

A crença na imagem e a reorientação da história através de sua representação

Rodrigo Almeida

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo

No embate entre verdade e realidade, entre real e ficcional, entre formas de representação e formas de vida, o presente artigo delinea os descaminhos de uma crença na imagem e um contexto inseparável entre imaginário histórico e imaginário estético para analisar o filme *O Ato de Matar* (Reino Unido / Dinamarca / Noruega, 2012), de Joshua Oppenheimer. Observa-se na obra como o repertório audiovisual, a recuperação mnemônica e a encenação ficcional se misturam numa provocação narrativa do documentarista com seus documentados. Para além de um acerto de contas com o inimigo, com torturadores responsáveis pela morte de milhares de pessoas, com um trauma nacional na Indonésia, a produção desenha relações de inocência, consciência e inteligência entre indivíduos e imagens, instituindo uma história que só pode ser restituída, repensada, reivindicada através de sua representação.

Palavras-chave:

Imagem. História. Cinema. Representação. O Ato de Matar.

Nos dias em que me encontrava mais enfurecido em meados de 2017, olhava o computador e me perguntava: como escrever uma tese de doutorado em tempos de golpe? Como abstrair o quadro político assombroso que nos cerca, sem se alienar, para se dedicar à pesquisa acadêmica? Como abstrair um país que desmorona sem abandoná-lo ou sem se entregar a paixões intempestivas, inocentes, violentas? Como não se deixar consumir? Como não definhar? Como não ceder? Tudo em minha cabeça e a minha volta parecia menor, menos importante. No entanto, por mais caricato que pareça, falar em golpe diante de tantas estratégias midiáticas que buscaram naturalizar o impeachment e os sistemáticos retrocessos espalhados pelo Brasil dos últimos anos, aproveitando-se de uma desconexão coletiva da sociedade, de rotas disjuntivas de resistência, de uma falta de perspectiva democrática no horizonte político é um gesto menos de resiliência e mais de crença: crença que palavras, sons e imagens constituem narrativas; que narrativas estão em disputa e são capazes de contestar posturas e tensionar conflitos; que através de palavras, sons e imagens vamos construindo não só a história, mas uma ideia de história, tornando-nos maduros o suficiente para refletir-



mos sobre suas potenciais estéticas.

Só que palavras, sons e imagens são armas tanto de engano como de revelação: podem servir como prova, recordação, fonte histórica; podem assegurar, induzir ou forjar um acontecimento, a existência diante de uma ausência; podem capturar, reconstituir, reencenar, remodelar ou inventar um passado que é, um presente que era e um futuro que foi. A imagem está no tempo e carrega o tempo dentro dela. No embate desigual por uma verdade da realidade, agora chamada de pós-verdade¹, as marcas do transcorrer do tempo são delineadas em sua representação, carregando consigo não somente as formas históricas e ideológicas, como os diferentes caminhos pelos quais constituímos a nossa própria memória. Assenta-se o passado como um tempo em movimento, um palimpsesto insistentemente raspado por um presente autoritário, de forma que é fundamental compreendermos quem contou, quando se contou, sobre quem se contou e a forma como foi contada / lembrada a história, a fim de descortiná-la como um campo de conquista da representação e da narração ao longo dos séculos, muitas vezes num direcionamento conduzido pelos vencedores.

Para reter a hegemonia da produção social do presente, do passado e de suas correlações, narrativas foram esboçadas sob distintas dinâmicas afetivas, ideológicas e políticas, a ponto de não termos como descolar o imaginário histórico do imaginário estético: a história se confirmou como um sujeito da imagem e a imagem se tornou um sujeito da história. Tanto num campo como no outro desabrocham intervenções anacrônicas entre o presente em que se narra e o passado narrado, quem domina o poder no presente escreve e projeta a história para si e para os seus, “porque o tempo próprio da lembrança é o presente” (SARLO, 2007, p. 18), num advento de caráter renovável e contemporâneo, submetendo a interpretação do que passou às demandas do agora, demandas as quais se atualizam de acordo com a substituição sucessiva de um tempo presente por outro, de um poder de narrativa por outro, de um poder de representação por outro. Se necessário for, os intérpretes deslocam contextos, rasuram arquivos, cruzam temporalidades, talham falsificações na verossimilhança, solapam a tradição oral, criminalizam vozes dissonantes, modificam e revertem informações, chegando ao paroxismo de “desrealizar o real” (D’AMARAL In DOCTORS, 2003, p. 16).

Estamos rodeados de distintos arranjos de presente e de passado, esboçados por um território imagético tecido por graus de deformação no procedimento de mimese (WHITE, 1995), seja pelos floreios estéticos, pela facha ideológica, seja pela substituição de lacunas por especulações, por uma apropriação agendada das lacunas ou pela recepção dos espectadores. A realidade e a estetização da realidade passam a habitar o mesmo plano de existência, num cenário de disputas em que o flerte entre

1 A expressão Pós-verdade (Post-truth) se refere às circunstâncias em que os fatos ou acontecimentos verdadeiros se tornam menos influentes para a formação de uma opinião pública do que a apelação a emoção e a crença pessoal. Consolidou-se popularmente depois que foi eleita palavra do ano de 2016 pelo Dicionário Oxford. Ainda que suas primeiras aparições tenham sido em meados da década de 1990, a expressão alcançou seu pico durante a campanha presidencial de Donald Trump e a realização do referendo pela saída da Grã-Bretanha da União Europeia, o Brexit. Para além da afirmação de uma cultura mitômana, a Pós-verdade nasce da indiferença pela verdade provocada pelo alarmante impacto das redes sociais ao espalharem histórias, versões, narrativas.

