

## Um Espetáculo da Insuportabilidade: A Insuficiência do Realismo em “O Ato de Matar”<sup>1</sup>

Mariana Duccini Junqueira da SILVA<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### Resumo

Por meio do recurso da reencenação do genocídio que exterminou mais de um milhão de pessoas durante o golpe militar indonésio (1965-66), o documentário “O Ato de Matar” ([“The Act of Killing”], Joshua Oppenheimer, 2012) aborda esse evento sob o ponto de vista dos perpetradores da violência. Tornando indiscerníveis a própria reencenação, o aspecto referencial dos fatos e os componentes psíquicos de fantasias com que os sujeitos ressignificam no presente as ações de outrora, o filme ultrapassa os códigos estéticos do realismo documental e dá a ver uma dimensão do real traumático, que se infiltra por entre esses códigos, desarticulando a eficácia discursiva deles e, conseqüentemente, das narrativas que poderiam reordenar um espaço simbólico.

**Palavras-chave:** “O Ato de Matar” [“The Act of Killing”]; documentário contemporâneo; reencenação; códigos de realismo; fantasia.

Gênero cinematográfico que se constitui em fricção com o real, o documentário dinamiza uma ambivalência fundamental: tornar-se criação, sustentar um ponto de vista, lá mesmo onde o mundo se dá como experiência irreduzível, intransitiva. A demanda pelo real culmina assim em seu oposto correlato: um efeito espetacular que dá forma aos semblantes identificados à realidade. Paixão falsa, a busca pelo real só trabalha no sentido paradoxal de evitar o encontro definitivo com ele (Zizek, 2003): justamente por sua condição excessiva, inefável, não há como integrá-lo sem mediações nas malhas simbólicas que ordenam as experiências cotidianas. O espetáculo opera, assim, por uma espécie de *des-realização* e, ao mesmo tempo, por uma recondução do real à cena, tornando-o assimilável e reivindicando para si um estatuto de autenticidade.

Circunstanciar o papel e o valor do espetáculo trata-se, também, de compreender como ele, por delinear os parâmetros de uma realidade que se faz presente, pode se vincular a diferentes eventos e formas de presença no mundo. Para Comolli (2008), a natureza do realismo no cinema compõe-se de um estilo, um espírito e um sistema de escritura que fazem com que o espetáculo adquira a relevância da própria vida, especialmente em situações marcadas por traumas ou destruições coletivas, que redundam em uma perda de

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Professora no Insper Instituto de Ensino e Pesquisa. E-mail: [marianaduccini@gmail.com](mailto:marianaduccini@gmail.com)

sentido vivenciada pelos sujeitos. Quando essa violência chega ao paroxismo, o espetáculo tende a se adensar, como mecanismo de recobrimento da própria insuportabilidade:

A tarefa do espetáculo é nos distrair dessa perda, conjurar sua violência, ritualizá-la. Disfarçá-la, mascará-la, e já por essa (boa) razão, torná-la mais amável, se é verdade que representar a violência da perda equivale a fabricar, a partir dela, presenças e rastros (COMOLLI, 2008, p.218).

A figurativização da violência extrema pela recomposição das presenças e rastros é um dos aspectos enunciativos fundamentais em “O Ato de Matar” (“The Act of Killing”, Joshua Oppenheimer, 2012). Com a reencenação dos assassinatos em massa decorrentes do golpe militar na Indonésia, que levou ao poder o general Suharto, em 1965, o documentário aborda esses crimes sob a ótica dos perpetradores, na maioria pertencentes a organizações paramilitares, responsáveis por torturar e eliminar os supostos dissidentes do regime, genericamente identificados como “comunistas”. Tendo exterminado aproximadamente um milhão de pessoas entre 1965 e 1966 apenas, esses grupos e indivíduos contavam com a conivência do poder instituído, cujo exercício perdurou por 32 anos, mas, ainda na contemporaneidade, os efeitos da violência repercutem no cotidiano daquela população – e, como sublinha a narrativa de “O Ato de Matar”, conformam os jogos de identificação em que os assassinos se autoinvestem de uma aura de heroísmo.

Esses personagens são convocados pelo filme de maneira a interpretar para a câmera os gestos e as motivações implicados no ato de matar, delineando a própria mise-en-scène não apenas como uma lembrança do passado, mas também dando a ver como se percebem hoje em dia – episódios em que majoritariamente estão afastados sentimentos como culpa e remorso. Muitos deles se autodenominam “gângsteres”, aludindo à pretensa origem da palavra (“homens livres”), mas tal associação parece ter mais afinidade com o protótipo do gângster forjado segundo os princípios dos filmes de Hollywood, motivo recorrente na atuação dos sujeitos filmados, do que com alguma derivação propriamente etimológica<sup>3</sup>.

