americano, o filme explora a espetacularização de técnicas cinematográficas, como o western, para a representação da violência. Seria o que Rose Satiko (2012) chama de não apenas comunicar a violência, mas comunicar com violência. Ele utiliza estratégias tipicamente hollywoodianas para o público adentrar um processo de reflexividade, e atingidos pela violência imagética, crie uma aversão por esses homens, como quando criamos ao embarcarmos em uma obra ficcional.

3. CONCLUSÃO

A dificuldade que o cinema documental possui para tratar do outro, da insuficiência de testemunhas ou do próprio testemunho que não dá conta da complexidade de determinados fatos é um desafio para quem se propõe a produzir essas obras. Alguns documentários - como os citados acima - trabalham por um caminho alternativo quando assumem a complexidade dos fatos e enxergam o potencial de mostrar a realidade por meio de uma perspectiva fantasiosa extremamente subjetiva, mas que ainda assim não é puramente ficção.

Em *The Act Of Killing* o diretor manipula o desejo de visibilidade de seus participantes para decifrar como eles se enxergam e também como eles querem ser vistos, e abre a oportunidade desses gângsteres se transformarem em heróis de cinema. Enquanto o público que assiste a um documentário também tem o desejo de poder construir uma realidade para as imagens apresentadas, assistimos para tentar decifrar o outro, conhecê-lo, entender suas ambições. Para estes, o diretor apresenta os personagens de outra maneira, subverte-os: os heróis de cinema é que se transformam em cruéis assassinos.

O filme brinca com as questões que Agamben levanta sobre ética e justiça. Como esses homens jamais foram julgados pelos seus crimes é pelo cinema que o diretor busca que eles reflitam sobre seu passado e a culpa em matar tantas pessoas. É uma metalinguagem em que o cinema se utiliza dele mesmo para levantar questões históricas.

O método reflexivo de Bill Nichols é principalmente apresentado quando as imagens produzidas não são exatamente o que elas parecem ser, indagando o espectador a refletir sobre todas as imagens que estão projetadas, duvidando do seu conteúdo quando não consegue mais discernir realidade social com ficção produzida.

Mais do que refletir, a performance a que eles foram submetidos permite “expressar” através dos corpos a reação de tal confronto entre o presente e o passado, a memória e os

traumas que os cercam. Além disso, consegue declarações privilegiadas nos mesmos locais onde os crimes ocorreram, mostrando que muitos dos mortos sequer estavam envolvidos com qualquer posicionamento político. Seu filme, apesar de toda a parte ficcional, pode ser usado como exemplo de elaboração do testemunho, e neste caso, a culpabilidade desses assassinos.

Percebe-se que embora o documentário tenha traços do pensamento de Jean Rouch, quando utiliza métodos já idealizados pelo cineasta francês, ele tenta muito mais espetacularizar para causar impacto do que produzir uma “etnoficção” para explicar a violência. O papel da ditadura militar e questões referentes ao atual estágio do mundo são apresentadas no filme, mas não exploradas ou estudadas.

O filme brinca com toda a história da tradição documental, do que é real e o que é ficção, quando joga para nós a dúvida sem resposta se aquilo que estamos vendo são homens arrependidos de seus atos ou apenas que conhecem as artimanhas do cinema e querem representar o arrependimento. Mas se *The Act Of Killing* se propõe a usar desse paradoxo papel que as estratégias fictícias possuem ao tratar de temas como a própria verdade no documentário e a justiça social, ele consegue gerar imagens impactantes, cuja ética deve ser estudada com mais vigor em outros trabalhos científicos, mas que revelam uma estratégia inovadora e paralela de se narrar e pensar a própria História utilizando seus próprios agentes.

Mostrando novas formas onde o documentário tem a complexa função de reconstruir o passado, e atribuir novas maneiras de se pensar a representação do “eu”, *The Act Of Killing* amplia o diálogo com a ficção, e também uma maneira de se pensar a própria sociedade contemporâneas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boi Tempo, 2008.

BENJAMIN, W. **O narrador**. In: Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DA-RIN, S. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

FRAZER , N. **We Love Impunity: The Case of The Act Of Killing**, In: Film Quarterly Vol. 67 n.2, pp. 21-24

GRIERSON, J. Primeiros princípios do documentário. In: LABAKI, A. **A Verdade de Cada Um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015 pp. 20-35

GUTFREIND, C. F. **O Filme e a representação do real**. In: Revista da Associação Nacional

dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2016.

_____. **Irony Cruelty, Evil (And a Wink)** In: Film Quarterly Vol. 67 n.2, pp.25-29

ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

TAYLOR, D. **O trauma como performance de longa duração**. In: **O Percevejo**. UNIRIO, Vol 1., 2009.

VUGMAN, F.S. Western. In: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. 7d. Campinas: PAPIRUS, 2012. pp. 159–176.

SATIKO, R, G, H. **Imagem-Violência: Etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro nome, 2012.

_____. Rouch Compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. In: **Iuminuras**, Porto Alegre, 2013. p. 133-122

WALKER, J. **Reffered Pain: The Act Of Killing and the Production of a Crime Scene** In: Film Quarterly Vol. 67 n.2, pp.14-20

ARTIGOS ON-LINE

LABAKI, A. Espectadores Violetados. Disponível em <<http://piaui.folha.uol.com.br/the-act-of-killing-espectadores-violentados/>> Acesso em: 10/11/2017

Oppenheimer, J. Statments. Em <<http://theactofkilling.com/statements/>>. Acesso em: 05/11/2017

FILMOGRAFIA

CABRA MARCADO PARA MORRER. Eduardo Coutinho, Brasil, 119 min, 1984.

CRONICA DE UM VERAO. Jean Rouch e Edgard Morin, França, 92min, 1961.

EU, UM NEGRO. Jean Rouch, França, 73 min, 1958.

NANOOK O ESQUIMÓ. Robert Flaherty, Estados Unidos, 79 min, 1922.

S21: THE KHMER ROUGE DEATH MACHINE. Rithy Panh, 111 min, 2003.

SERRAS DA DESORDEM. Andrea Tonacci, 135 min, 2006.

THE ACT OF KILLING. Joshua Oppenheimer, Indonésia, 165 min, 2012.

Rev. Belas Artes, N.25, Set-Dez, 2017

THE GLOBALIZATION TAPES. Joshua Oppenheimer, Estados Unidos, 70 min, 2003.

Submetido em Setembro de 2017, Aprovado em Novembro de 2017, Publicado em Fev 2018