formas de representação e formas de vida produzem não apenas uma confusão, mas uma simbiose entre o real e o ficcional, entre o ficcional e o real. Portanto, “tornar-se imagem” em suas mais distintas esferas, da mais pessoal e privada até a mais pública e coletiva, para além de um gesto vaidoso ou isolado é também uma forma de se mover entre as estruturas de poder, de renovar o pensamento e encarar determinadas situações com um novo ponto de vista, de reorientar protagonismos e logísticas, ciente de que estamos diante de um jogo no qual as regras estão elas próprias postas em jogo:

É como se tivéssemos uma memória do século XX diferente das memórias das gerações que nos precederam, na medida em que boa parte de nossa memória se construiu com imagens tomadas por uma câmera. Reconhecermos personagens históricos não só por sua aparência, mas por sua voz, suas expressões faciais e corporais como se realmente os tivéssemos conhecido – quando eles podem ter morrido antes mesmo de nosso nascimento. Esse “conhecimento” não é qualitativamente diferente daquele que temos de muitas celebridades (ou subcelebridades e arriscaria dizer até alguns conhecidos) do mundo atual, cujos registros audiovisuais circulam em diferentes meios eletrônicos (HAGEMeyer, 2012, p. 54/55).

Lidar com tamanho pandemônio de apropriações do passado, de leituras do presente, de disputas narrativas, de evocações imagéticas, de um regime estético da realidade suscita riscos não só para a historiografia, como para a própria inteligibilidade de nossa experiência enquanto seres humanos. O que está em disputa é uma completa desorientação terrena e filosófica das noções de verdade e realidade; noções primordiais de nossa existência; uma desorientação que revela uma reconfiguração estética e histórica de nosso mundo sensível. Uma parcela considerável da sociedade continua “em relação às tecnoimagens, como os iletrados em relação aos textos” (FLUSSER, 2011, p. 118); continua estabelecendo um evidente pacto de confiança e fantasia com o que assistem nas telas, com o que leem na internet, sem diferenciar estatutos entre imagem, realidade e verdade. Após o detalhamento desse contexto num primeiro momento, analisaremos em seguida o filme *O Ato de Matar* (Reino Unido / Dinamarca / Noruega, 2012), de Joshua Oppenheimer, observando como o repertório audiovisual, a recuperação mnemônica e a encenação ficcional se misturam numa provocação narrativa do documentarista com seus documentados. Para além de um acerto de contas com o inimigo, com torturadores responsáveis pela morte de milhares de pessoas, com um trauma nacional na Indonésia, a produção desenha relações de inocência, consciência e inteligência entre indivíduos e imagens, instituindo uma história que só pode ser restituída, repensada, reivindicada através de sua própria representação.

Quando o filme começa com uma deslumbrante e colorida cena musical, que logo ‘deixa’ escapar tanto imagetivamente como sonoramente elementos da realização da cena, o antes e o depois do ‘corte’, friccionando o que vemos pela metalinguagem,

aprendemos rapidamente que estamos no campo de uma documentação da ficcionalização. É por esse caminho que a produção segue até o fim, mas não antes de nos informar que em 1965, o governo indonésio foi tomado por militares e que qualquer pessoa que fosse contra o regime – intelectuais, agricultores, membros de sindicatos, chineses – poderia ser acusada sumariamente de comunista. Em menos de um ano e com apoio direto dos governos ocidentais, mais de um milhão de pessoas foram assassinadas no país. O exército usou paramilitares e ‘mafiosos’ – que se autointitulavam como “homens livres” – para realizar as sádicas execuções. O diretor encontrou alguns desses assassinos, que até hoje ocupam postos de respeito no governo local: ao serem questionados sobre o passado, eles contavam não apenas com orgulho e nostalgia o horror que produziam, mas se colocando na posição de heróis nacionais. A proposta cinematográfica então: “para entender as razões, pedimos para que recriassem as cenas das execuções do modo como quisessem. Esse filme acompanha esse processo e documenta suas consequências”.

Os descaminhos de uma crença na imagem

Numa passagem emblemática da clássica *Graphic Novel* argentina *O eternauta* (1957-1959), escrita por Héctor Germán Oesterheld com desenhos de Francisco Solano López, um extraterrestre hostil capturado por um grupo de humanos, ciente de sua morte inevitável, muda as linhas austeras de seu rosto por uma expressão de generosidade. Como uma última prece, ele pede que alguém lhe alcance uma ‘escultura’ que está descansada em cima da mesa, “uma escultura onde repousam séculos de arte”, o que gera surpresa entre os presentes por se tratar de uma simples cafeteira italiana. O alienígena ignora os alertas de que aquilo é apenas um objeto doméstico, comenta que no seu planeta há um objeto similar usado para belas cerimônias quando os dois sóis se põem, que objetos cotidianos, banalizados, aparentemente sem importância, traduzem em parte a cultura de uma civilização inteira. Diante de incontáveis mundos habitados, mundos possíveis, somente em raros deles, objetos como aquele haviam florescido e resistido. Os humanos observam com desconfiança, acreditam ser um último truque, postura que o estranho refém replica com complacência, enquanto toca fascinado as curvas da cafeteira: “cada coisa irradia milênios de inteligência, milênios de arte, milênios de ternura” (2001, p. 160) – e, óbvio, também pode irradiar milênios de opressão.