Aspecto importante do processo de reencenação, não apenas o filme de gângster, mas também outros gêneros cinematográficos (como o *western*, o horror, o musical, o *noir*) dão compleição à mise-en-scène desses personagens. Nesse âmbito, eles tanto modulam

<sup>3</sup> Neste caso, a possível origem está associada ao termo “preman”, conforme sublinha Anderson (2001, p.129, grifos do autor): “A ambiguidade do termo [preman] é mais bem compreendida pensando-se no *preman* como uma espécie de corsário, uma interpretação plausível no âmbito das origens coloniais [holandesas] do termo *vrijman*, ou [em inglês] *free man* [homem livre]”. A se considerar o processo de colonização holandesa na Indonésia, parece aceitável a associação entre “vrijman”, “free man” e “preman”, mas esta última palavra, corrente no uso coloquial da língua indonésia, apresenta acepções que aludem também àqueles que, mantendo relações ambíguas com os poderes oficiais, praticam extorsões, chantagens e outras formas de violência contra a população civil.

enfaticamente a própria interpretação para compor a imagem “mais adequada” que pretendem destinar aos espectadores, quanto dirigem os outros “atores” (seus companheiros) nessas sequências, interferem na escolha de figurinos, eventualmente operam a câmera e, talvez mais importante, assistem às cenas captadas, propondo modificações ou tecendo comentários que remetem de maneira sinóptica ao contexto dos atos rememorados.

Viabilizada como recurso enunciativo, a “devolução” das imagens àqueles que as encenam, em uma proposta de *feedback*, remonta aos trabalhos de Jean Rouch, cujo método era determinadamente comprometido com o estatuto da antropologia compartilhada<sup>4</sup>. Na obra de Oppenheimer, entretanto, o propósito de compartilhamento e o longo período de convivência entre a equipe de realização e os sujeitos filmados, em um processo que se estendeu por oito anos, respondem por um paradoxo fundamental: a liberdade com que os atores desempenham seu próprio papel e parecem interferir nos parâmetros do enredo trabalha contra eles mesmos. Esse efeito se estrutura não apenas pelo fato de que a forma final da narrativa esteja a cargo da instância de realização, devido à montagem, mas também em vista de uma exacerbação da *mise-en-scène* dos personagens, tanto acolhida quanto drasticamente estimulada em razão do próprio evento fílmico.

Nessa composição da *mise-en-scène*, três registros se entrelaçam de modo indissociável: a já referida reencenação (propósito que faz deslanchar a atuação dos personagens, como proposta do filme), a dimensão da factualidade (visto que os eventos interpretados realmente ocorreram em um passado próximo e evocável) e a dinâmica das fantasias (como disposições animadas pela ambiguidade dos desejos, em suas formulações conscientes e inconscientes, que estruturam a realidade psíquica dos sujeitos).

A indiscernibilidade inerente à articulação desses três registros torna sensível um importante problema na análise de “O Ato de Matar”. Conforme referimos, a associação entre o realismo (operador estético que, em cada época histórica, determina códigos de verossimilhança aos diferentes gêneros de discurso) e o espetáculo (forma de reengate de narrativas ordenadoras das práticas sociais no espectro de eventos traumáticos, principalmente) seria responsável por uma espécie de “reativação da possibilidade de uma crença no mundo” por parte dos sujeitos (Comolli, 2008, p.222). Entretanto, o

---

<sup>4</sup> Como método, a antropologia compartilhada prevê, além do *feedback*, outras exigências à atuação do pesquisador/realizador, como a convivência dele com os sujeitos observados/filmados e a observação diferida, “postergada”. Segundo Claudine de France, trata-se do exame sistemático do material captado, para que, a partir das imagens recolhidas, seja possível “corrigir as falhas da memória, bem como os inevitáveis atalhos das anotações escritas”, o que constitui para o pesquisador-cineasta uma espécie de “segundo trabalho de campo” (FREIRE; LOURDOU, 2009, p.19).

documentário de Oppenheimer encerra um efeito de sentido oposto. A crueldade meticulosa com que os gestos e falas dos personagens modulam a descrição dos próprios atos de violência inviabiliza a possibilidade de um engajamento dos espectadores em uma configuração “assimilável” da realidade, aquela que se engendraria como produto do filme. Nesse sentido, “O Ato de Matar” propulsiona um espetáculo da insuportabilidade, resultado que não se explica meramente pela reencenação do extermínio em massa pelos próprios perpetradores, em que pese o aspecto de banalidade com que revivem esses episódios. É, com efeito, a maneira como o filme recebe as expressões dos personagens (e as endereça à espectralidade) o que impede qualquer possibilidade de conciliação ou, mais exatamente, de compreensão quanto às causas e motivações das ações retratadas. Em lugar de ser recoberto pelos códigos do realismo, o que facultaria a constituição de uma realidade em certa medida cognoscível, o real se infiltra por entre esses códigos, desarticulando a eficácia discursiva deles e, conseqüentemente, das narrativas que ordenariam um espaço simbólico.

A dinâmica do filme, marcada pelo intento de diluir as fronteiras entre o espaço virtual próprio às produções cinematográficas e o espaço real em que os crimes efetivamente aconteceram é rentabilizada, por pouco razoável que isso pareça, pela aproximação com os gêneros hollywoodianos (Nagib, 2016), moduladores da atuação dos sujeitos para a câmera. Há nesse âmbito uma disposição enunciativa em desnaturalizar as convenções de gênero, enfatizando seu aspecto de artificialidade e estendendo aos personagens uma dimensão caricata. É pelo trabalho metódico com o artifício que uma dimensão do real emerge, suscitando efeitos de perplexidade e desorientação junto ao espectador.

A manipulação das fantasias dos personagens (assim como das perturbações psíquicas perceptíveis em seus comportamentos) e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de dimensionamento e contextualização apropriados, na tessitura do enredo, quanto a eventos históricos marcados pela violência extrema são frequentemente apontadas como as principais objeções éticas a esse trabalho de Oppenheimer e ao próprio filme como produção cultural<sup>5</sup>. Como princípio estrutural, a obra aparentemente delega aos sujeitos filmados a condução da diegese, mas esse, no fundo, é o mecanismo de controle de que a instância enunciativa não abre mão.

O documentário funciona como uma moldura que enquadra o filme dentro do filme, mas esse movimento é circular: quando os personagens assistem à própria atuação nas telas de

---

<sup>5</sup> Ver a esse respeito: King (2013); Paramaditha (2013); e Nagib (2016).

televisores, por exemplo, o exercício autorreflexivo inscreve na cena o reinvestimento de autoridade próprio à instância de realização, jamais aos atores. Como estratégia enunciativa, no entanto, essa instância prescinde de uma orientação voluntária que estabeleça parâmetros de contextualização em relação ao que é apresentado/representado: subtrai-se para melhor garantir sua afirmação. O caráter documental do filme, a rigor, não incide sobre o registro do genocídio como um evento historicamente situado, mas sobre o registro das fantasias estruturantes de uma verdade particular dos sujeitos implicados no exercício da violência, em seu aspecto ambivalente e refratário a qualquer explicação lógica.

Uma das estratégias que sublinham esse procedimento, segundo Nichols (2013), é a quase total ausência de comentários em voz over<sup>6</sup>, que eventualmente funcionariam como um anteparo em relação à realidade reencenada, estabelecendo uma espécie de limite moral à profusão de cenas marcadas pela gratuidade da violência e pela banalização da crueldade.

As intervenções diretas do realizador na cena são igualmente exíguas. Ocorrem, por exemplo, quando Oppenheimer interpela Anwar Congo, um dos protagonistas, que, após reencenar uma sessão de tortura (prescindindo momentaneamente da antiga condição de carrasco para ocupar o lugar da vítima), diz saber agora como se sentiam os executados, ao que o realizador responde que isso seria impossível, uma vez que Congo tem consciência de estar em um filme, ao passo que as vítimas, de fato, viviam seus últimos momentos. De qualquer maneira, essas intervenções são situadas e não se desenvolvem a ponto de configurar um embate moral entre o diretor e os personagens.

A dimensão imaginária de qualquer configuração de uma realidade de referência, como processo necessário à subjetivação dos indivíduos, assume aspectos aparentemente contraditórios na composição de “O Ato de Matar”, que oscilam entre as acepções enaltecidas com que os personagens se autoavaliam e os pesadelos e lembranças que os assombram. A própria dinâmica da fantasia torna plausível a permutabilidade de papéis desempenhados, de forma que os protagonistas ocupem, alternadamente, os lugares de agressores, vítimas e espectadores. Essa naturalidade com que desempenham papéis

---

<sup>6</sup> As únicas exceções nesse panorama são: a presença de uma citação de Voltaire (“É proibido matar, portanto todos os assassinos serão punidos. A não ser que matem muitas pessoas, e ao som de trombetas”) e a disposição de um texto, também por meio de legendas, logo após a apresentação do título do filme (“Em 1965, o governo indonésio foi tomado pelos militares. Qualquer pessoa contrária à ditadura militar poderia ser acusada de ser um comunista: membros de sindicato, agricultores sem-terra, intelectuais e chineses. Em menos de um ano e com o apoio direto de governos ocidentais, mais de um milhão de ‘comunistas’ foram assassinados. O exército usou paramilitares e gângsteres para realizar as execuções. Esses homens estão no poder – e perseguem seus opositores – desde então. Quando encontramos os assassinos, nos contamos com orgulho o que faziam. Para entender as razões, pedimos que criassem cenas das execuções do modo como quisessem. Este filme acompanha esse processo e documenta suas consequências”).

mutuamente excludentes (e com que se esmeram na interpretação de cada um deles) é outro elemento que perturba a restauração do equilíbrio como produto do espetáculo.