As imagens são aqui observadas sob o mesmo princípio, como signos heterogêneos e heterodoxos capazes de sobreviverem ao tempo, acumularem significados e deslocarem narrativas; as imagens induzem e revertem sentidos de/do mundo, rompem com hierarquias e autorizações, fundamentam suas próprias regras enquanto representação do visível, encorajando uma paisagem política em que a experiência sensível suplanta a experiência inteligível – a ponto do sensível se passar pelo inteligível. Por vezes, encurraladas entre os mitos de Narciso e da Medusa, as imagens servem para mascarar, desmascarar ou remascarar a realidade; são signos que, como defende Anita Leandro (2001, p.29), “enganam, pensam e também fazem pensar”. O caso é que

estamos diante de um mundo de representações sobrepostas que tende a se mostrar como um *trompe l'oeil* de si mesmo, que apesar de falso se apresenta em larga escala de acordo com as regras que acordarmos ser de um mundo verdadeiro; um mundo povoado por simulacros e simulações², correntes, páginas de notícias falsas, notícias falsas em páginas verdadeiras, leituras heterônimas, *softwares* de emulação de voz, amantes sintéticos, bonecas de silicone, propagandas planejadas se passando por virais espontâneos, dublês, sócias, versões, reconstituições, encenações, cópias, animais clonados, hologramas de pessoas mortas, imitações de todos os tipos e narrativas fantasiosas operadas sob diegeses hiper-realistas.

Da ingênua ideia de uma comprovação do real pela imagem produzida por artefatos vinculados à reprodutibilidade técnica, tais como a fotografia e o cinema, cuja captação estaria mais ligada à máquina que ao olho, logo nos vimos cercados por massivas fantasmagorias de verossimilhança, cuja verdade, nas sociedades industriais e pós-industriais, deixou de ser um ideal alcançado para se lançar como um ideal emulado. Não é uma situação exatamente nova e exemplos não faltam ao longo do século XX, afinal a manipulação de imagens técnicas é quase tão antiga quanto a própria película. Ainda no século XIX, Abraham Lincoln admitiu que um dos responsáveis por ele ter chegado à presidência dos Estados Unidos era seu retratista, Mathew Brady, que o colocou numa 'pose de estadista', ajeitou o colarinho e retocou seu semblante para melhorar sua aparência na fotografia, que se tornaria símbolo de sua campanha e serviria de molde para a escultura construída em sua homenagem em Washington em 1920. Em outra ocasião, alguns anos depois do primeiro registro, o fotógrafo radicalizaria a experiência com o mesmo franzino Lincoln, fundindo numa litogravura sua cabeça no corpo de um político sulista, mais portentoso e em posição heroica.

A manipulação ocupou um espaço fundamental dentro de uma ética estatal durante os regimes totalitários das décadas de 1930 e 1940, em particular sob os governos de Hitler e Stalin, líderes carismáticos que exerceram um efeito taumaturgo sobre as massas: "esses homens anunciavam a era da transpólitica: o poder real passava agora a dividir-se entre a logística das armas e a logística das imagens e sons, entre gabinetes de guerra e os escritórios de propaganda" (VIRILIO, 2005, p. 136). A prática logo foi incorporada pelos governos democráticos até ser vista com naturalidade pela população, apesar da notável influência em nosso imaginário do compromisso da fotografia com a verdade, influência instituída pela confiança no fotojornalismo, no telejornalismo e no documentário. Não minimizamos a imensa função da imagem e do apagamento em ambos os regimes, nem a radicalidade de montagens, como a do líder nazista sorrindo num campo congelado com soldados soviéticos mortos, ou das modificações em que os inimigos do líder soviético foram sistematicamente suprimidos de antigas fotografias, no intuito de fingir que jamais haviam estado presentes em momentos cruciais

2 Para Jean Baudrillard, a 'simulação' se refere ao conjunto de signos e símbolos que emula um elemento real existente em suas mais profundas características, mas que claramente se apresenta como uma representação e não como o próprio elemento real; e o 'simulacro' se refere ao conjunto de signos e símbolos que esboça uma versão mais elaborada e/ou esteticamente mais atraente que o próprio elemento real, fazendo da representação mais potente que o representado.

após a revolução.

No entanto, ambas as imagens parecem grosseiras diante do desejo dos atuais editores de serem o máximo sutis, de invisibilizarem seus retoques, quando não querem parodiar justamente essa invisibilidade. A diferença é que uma prática, que une manipulação de imagem a manipulação de informações, que estava condicionada aos artistas, ao estado ou a um grupo restrito de pessoas, se alastrou de maneira banalizada na sociedade, cristalizando-se em todos os ramos da vida, nas diversas redes sociais, nas representações históricas, no ambiente político e especialmente na indústria do entretenimento. De fato, quando carregam um índice realista e são inseridas num contexto minimamente plausível, as imagens devolvidas ao mundo são contornadas por um perigoso ar de verdadeiro. Tal contexto coloca em xeque a crença em nossos olhos, por mais que o princípio do engano esteja para além de um virtuosismo técnico. Vejamos o célebre (embora mítico) caso de Zeuxis e Parrásio:

ambos eram pintores em Atenas e Zeuxis tornou-se famoso por ter pintado uvas tão bem imitadas que os pássaros vinham bicá-las. Parrásio apostou então que enganaria o rival. Um dia, convidou este último ao seu ateliê e mostrou-lhe diversas pinturas, até que Zeuxis percebeu, em um canto do ateliê, um quadro coberto por um tecido encostado na parede. Curioso para ver esse quadro que Parrásio parecia esconder, foi levantar o tecido e percebeu então que tudo não passava de uma ilusão de óptica, e que quadro e tecido estavam pintados diretamente na parede. Parrásio ganhou a aposta ao enganar o homem que enganava os pássaros. Sua vitória ilustra sobretudo a importância da disposição de ser enganado, porque se Zeuxis tivesse visto tal *trompe l'oeil* de repente, sem predisposição, talvez o truque não tivesse sido tão eficaz. Ao contrário, a verdadeira encenação de que foi vítima o predispunha a aceitar como plausível uma falsa percepção (AUMONT, 1993, p. 98).