Para além dessa permutabilidade de posições que dinamiza o espaço propriamente circunscrito à reencenação dos crimes no documentário, é ainda mais dissonante uma forma “anterior” com que os sujeitos se destinam ao filme. Quando desempenham seus papéis sociais contemporâneos – muitos deles são hoje pais ou avós –, esmeram-se no cuidado com os familiares, passeiam tranquilamente, tiram fotografias com celulares. Determinadas ações atuais, situadamente, parecem inconciliáveis com um passado criminoso, mas existe uma vertiginosa concomitância entre esses dois aspectos existenciais dos personagens: uma realidade contamina a outra, já que, em meio a atividades banais, são frequentes atos de extorsão a comerciantes ou descrições cruas a respeito de como um dos personagens tinha preferência por estuprar “meninas de 14 anos”. Nessa perspectiva, Anwar Congo repete compulsivamente, com inacreditável entusiasmo, a encenação de seu método preferencial de assassinato (o uso de um garrote feito de arame para asfixiar as vítimas, deixando-as sem possibilidade de defesa, já que o cordão metálico penetrava a pele), mas, em outra sequência, mostra filhotes de patos aos netos, recomendando que tratem os animais com carinho, em especial um deles, que tem a pata quebrada.

Potencializando essa ambiguidade, o documentário se esquiva de qualquer resolução ou julgamento mais assertivo em relação aos sujeitos filmados e aos acontecimentos que representam. O intuito da narrativa não é o de dar visibilidade às condições sócio-históricas que tornaram possível e banalizaram o ato de matar, mas o de registrar uma dinâmica de ficções psíquicas que seguem produtivas nos dias de hoje. Na ordem dessas ficções, o real se insinua em sua crueldade intransitiva. Permeado por ausências (seja a de contextualização histórica, seja a da identidade das vítimas, seja ainda a de um posicionamento claro da instância de realização quanto àquilo que registra), o filme exacerba gestos que afetam sensorialmente o espectador – e, por esse mesmo motivo, embaralham sua capacidade de reflexão diante das imagens.

### **Potencialização das fantasias: o real que ultrapassa as convenções do realismo**

A afirmação do critério de objetividade como operador de um deciframento do mundo histórico, predominante nas expressões realistas do século XIX, enfatizava o recurso da descrição para a construção de efeitos de verossimilhança em enunciações diretamente

creditadas pelo referente. O adensamento descritivo, sublinhando a infuncionalidade do detalhe, legitimava-se como elemento indicial lastreado pelo rastro do mundo empírico: “O real concreto se torna a justificativa suficiente do dizer” (Barthes, 2004, p.188).

Esse modo de operação estética, em que as convenções do realismo são respaldadas pelo efeito de referencialidade, sofre transformações em sua dinâmica representativa ao final do século XX e início do XXI: ora a legitimidade de certas manifestações culturais, dentre elas o documentário, não mais se atesta pela objetividade, mas pela ênfase no lugar de enunciação: o espaço de uma experiência irreduzível, particular, em oposição às categorias universalizantes.

As narrativas que se ordenam por um efeito de real deslizam, assim, de um realismo de matiz histórico para um realismo dos afetos e das subjetividades. O substrato dessas produções vincula-se à própria realidade da narrativa (e não a elementos a ela exteriores), o que desloca o estatuto das formas de veredicação: em lugar de se orientar na direção de um retrato mimético da realidade, as novas concepções de realismo acentuam a realidade da inscrição. Valoriza-se não apenas o envolvimento do narrador com aquilo que é narrado, mas também uma eventual redução das distâncias entre essas duas esferas. Tal ênfase em verdades particulares, entretanto, continua a operar para fornecer construções verossimilhantes:

O realismo estético, em suas diversas manifestações, produz retratos da “vida como ela é”, ou seja, faz uso da ficção e de recursos de intensificação dramática para criar mundos plausíveis que forneçam uma interpretação da experiência contemporânea. Diversamente das estéticas românticas, fantásticas ou surreais, no entanto, essas interpretações, essas ficções realistas, fazem uso do senso comum cotidiano, que se apóia na verossimilhança (JAGUARIBE, 2007, p.12).