A disputa promovida entre os dois personagens da fábula grega insinua como a relação entre a capacidade de mimetizar a realidade, de criar uma diegese narrativa e uma predisposição de crença do espectador consegue facilmente transmutar um efeito de ficção em efeito de real. Ao mesmo tempo em que se entrelaçam esses três elementos, costuma-se apagar os rastros desse entrelace para assegurar uma verossimilhança aristotélica, um estatuto realista de representação (incorporado pelo cinema clássico como regra central), de forma que o resultado ilusório será mais ou menos completo, mais ou menos garantido, conforme a imagem respeite códigos e convenções de natureza plenamente lógica, cognitiva e histórica. Para Aristóteles, “a função do poeta não é dizer o que efetivamente aconteceu, mas o tipo de coisa possível de acontecer, mais precisamente o que é possível segundo o verossímil ou o necessário”, diferenciando-se do historiador, porque este diz “o que efetivamente aconteceu” (ARISTÓTELES,

2006, p. 43). Mais do que isso, “a divisão seria menos entre a história e a fábula, mas sim entre os relatos verossímeis – mesmo que se refiram ao real ou não – e os que não são” (CHARTIER, 2016, p. 28). A representação, portanto, não está orientada diante da verdade ou da realidade, mas da coerência interna e autônoma da sua construção.

Esse jogo com a verossimilhança produz um receio no campo historiográfico: diante do medo de tal pensamento deslegitimar o seu espaço de saber, cientes de que vivemos num tempo de falácias lógicas, historiadores apontam que para além da mentira, os dois grandes inimigos da história seriam a retórica e a ficção: “a primeira, porque buscar seduzir onde não pode convencer pela evidência ou argumentação; a segunda, porque apresenta coisas imaginárias como se fossem reais e substituem a verdade pela ilusão” (WHITE, 2010, p. 203). Segundo Jacques Aumont, o segundo andar dessa construção teórica e operação narrativa / imagética / cinematográfica, o que ele chama de “efeito de real”, nasce não quando “o espectador acredita que o que vê é o real propriamente, mas que o que vê existiu ou poderia existir no real” (AUMONT, 1993, p. 99). O falso se veste como verídico ou mesmo como possível, num mundo cuja intenção realista emudeceu a imagem metanarrativa; onde a representação se assume “como um processo pelo qual institui-se um representante que toma (ou poderia tomar) o lugar do que representa” (AUMONT, 1993, p. 103). O representado deixa de existir perante os holofotes da representação, como se a imagem apagasse os traços de seu próprio desenvolvimento, assinando um contrato de crença onde firma que ela não parece, ela é.

Nesse sentido, um quadro como *A traição das imagens* (1928-1929), de René Magritte, facilmente reconhecível como o quadro do cachimbo onde está escrito “isto não é um cachimbo”, esclarece em sua existência como a experiência do modernismo de demonstrar e desmontar as relações entre real e representação diante de nossos olhos, apesar de aparentemente superada no campo das artes visuais, não se tornou propriamente uma experiência massificada. Por um lado, revela-se certa ingenuidade e a ausência de uma pedagogia crítica das artimanhas da estética; por outro, assenta-se que a diferença entre realidade e representação vem se dissolvendo para além do campo das artes ao ponto de nos questionarmos se o caminho seria tentar restabelecer cada um de seus postos numa mirada dicotômica ou compreender esse novo estágio de flexibilidade e flutuação dos significados. Afinal de contas, desejamos mesmo salvar o real? Em certa medida, no cruzamento do que foi e do que poderia ter sido, estamos caminhando na sensibilidade estética da história para o indiscernimento entre as duas dimensões, “o passado (e também o presente) passa a ser considerado como sempre reconstituído e organizado sobre a base de uma coerência imaginária” (SARLO, 2007, p. 66), numa disputa acirrada e arriscada entre diferentes forças para assumir um controle da verdade.

A inocência do pacto diegético estabelecido entre as imagens religiosas e os fiéis, entre o cinema clássico e os espectadores mais ingênuos se renova, acredita-se no mundo e na representação do mundo como uma coisa só, mesmo sabendo que se trata apenas de um filme, de uma imagem, da informação transmitida por uma empresa de comunicação, de uma encenação, de um agente pago, de uma propaganda, de um

político falacioso. Como escreve o crítico Luiz Soares Júnior (2013, online) “é preciso crer para ter acesso a esse mundo, (...) pelo prazer da história enquanto imagem é imprescindível pagar o pedágio epistemológico da fé”. No caminho contrário, a falta de confiança generalizada produz uma espécie de descrédito também generalizado na sociedade, afetando das formas de fruição estética até as formas de governabilidade e inteligibilidade; desconstruindo em certa medida a própria noção de democracia. A partir do momento que todos os indivíduos são capazes de produzir informações verdadeiras ou não, espalhando falsos rumores e estimulando os outros a acreditarem neles, a simulação e o simulacro ocupam não o espaço de arma em conflitos políticos e militares – como folhetos que eram espalhados para difamar ou assustar o inimigo com informações exageradas ou inventadas –, mas como práticas plenamente cotidianas.

Sem dúvida, vivemos um momento em que todas as condições para falsificar estão mais fáceis e supostamente para descobrir as falsificações também, “a câmera serve menos para produzir imagens do que para manipular e falsificar dimensões” (VIRILIO, 2005, p. 42), obrigando a história a atuar como um gesto de orientação e reorientação num caos hipertextual, mas cuja condução necessita de uma política da reflexividade vinda também da estética, apreendendo “como o tempo passado foi (e vem sendo) experienciado na presentificação anamnésica” (BENJAMIN, 2013, p. 20). Isto é, como o imaginário vem sendo constituído na cultura de massas a partir da impressão da história na imagem e das imagens na história. Flusser avalia que o lugar da imagem está entre a revelação, a explicação e o engano, lugar embasado numa sociedade mitômana, marcada por um alto grau de incompreensão e indiferença diante do que aconteceu, do que não aconteceu, do que se apagou, do que se controlou, da comprovação, da especulação e da invenção. Afinal, numa enxurrada de informações, dados e versões, “enquanto representam o mundo, as imagens são, como mapas, instrumentos para a orientação no mundo. Enquanto se interpõem entre seres humanos e mundo são, como biombos, objetos que encobrem o mundo” (2011, p. 115).

As imagens produzem uma espécie de consciência na encruzilhada, “criam ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214); diferentemente da perspectiva platônica, ratificada por muitos historiadores até hoje, onde “a imagem não é digna de constituir uma verdade por não possuir uma realidade ontológica em si” (MONDZAIN, 2008, online). Platão, contudo, “coloca a imagem como algo que não é ‘ser’ nem ‘não-ser’, é um estado de aparência que está entre as duas coisas, um modo de aparição do mundo que postula o olhar em crise, que faz com que vejamos e nos inquietemos, duvidemos, suspeitemos” (MONDZAIN, 2008, online). Nossa intenção é postular as imagens como produtos do mundo, produtoras de mundos e passíveis de serem levadas a outros mundos que não os seus de origem, assumindo a posição de ferramenta privilegiada na observação historiográfica num contexto em que indivíduos projetam desejos reais em diegeses abertamente ficcionais. Contexto em que as imagens são disseminadas não apenas como verdadeiras, verídicas, verificáveis, mas onde se apresentam elas mesmas como a própria realidade. No entanto, com a mesma intensidade que

fragilizam a noção de real, as imagens – tornadas narrativas – revelam-se astuciosas na compreensão das formas e dos sentidos da realidade. No momento em que torturadores aceitam serem filmados encenando as torturas que cometeram há quase cinquenta anos, num primeiro momento, sem qualquer pudor autoreflexivo da potência crítica daquela representação, eles carregam consigo a confiança de que as imagens vão legitimá-los como os heróis que eles tanto admiravam no cinema e que acreditam (ou se forçam a acreditar) que também são.

Se por um lado, tal sensação reforça a premissa de que a realidade vem assimilando práticas da ficção, num flerte antigo e vaidoso entre o palanque e o palco, entre o espelho e o estranho; por outro, talvez influenciados pelo mundo de imagens em movimento do qual fazemos parte e somos contaminados, por uma tradição novelesca, cinematográfica, pelo peso do século XX, acompanha-se a narrativa política, a narrativa histórica como quem assiste uma série ou uma novela, com capítulos bombásticos, detonadores, personagens principais e secundários, vilãs e vilões, reviravoltas no enredo, clímax, expectativas e fins de temporada. Não é uma afirmação de que a realidade se tornou mais intensa que a ficção, mas que a ficção passou a direcionar as formas de olhar, consumir e absorver esse mundo real. Decerto, vivemos uma gradual substituição dos fatos pelas representações, imagens, registros ou gravações dos fatos, o cinema e outras mídias passaram a conferir múltiplas visibilidades / materialidades para o passado e para o presente, referendando não apenas distintos estatutos de sensibilidade ou “uma crise da interpretação, mas uma mudança vertiginosa das instituições que podem emitir interpretações autorizadas” (SARLO, 2005, p. 59). Os eventos são lembrados pelos filmes, personagens históricos se confundem com os atores e atrizes que os interpretaram, “os mapas se passam pelo território real” (SALIBA In CAPELATO e outros, 2007, p. 43).

A inocência, a consciência e a inteligência das imagens

Antes de tudo, o que pode parecer apenas uma proposta sádica do diretor em *O Ato de Matar* logo se revela de uma percepção imensa sobre o olhar da ficção, sobre a sensibilidade estética da história, sobre as imagens que transbordam na tela, cruzando o passado e sua representação. Os algozes praticavam suas torturas e mortes profundamente influenciados pelos filmes que viam, não matando porque viram os filmes (eles teriam que matar de todo jeito!), mas procurando ver a si mesmos – a legitimar a si mesmos e retirar a culpa de seus atos – como os heróis que idolatravam e precisavam matar seus inimigos em suas jornadas de luta do bem contra o mal. O mesmo cinema que eles usavam há cinquenta anos para se inspirar e se eximir mentalmente de seus atos surge como estratégia para que admitam publicamente seus atos, enquanto catalogam tão inocentemente quanto morbidamente as diferentes formas de matar e morrer de acordo com os gêneros cinematográficos, colocando qual seria o mais fácil, que material é mais prático, como se mata mais rápido, qual o melhor horário de matar, como devia ser mais doloroso, como era mais prazeroso.

Seguem, portanto, dois caminhos ao recriarem as cenas de tortura e execu-

ção. Primeiro, apresentam toques brutais de realismo, um desconforto tamanho que crianças e figurantes ficam verdadeiramente assustados, sem saber direito se aquilo é e permanecerá apenas como um filme, já que ninguém pode garantir que os algozes não romperão os limites da diegese ficcional e da interpretação. Num segundo caminho, eles recriam as cenas estetizando suas memórias ao simular os traços e características dos gêneros cinematográficos que assistiam no período, isto é, filmes de mafiosos (*Noir*), faroestes (*Western*), produções históricas sobre o nazismo e até musicais. *O Ato de Matar*, nesse sentido, se infiltra nos espaços discursivos de poder para descontrolar os sentidos através de imagens, da irresistível sedução das imagens, numa narrativa-arapuca que confunde um sistema inteligível para justamente conseguir implodi-lo. Por mais inquietante que nos deixe, a proposta cinematográfica consegue que os algozes, por meio da inocente representação dos seus atos, produzam rastros e testemunhos de uma história nunca antes contada.