À luz dessas considerações, é possível tensionar o estatuto do realismo no documentário de Oppenheimer, já que esses códigos, ao contrário de rentabilizarem o efeito de verossimilhança pelo exercício ficcional, trabalham em um outro nível no que diz respeito à dimensão da fantasia inerente às atuações dos personagens. Em “O Ato de Matar”, o problema da fantasia não é o fato de ela estar desvinculada da realidade, mas precisamente o de estar vinculada em excesso. Não caberia aqui aludir à verossimilhança das reencenações: o que se vislumbra é uma verdade subjetiva que, por implausível que pareça, dá compleição a ações perpetradas no limite da crueldade.

Se, por um lado, o filme não incorpora os traços materiais, empíricos, da matança (afinal, tudo se trataria de “simples” encenação), por outro, retrata uma realidade psíquica que não apenas circunscreveu o genocídio como um ato “razoável”, mas que ainda atualmente continua produtiva em termos de autoidentificações e do agenciamento de diversos sujeitos. Uma das figurativizações mais expressivas desse agenciamento é a organização paramilitar Juventude Pancasila (Pemuda Pancasila), que apoiou determinadamente o golpe militar e a permanência de Suharto no poder por mais de três décadas. Atualmente, o grupo reúne cerca de três milhões de integrantes na Indonésia, entre eles o vice-presidente da república e o ministro dos esportes. No documentário, uma das sequências recompõe o ataque dessa organização a um vilarejo “comunista”, nos moldes dos filmes de ação. Os membros uniformizados da Pancasila incendeiam moradias e aterrorizam as vítimas. Há um esmero por parte dos personagens (membros efetivos do grupo paramilitar) tanto na modulação de sua interpretação criminosa quanto na orientação dramática dos “agredidos”, de quem exigem uma atuação convincente: devem expressar desespero e implorar para que suas vidas sejam poupadas.

Com o término da encenação propriamente dita, alguns dos personagens que interpretaram as vítimas mostram-se profundamente afetados por aquilo que encenaram/vivenciaram: uma senhora idosa perde os sentidos, e várias das crianças não conseguem parar de chorar. Uma delas é a filha de Herman Koto, gângster e líder paramilitar que protagoniza o filme ao lado de Anwar Congo. O pai repreende a menina, dizendo que ela o envergonha com o choro, pois as atrizes deveriam saber exatamente “a hora de parar”, ou seja, de separar o drama da vida.

A ironia subjacente a essa advertência que Koto endereça à filha é que, em sua própria performance no filme (o que é extensivo aos demais assassinos), a opacificação entre a vida e o drama, ou entre os fatos históricos e a reencenação, impossibilita uma compreensão racional sobre o genocídio. Conforme situamos reiteradamente, a dimensão da fantasia não há como ser dissociada do desempenho que os personagens oferecem ao filme e mesmo do aspecto factual dos eventos de destruição.

O caráter estruturante desse processo psíquico apresenta um dinamismo próprio. A fantasia, assim, não se restringe a um tema; assemelha-se, antes, a roteiros que implicam o sujeito na realização de um desejo. Pelo componente inconsciente que preside toda formação fantasística, entretanto, essas expressões não emergem na vida cotidiana segundo uma literalidade, mas são “deformadas” por procedimentos defensivos dos sujeitos, visto que as



interdições (a dimensão daquilo que é proibido) são inextrincáveis do movimento de realização do desejo. A existência peculiar da fantasia a situa na estruturação de um núcleo psíquico dos indivíduos, uma espécie de formação de compromisso, que não deve ser confundida com a realidade referencial (Laplanche e Pontalis, 2004, pp.142-145).

Em vista do caráter figurativo das fantasias, a dinâmica com que operam prevê, como já assinalamos, uma permutabilidade de posições dos sujeitos nas cenas psíquicas engendradas. Isso também se associa com o caráter interdito dos desejos, que faz com que um prazer de natureza sádica eventualmente alcance a consciência transfigurado em um prazer de teor masoquista. Em “O Ato de Matar”, a “devoção” dramática com que os protagonistas se enquadram tanto no lugar de quem pratica a violência quanto no lugar de quem a sofre parece estabelecer relações estreitas com esse movimento.

Herman Koto, em boa parte do filme, fantasia-se com figurinos femininos extravagantes e sublinha maneirismos nos gestos e na voz, à maneira de uma *drag queen*. Em uma dessas sequências, interpreta uma mulher grávida na iminência de ser violentada<sup>7</sup>. Dinâmica semelhante acompanha a performance de Anwar Congo: ele reencena, no próprio lugar dos crimes (uma laje que hoje é o segundo andar de uma loja comercial), os episódios em que estrangulava pessoas com o garrote de arame. Nas primeiras cenas em que isso é mostrado, não há qualquer menção de respeito ou gravidade por parte do personagem: ele chega a dançar alegremente no local onde exterminou centenas de vidas. Quando, entretanto, Congo é “torturado” em um escritório – o papel de agressor é desempenhado por Koto –, passa mal e não consegue concluir a cena (ao assisti-la posteriormente na televisão de sua casa, expressa a Oppenheimer que, com isso, pôde se colocar no lugar de suas vítimas, conforme já relatamos).

A repetição das encenações e a recorrência de determinados temas ligados aos atos e aos sonhos dos criminosos, em termos de uma ritualização por parte de Congo e Koto, sobretudo, aponta para a dimensão do trauma conforme uma leitura lacaniana, a de que esse estatuto poderia ser compreendido como um encontro faltoso com o real: essencialmente ausente, o real não teria como ser apreendido ou representado, mas obrigatoriamente repetido:

---

<sup>7</sup> Paramaditha (2013) enxerga nessa prática de travestismo de Koto, no filme, uma associação entre o personagem que ele intenta compor e Aminah, célebre integrante do Gerwani, organização de mulheres do Partido Comunista Indonésio. Com o acirramento da perseguição aos comunistas pela ditadura de Suharto, espalhou-se a propaganda militar que desqualificava as mulheres pertencentes ao Gerwani, retratadas como pérfidas e monstruosas.

A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem (FOSTER, 2014, pp.128-129, grifos do autor).

A subversão das convenções do realismo no documentário de Oppenheimer é aparentemente materializada por alguns elementos que se prestam a injetar uma dimensão de “falsidade” na narrativa (o próprio recurso da encenação, a conjugação dos gêneros hollywoodianos para potencializar o sentido de estranhamento, o exotismo dos cenários e figurinos e o artificialismo de bonecos de borracha “sacrificados” como se fossem as vítimas empíricas). Mas esse efeito, como dissemos, é só aparente. O déficit do realismo inviabiliza a reflexão por parte do espectador, seu engajamento no espetáculo que permitiria conjurar a violência da destruição e, a partir disso, atribuir algum sentido aos eventos apresentados na tela. Tal apartamento – a impossibilidade de “penetração” no filme – se dá porque o real cintila em meio a tanto artificialismo, não podendo ser contido ou naturalizado pelos códigos de realismo.

Se a ruptura acontece entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem, conforme delineou Foster, os espectadores se tornam reféns da instância enunciativa, ou mais precisamente, do próprio realizador, na medida em que estão presos no jogo repetitivo do real, de um encontro eternamente faltoso. Os personagens, por seu turno, são também objetos dessa manipulação, na medida em que suas atuações são postas em marcha em virtude de uma configuração traumática<sup>8</sup>, pois “são necessários sempre dois traumas para fazer um trauma, ele tem de ser recodificado por um acontecimento posterior” (Foster, 2014, p.131).

Nessa perspectiva, o gesto do filme pode ser identificado como uma possibilidade de recodificação que dá consistência ao trauma: convocados a desempenhar o papel de si mesmos e, adicionalmente, assistindo a essas cenas *a posteriori*, os protagonistas ficam submetidos a dois movimentos complementares na ordem da fantasia: a compulsão à repetição (marcada pela proximidade radical em relação à violência) e a dissociação (caracterizada por um certo afastamento quanto aos atos perpetrados, visto que os sujeitos, nesse âmbito, podem ocupar a posição moral daquele que é olhado: por eles próprios, por

---

<sup>8</sup> King (2013) propõe uma relação entre certas configurações do transtorno do estresse pós-traumático, conforme descritas pelo Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), e a rotinização dos gestos repetitivos dos personagens de “O Ato de Matar”, que enquadram o assassinato como uma ação banal.

seus colegas, pelo realizador, pelo próprio espectador a que o enunciado virtualmente se endereça).

Anwar Congo é o personagem que mais claramente incorpora esse movimento, viabilizando a construção do arco narrativo do filme. Da encenação fria e derrisória dos próprios crimes, progressivamente passa por um relativo arrependimento e, por fim, ao momento da expiação. Depois de ter quase sucumbido durante a cena em que interpreta o papel de torturado, é instado a assistir a uma sequência construída à maneira dos musicais hollywoodianos. Em meio a uma natureza exótica em que se destacam as quedas d'água, o protagonista se vê cercado por belas mulheres que representam deidades. As imagens, uma alusão ao além-vida, são sintomaticamente acompanhadas pela trilha sonora com a canção “Born Free”, de John Barry e Don Black, tema do filme homônimo<sup>9</sup> dirigido por James Hill e lançado em 1966.