Talvez seja necessário repetir: eles não matavam por causa dos filmes, eles matavam porque realmente acreditavam que estavam protegendo o país do invasor comunista e o invasor comunista era visto como vilão por uma clara influência ideológica norte-americana no país. A relação com os filmes surgia para que eles não sentissem culpa, usando das imagens para dar sentido à narrativa que eles criavam para si mesmos, como se fossem os mocinhos matando índios numa produção de John Ford. Essa confiança é que possibilitou a existência do filme de Oppenheimer, porque os personagens acreditaram no sentido histórico da proposta, cujo objetivo supostamente seria mostrar para os mais novos como eles salvaram a nação. Ainda no início da película, os algozes vão num bairro, tradicionalmente conhecido no passado como um bairro de comunistas, procurar atrizes e atores para interpretarem os ‘antigos’ comunistas. A situação beira o grotesco: eles tentam inicialmente vender a ideia de que quem participar vai se tornar uma celebridade, mas diante da recusa generalizada dos presentes – muitos provavelmente possuíam ligações consanguíneas com pessoas que foram mortas – Anwar Congo, protagonista do filme, torturador-mor, deduz que “eles não vão aceitar interpretar comunistas porque as pessoas podem achar que eles realmente são comunistas”.

O Ato de Matar revela aos poucos a inocência estética dos torturadores representados, em particular de Anwar Congo (**Figura 1**), inocência tanto diante da estratégia do diretor como da narrativa que costura sobre si mesmo, dos filmes que assistia, e de como ele se via como um John Wayne, a todo o momento performando diante da câmera como um galã, roubando frases de efeito (“é só eu piscar o olho que eles estarão mortos”), caminhando e se vestindo como se fosse um grande mafioso (e, de fato, ele é, comenta-se no filme que ele sozinho matou mais de mil pessoas!). Há um clima estranho e irrestrito entre cinema e vida, eles lembram do passado tenebroso sem deixar de lado os filmes que assistiam, que estão imortalizados em suas mentes tanto quanto eles próprios querem se imortalizar no presente, situação que alcança o paroxismo quando Anwar comenta que eles eram viciados em musicais dançantes, ficavam muito felizes, saíam cantando, imitando os galãs, flertando com as garotas na rua e depois seguiam para matar os comunistas. “Matávamos felizes, ainda contagiados pelos filmes”. De



Figura 1 - Anwar Congo vestido de mafioso. *Reprodução/Netflix.*



Figura 2 - Anwar e Adi sendo maquiados. *Reprodução/Netflix.*

certo modo, eles não percebem a arapuca criada, porque estão enebriados com suas próprias representações. Os olhos de Anwar brilham quando ele escuta um amigo comentar: “Anwar, agora você é uma estrela!”. Para se tornarem efetivamente história, eles sabem que primeiro precisam se tornar imagem.

A inocência, no entanto, parece exacerbadada diante dos objetivos reais daquele projeto: o editor de um jornal é entrevistado e se apresenta como a pessoa que coletava informações e repassava dizendo quem deveria ser morto e quem poderia escapar. Há uma falta de pudor desconcertante: “não importa o que perguntávamos, nós alterávamos as respostas dos comunistas para fazê-los parecer maus. Como jornalista, meu trabalho era fazer o público odiá-los”. O filme leva ao limite, por todos os lados, práticas na comunicação e na gestão do país que sabemos que existem de maneiras veladas e sutis (e que se tornam cada vez menos sutis quanto mais se enfraquece a democracia). A cena da primeira vez que eles assistem aos ensaios é perturbadora, porque esperamos uma guinada na relação entre homem e imagem, parece impossível que Anwar assista a si mesmo simulando uma cena de tortura e não sinta nada, não repense nada. Para nosso desespero, ele, com uma criança ao lado, reclama de sua própria atuação: “preciso reencenar isso direito”. A cena continua, olhamos nos seus olhos esperando quase desesperadamente que algo desperte, algo aconteça. Ele: “não deveria estar usando calça branca, eu jamais usaria calça branca para matar, só jeans ou escuras”. O gosto amargo nos consome.

A partir daí ele entra de cabeça na operação cinematográfica, no domínio da *mise-en-scène*, reflete que precisa de uma atuação mais violenta, pinta o cabelo, imagina cenários e boas locações para “cenas de tortura”. A fotografia das filmagens muda, há uma nova textura diegética e ele cria esse personagem que é ele mesmo, só que reforçando a inspiração nos filmes que assistia e procurava imitar. “Por que as pessoas assistem filmes de James Bond. Pra ver ação. Por que as pessoas veem filmes de nazismo? Pra ver sadismo e poder. Nós podemos fazer isso, afinal nós tentávamos ser mais cruéis que nos filmes”. É nesse momento que entra um personagem ainda mais assustador na trama: Adi Zulkadry (**Figura 2**), um amigo dos tempos de tortura de Anwar. Diferente da certa inocência do protagonista, Adi enquanto “consciência” logo percebe que aquelas imagens fora de contexto podem prejudicá-los, mas isso não arrefece sua vontade de participar do filme (o que nos parece ainda mais perturbador). Adi comenta: “esse filme vai refutar toda propaganda de que comunistas eram cruéis e mostrar que nós éramos cruéis”. Anwar, numa inocência chocante, numa infantilidade que até nos faz questionar se é real, responde: “mas nós éramos cruéis”.

Adi surge como a consciência da imagem: “se esse filme fizer sucesso temos que entender cada passo que dermos aqui”. Mas ao mesmo tempo, ele sabe se defender: “os crimes já prescreveram”. Ele comenta que não tem medo de ser preso, mas da sociedade entender através daquelas imagens, que eles mentiram por tantos anos. “Não é um problema pessoal, não é um problema pra gente, é um problema pra história”. Ele tem medo, dentro de um entendimento da construção simbólica em que esteve envolvido por anos, que a história seja revertida, reorientada. “Tudo que falávamos vai ser falso, nem tudo que é verdade precisa se tornar público, nem tudo que é verdadeiro é

bom”. Ele realmente possui um discurso seguro e provocador: “quando Bush estava no poder, Guantánamo estava certa. Agora é errado. A moralidade de um tempo não é a moralidade de outro. Crimes de guerra são defendidos pelos vencedores. Eu sou um vencedor. Eu faço minha própria definição. Ninguém culpa os americanos por terem exterminado os índios”. Adi diz que iria para o Tribunal de Haia, que gostaria da experiência, simplesmente por um motivo: ele se tornaria famoso!

A tranquilidade dos torturadores beira o insuportável. Numa sequência, ambos estão pescando, como dois velhinhos (há um ar de “banalidade do mal” na cena), quando Anwar comenta, pela primeira vez de maneira incisiva, que os fantasmas do passado ainda o perseguiram. Adi é implacável, diz não sentir nada, que Anwar sentia isso porque era fraco. “Você precisa encontrar uma maneira de não se sentir culpado”. E se Anwar quase não demonstra sentimentos, Adi é simplesmente a pura impassibilidade, zero rancor, ranço, nada, rosto profundamente absorto, contrário a qualquer emoção. Mas, diante das câmeras, de maneira muito próxima do que Gabriel Mascaro faz em seu *Um Lugar ao Sol* (Brasil, 2009), documentário sobre moradores de coberturas de algumas capitais do país, ambos ficam deslumbrados com suas próprias imagens, como se estivessem num estado de transe, na hipnose estética de serem imortalizados no cinema. Se Anwar é a inocência, Adi a consciência, Oppenheimer é a inteligência. Mais do que fazer os inimigos caírem na armadilha para o mundo, o cineasta através de um filme consegue arrancar confissões de um trauma nacional, reescrevendo a história de um país ao revirar os fantasmas adormecidos.

Dessa forma, o tão esperado despertar humanista de Anwar em relação ao passado começa quando já perdendo a linha do realismo brutal que marca a primeira metade do filme, decide-se filmar também as situações que passam pela memória e pelo desejo, pelos pensamentos, alguns beiram o absurdo completo, como a cena em que um torturado entrega uma medalha de honra ao seu torturador, agradecendo por sua própria e “merecida” morte. Nessa mesma linhagem, há a cena em que um fantasma persegue Anwar: a imagem surge como a famigerada vingança dos mortos, momento em que o protagonista diz que a origem de seus pesadelos é por ter cortado a cabeça de um comunista e não ter fechado seus olhos. Ele percebeu que assim o morto estaria sempre lhe observando. Ele sonhava sempre com aqueles mesmos olhos abertos. Depois de quase cinquenta anos, nunca conseguiu se desvencilhar daquele olhar.

A inocência de Anwar, então, desmorona em duas sequências. Primeiro quando ele enquanto torturador interpreta um torturado (**Figura 3**), num ambiente próprio dos filmes de máfia e fica visivelmente desconfortável com a situação, como se em algum momento, aquilo pudesse deixar de ser um filme justamente por ele não estabelecer bem o lugar da porta entre mundo real e ficcional, entre imagem, realidade e verdade. Ao final da cena, ele diz que não conseguiria fazê-la de novo. A segunda sequência é o ponto alto que resume a busca do filme: Anwar chama os netos para assistirem a cena dele sendo torturado e morto. Ele prontamente os prepara: “é só um filme”, mas quando dá o *play* no material, é notável que ele é a pessoa mais incomodada do recinto ao se ver torturado na imagem. Ele pergunta “as pessoas que eu torturei se sentiram como eu estou me sentindo aqui? Eu consigo sentir o que eles sentiram”. O diretor,



Figura 3 - Anwar interpreta um torturador. *Reprodução/Netflix.*



Figura 4 - Anwar chora diante das imagens. *Reprodução/Netflix.*

pela primeira e única vez em todo o filme, responde: “na verdade, as pessoas que você torturou se sentiram muito pior, porque você sabe que é apenas um filme. Elas sabiam que estavam sendo mortas”. Anwar reforça já visivelmente abalado, numa expressão honestamente nova na película: “mas eu consigo sentir mesmo. Agora eu sinto”. Ele então chora, vomita, passa mal, faz sons inumanos (**Figura 4**). É imponente como a imagem o ataca violentamente de volta, que mesmo os que perderam a capacidade de se emocionar com a vida podem ser alcançados pela ficção.

A representação visual, nesse caso, obriga um “fazer pensar” a contrapelo, que não tão paradoxalmente se utiliza do “olhar da ficção” para deslocar Anwar da posição de torturador para torturado: para além de um mínimo projeto de empatia, de se colocar na posição do outro, a sedução da imagem se transforma em assombração brotando em sua própria textura. O que num primeiro momento pode ser lido como uma segunda violência, a partir do princípio da encenação de um genocídio, logo verte-se numa entrada privilegiada de reorientação da narrativa histórica, da ponderação sobre o passado, sobre o até então banalizado e ridicularizado ato de matar. A ficção emerge aqui como a porta de entrada, um investimento consciente e inteligente sobre a ilusão e inocência do olhar da ficção do outro, do inimigo cruel, que parece ser a única ferramenta possível de fazê-lo expor suas próprias opressões – enquanto que todos nós, espectadores, automaticamente nos transformamos em testemunhas. Quando essa operação acontece, portanto, estamos diante dos filmes que:

colocam em primeiro plano sua própria construção; contam o passado de forma autorreflexiva e a partir de uma multiplicidade de pontos de vista; abandonam o desenvolvimento narrativo normal ou problematizam as narrativas que são recontadas; utilizam humor, paródia e absurdo como maneiras de apresentar o passado; recusam-se a insistir em um significado coerente ou único para os acontecimentos; utilizam o conhecimento fragmentário ou poético e nunca esquecem que o movimento presente é o locus de todas as representações do passado (ROSENSTONE, 2010, p. 38/39).