A metáfora da liberdade trabalha em sentidos ambíguos: tanto alude ao próprio Congo, em sua condição de gângster (“preman” ou “homem livre”), quanto a dois outros personagens presentes na cena: “fantasmas” que atormentam o protagonista, já que representam homens torturados por ele (a própria morte seria a possibilidade de libertação). Ao fim da sequência, um dos supliciados retira do pescoço um arame (uma referência ao garrote) e o coloca em Congo, transformando o artefato em uma medalha pelo fato de o protagonista “tê-lo matado e enviado ao céu”.

O sentido de constrangimento e mal-estar mobilizado por essa articulação irônica se expressa nas reações ambivalentes de Congo, já que, ao mesmo tempo em que ele se mostra perturbado com a possibilidade de ter cometido pecados, diz também que a cena é muito bonita por encerrar um sentido de pureza. Na última sequência, entretanto, ele está novamente na locação em que tantas vezes foi situado: o terraço em que preferencialmente cometia os crimes. Com o garrote nas mãos, diz que aquela é uma das formas mais fáceis de se acabar com uma vida. Não consegue, como outrora, reencenar o ato. Assume que agiu de maneira errada, tem vertigens e começa a regurgitar.

Talvez o efeito mais perturbador dessa composição, filmada majoritariamente em plano-sequência, não provenha das imagens, mas sobretudo do som (os grunhidos do personagem, que se assemelham assustadoramente aos sons emitidos por ele mesmo em outra cena, quando imitava os ruídos guturais de uma das vítimas, representada por um boneco de

---

<sup>9</sup> No Brasil, o filme ficou conhecido como “A História de Elsa”, cuja trama centra-se em um casal que adota um filhote de leoa e, pouco a pouco, prepara o animal para a vida numa reserva africana, pois, apesar do apego, o sentido de liberdade é o que prevalece.

borracha que era degolado). A câmera, impassível, acompanha a agonia de Congo, fazendo dessa duração mais um componente do espetáculo da insuportabilidade.

Ainda cambaleante, o personagem desce vagarosamente as escadas e pouco a pouco vai saindo do quadro, ao deixar a loja comercial. A câmera fixa capta-o a distância – e continua imóvel quando Congo sai pela porta, permanecendo enclausurada no espaço da loja, ocupada apenas pelas quinquilharias em exposição.

Ao contrário do que se possa cogitar apressadamente, o filme não se encerra exibindo a redenção de um assassino. A mesma estratégia estética que, no curso da narrativa, embaralhava as esferas da reencenação voluntária, das fantasias inconscientes e da referencialidade factual permanece em seu desfecho. São, dessa maneira, igualmente possíveis (e a rigor indiscerníveis) o arrependimento efetivo do protagonista, a modulação da própria mise-en-scène (segundo a emulação do *ethos* do herói que se redime e fornece uma imagem conveniente de si) e os espasmos do corpo de um sujeito que (re)vive o trauma de um vislumbre do real (nunca passível de ser cabalmente explicado ou integrado em nossos jogos simbólicos). Mais uma vez, o documentário parece jogar contra o espectador, abandonando-o à perplexidade que impede seu reengajamento no espetáculo.

### **Conclusão**

Em termos formais, a imageria produzida em “O Ato de Matar” apresenta uma qualidade em que o aspecto realista ou naturalista é sempre desarticulado. O artificialismo dos cenários, a atuação desmesurada dos personagens e a própria composição do dispositivo que explicitamente aponta para o estatuto da reencenação são elementos que, a todo tempo, reforçam a ideia de que “aquilo é apenas um filme”. Isso também pode ser assumido como uma espécie de defesa por parte da instância enunciativa, que, ao menos em termos de mise-en-scène, não se deixa imiscuir naquilo que é narrado, mesmo com a proximidade entre a equipe de produção e os personagens. Apesar do longo período de rodagem em Medan (capital da Sumatra Setentrional, em que se concentra grande parcela dos autodenominados “gângsteres” responsáveis pela matança) e de uma patente confiança com que os sujeitos filmados recorrem ao realizador (sobretudo no caso de Anwar Congo, que lança alguns de seus dilemas diretamente a ele, a quem chama por um apelido, “Josh”), há um cuidado em não permitir que uma interlocução efetiva tome corpo na cena. Estratégia de

recuo do realizador, reiteramos, que funciona de forma a adensar sua autoridade autoral em relação ao que será a forma final do filme.

Como produção derivada de uma relação com a alteridade, a prática do documentário deveria ser modulada por uma injunção ética fundamental (o que se pode ou não fazer com o “outro em presença” em vista de um evento que será recebido por uma audiência mais ampla). Sob essa perspectiva, entre outras, o filme de Oppenheimer encerra um propósito de manipulação, especialmente a se ter em vista a emergência das experiências-limite nas atuações dos protagonistas, em que o caráter fantástico não se deslinda de uma condição traumática (ao contrário, é propulsionado por ela).