Considerações finais

Após seu lançamento, *O Ato de Matar* catalisou uma mudança de percepção do genocídio na Indonésia, pois o filme ficou disponível gratuitamente e foi baixado / exibido milhares de vezes no país: “antes, quando a grande mídia falava sobre os assassinatos, usava termos abstratos e geralmente colocava como algo heroico. Hoje, é discutido como um crime contra a humanidade” (OPPENHEIMER, 2014, online). Os perpetradores já não mais se gabam publicamente de seus atos, alguns sobreviventes romperam o silêncio e, após o filme ser indicado ao Oscar, um porta-voz do governo finalmente reconheceu o genocídio e que o país precisava de uma reconciliação com seu passado – mas em seu próprio tempo. A forma circular da produção que evoca sua

própria realização é o que permitiu tal mergulho; uma inocência dos personagens em relação às imagens, uma consciência cínica de alguns outros que percebem a armadilha, mas não se importam, e especialmente a inteligência de Oppenheimer e equipe, no sentido de reforçar a iminência da construção do pensamento, do conhecimento e do discurso histórico através de imagens. *O Ato de Matar* demonstra com brutalidade os riscos no real da crença que os próprios eventos determinavam as estruturas narrativas de sua narração, tensionando o fato da “história ter se esquivado dos relatos e apagado as figuras próprias de sua escritura, reivindicando seu cientificismo” (CHARTIER, 2016, p. 12).

Observamos a formação errante da consciência histórica coletiva a partir do convívio com imagens; de forma que entre o saber e a crença, entre as potências e os perigos, finalizamos remexendo num cânone, propondo como metáfora a ficcionalização da *Alegoria da Caverna*, de Platão. Ciente da impossibilidade de jamais sair da prisão ilusória, em vez de voltar para seus iguais e contar que existe um mundo de luz lá fora, que todos estão sendo enganados e conseqüentemente ser morto por eles, o indivíduo, tal qual Oppenheimer, percebe que o segredo da mobilização das crenças não está na verdade, mas na ilusão de verdade, nas sombras, na arte do engano. Assim, ele passa a controlar e produzir sombras ele mesmo, suplantando as sombras dos que passavam diante da fogueira com estatuetas de homens e animais, de pedra, madeira e toda espécie de matéria; modificando a narrativa do jogo e o jogo da narrativa, conseguindo revelar, destarte, o engano através das próprias sombras que são da ordem do engano, estimulando, pela tomada da representação e de uma política da representação, o desejo dos prisioneiros de, enfim, escaparem da escuridão. Ou de entenderem o que, de fato, estavam fazendo na escuridão.

Referências

- ARISTÓTELES. *A Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Santa Maria da Feira: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- CAPELATO, Maria Helena e outros. (Orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*; tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Belo Horizonte: *Revista Pós*, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.
- DOCTORS, Márcio. (Org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história. Vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

- HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História & Audiovisual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012
- JUNIOR, Luiz Soares. O ato de Matar. *Revista Cinética*, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/tJojPh>> Acesso em 30 jul. 2018.
- LEANDRO, ANITA. Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem. *Comunicação e educação*, São Paulo, n. 21, p. 29-36, maio/agosto, 2001.
- MONDAZIN, Mária José. *Imagem, sujeito, poder*. Entrevista com Mondzain. 2008. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-jose-mondzain/>
- OPPENHEIMER, Joshua. An Update from Joshua Oppenheimer. *POV*, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/hZqYqW>> Acesso em 15 de ago. 2018.
- OSTERHELD, Hector G.; LOPEZ, Solano. *El Eternauta*. Versión original. Buenos Aires, 1957-1959 / 2001.
- ROSENSTONE, Robert. *História nos filmes / Filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo Editora, 2005.
- WHITE, Hayden. *Meta-história*. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo, EDUSP, 1995.
- _____. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. 1ª Ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

Filme

O Ato de Matar. Direção: Joshua Oppenheimer. Produção: Werner Herzog, Errol Moris, Andre Singer. Fotografia: Carlos Arango, Lars Skree. Intérpretes: Anwar Congo, Herman Coro, Adi Zulkadry. 159 min, Colorido, DCP.

Por motivos de segurança, quase todos os indonésios que trabalharam no filme foram creditados de maneira anônima.

Sobre o autor

Rodrigo Almeida é pesquisador, curador, escritor, cineasta e Professor Adjunto do curso de Audiovisual da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com passagem pela Universitat de Barcelona (2015), Rodrigo foi curador do Janela Internacional de Cinema do Recife (2009 - 2017), da Mostra Canavial de Cinema (2014), assim como da Antologia do Cinema Pernambucano (2012-2014), do Recifest (2017) e da mostra Brasil Distópico (2017). É membro-fundador do coletivo queer de produção audiovisual Surto & Deslumbramento, assinando a direção dos premiados curtas-metragens Casa Forte (2014) e Como era gostoso meu cafunu (2015), além de ser autor do livro O Cinema e seu testamento (2016), do e-book Rasgos culturais: consumo cinéfilo e o prazer da raridade (2011) e organizador da coletânea de artigos Cinema e memória (2013).
allmeidaf@gmail.com

The belief in the image and the reorientation of history through its representation**Abstract**

In the clash between truth and reality, between real and fictional, between forms of representation and forms of life, the present article delineates the misconceptions of a belief in the image and an inseparable context between historical imaginary and aesthetic imaginary to analyze the film *The Act of Killing* (United Kingdom / Denmark / Norway , 2012), by Joshua Oppenheimer. It is observed in the work as the audiovisual repertoire, the mnemonic recovery and the fictional staging are mixed in a narrative provocation of the documentarist with its documented ones. Apart from a revenge against the enemy, against torturers responsible for the deaths of thousands of people, responsible for a national trauma in Indonesia, the production draws relationships of innocence, conscience and intelligence between individuals and images, instituting a history that can only be restored, rethought, claimed through its own representation.

Keywords

Image. History. Cinema. Representation. The Act of Killing.