O inegável aspecto de originalidade em “O Ato de Matar” deriva do processo de reencenação, com a conjugação entre “o passado e o presente pela repetição de atos cujo frescor e realidade material estão preservados nos sintomas e nos corpos abjetos dos perpetradores” (Nagib, 2016, p.227). No embaralhamento entre factualidade, reencenação e realidade psíquica dos sujeitos, o filme dá a ver, em meio a todo o artificialismo, uma verdade que se torna mais potente justamente por se submeter a uma ordem de ficções.

Ainda que o recurso de autofabulação pelos personagens configure uma estratégia estética recorrente no documentário contemporâneo, a obra de Oppenheimer se distingue porque “traí” o espectador nesse movimento. Se a própria ficcionalização pode ser entendida, contemporaneamente, como uma das modalidades realísticas nos discursos de matriz referencial, isso se dá com a integração do espectador no próprio jogo. Em “O Ato de Matar” a crueldade se estende também às dinâmicas da instância enunciativa: inesperadamente, o jogo é suspenso para que o real se mostre e volte a se ocultar. A um espectador perplexo, incapacitado de qualquer reflexão, sobram apenas os afetos sensoriais. E é, de fato, em virtude dos corpos que se encerra a experiência espetacular: nos corpos excessivos dos personagens, nos corpos ausentes das vítimas, em seu próprio corpo submetido pelos ardis da narrativa.

O ato de mostrar torna-se assim tão desconcertante quanto o ato de matar. A interessante análise de Paramaditha (2013), que termina por dimensionar o problema da circulação do filme especificamente no contexto indonésio, refere que esse enunciado se torna ainda mais complexo porque vai de encontro à disposição de certos segmentos da sociedade atual para trazer luz ao evento do genocídio. O documentário, por impedir um distanciamento crítico em relação àquilo que apresenta, perturbaria uma demanda por transparência necessária à resignificação, em termos coletivos, das particularidades históricas e da abrangência de um

regime totalitário que assassinou milhões de pessoas. A ênfase no legado de violência que o filme reivindica para sua estruturação (em lugar de focar as tensões do período pós-autoritário) impediria, assim, a consideração de nuances e contradições marcantes na sociedade indonésia contemporânea.

Em uma consideração mais abrangente, a perturbação do ato de ver pelo documentário de Oppenheimer, que desmobiliza a adesão do espectador junto à narrativa, encerra o sentido de que a perpetração do mal seria estranha a todos e a cada um de nós, como se tivesse lugar e pertinência apenas nos delírios fantasísticos de um “outro”.

Ao ser questionado, por exemplo, se não teria medo de um julgamento nos parâmetros da Convenção de Genebra (que certamente o tomaria como criminoso de guerra), um dos personagens secundários responde, em tom derrisório, que esses tratados são tributários de uma contingência histórica, e que no futuro, quem sabe, ele mesmo poderia ser alçado à condição de herói se a própria contingência legitimasse uma (hoje implausível) “Convenção de Jacarta”. Em um momento de macabra lucidez, o personagem insinua, ainda que de maneira irresponsável, aquilo que o filme elide: por inexplicável que pareça, foi apenas sob condições sociais e históricas bastante determinadas que homens comuns puderam se converter em perpetradores do mal.

## Referências

ANDERSON, B. R. O’G. (Ed.). **Violence and the State in Suharto’s Indonesia**. Ithaca: Southeast Asia Program, Cornell University, 2001.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

COMOLLI, J.-L. **Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

FREIRE, M.; LOURDOU, P. (Orgs.). **Descrerver o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

FOSTER, H. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JAGUARIBE, B. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KING, H. Born Free? Repetition and fantasy in “The Act of Killing”. **Film Quarterly**, Berkeley, v.67, n.2, pp. 30-36, Winter 2013.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Diccionario de Psicoanálisis**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

NAGIB, L. Regurgitated bodies: presenting and representing trauma in “The Act of Killing”. In: TZIOUMAKIS, Y; Molloy C. (Eds.). **The Routledge companion to film and politics**. Routledge: Abingdon, pp. 218-230.

NICHOLS, B. Irony, cruelty, evil (and a wink) in “The Act of Killing”. **Film Quarterly**, Berkeley, v.67, n.2, pp. 25-29, Winter 2013.

PARAMADITHA, I. Tracing frictions in “The Act of Killing”. **Film Quarterly**, Berkeley, v.67, n.2, pp. 44-49, Winter 2013.

ZIZEK, S. **Bem-vindo ao deserto do Real!** – cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.