

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

Realismo e trauma no cinema contemporâneo: Um estudo de *O ato de matar e Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*

Joyce de Oliveira Rossi

São Paulo
2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

Realismo e trauma no cinema contemporâneo: Um estudo de *O ato de matar e Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*

Joyce de Oliveira Rossi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cecília Antakly de Mello.

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rossi, Joyce de Oliveira

Realismo e Trauma no Cinema Contemporâneo: Um estudo de O ato de matar e Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas / Joyce de Oliveira Rossi; orientadora, Cecília Antakly de Mello. - São Paulo, 2023.
83 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Realismo. 2. Trauma. 3. Cinema Contemporâneo. I. Antakly de Mello, Cecília . II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: ROSSI, Joyce de Oliveira

Título: Realismo e trauma no cinema contemporâneo: Um estudo de *O ato de matar e Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Agradecimentos

Agradeço primeiro à Prof. Dr^a Cecília Antakly de Mello pela orientação extremamente delicada e atenciosa durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço aos meus pais, Valderene e José Francisco, pelo apoio incondicional aos meus estudos e pelos esforços despendidos quando momentos difíceis eventualmente surgiram durante o caminho.

Agradeço à minha irmã Juliana por ser minha melhor amiga e sempre ter acreditado em mim.

Agradeço ao amigo Renato Trevizano pelas trocas no início deste projeto, e pela impecável revisão no final.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida, que foi fundamental para minha tranquilidade e confiança durante o processo de escrita.

E também sou grata à USP, que me acolheu desde 2014, pelo privilégio de ter cursado a graduação e o mestrado ali, na universidade dos meus sonhos.

Resumo

Esta dissertação se propõe a investigar manifestações do realismo no cinema contemporâneo, tendo como ponto de partida os filmes *O ato de matar*, de Joshua Oppenheimer (*The Act of Killing/ Jagal*, Reino Unido/ Dinamarca/ Noruega/ Indonésia, 2012) e *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, de Apichatpong Weerasethakul (*Lung Bunmi Raluek Chat*, Tailândia/ França/ Alemanha/ Espanha, 2010). Nossa hipótese é a de que esses filmes aliam um impulso realista à dimensão do trauma, o que ao mesmo tempo reforça e atenua seu comprometimento com o real cotidiano e histórico. Em um primeiro momento, objetiva-se analisar as relações entre realismo e trauma a partir da fantasmagoria conjurada na diegese de *O ato de matar*. Essa fantasmagoria emerge a partir da articulação fílmica engendrada por Joshua Oppenheimer, seus colaboradores e personagens, levando à denúncia da presença de “fantasmas” do genocídio indonésio dos anos 1960 na contemporaneidade. Isso possibilitará uma aproximação, por comparação e contraste, com o filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, que, assim como *O ato de matar*, conta com a presença de fantasmas em sua diegese, apontando para um passado recente traumático na Tailândia dos anos 1960, ainda latente na experiência do dia a dia do país. Conforme iremos sugerir, ambas as obras lançam mão de procedimentos de linguagem realistas, em termos bazinianos (cinema documental, profundidade de campo, plano-sequência, atores não profissionais, ênfase na contemporaneidade e no cotidiano), e ao mesmo tempo trazem à tona um passado recente traumático e seus respectivos fantasmas.

Palavras-chave: cinema contemporâneo; realismo corpóreo; realismo fantasmagórico; realismo traumático; Apichatpong Weerasethakul; Joshua Oppenheimer.

Abstract

This dissertation sets out to investigate manifestations of realism in contemporary cinema, taking as its starting point the films *The Act of Killing* by Joshua Oppenheimer (*The Act of Killing/Jagal*, UK/Denmark/Norway/Indonesia, 2012) and *Uncle Boonmee, Who Can Recall His Past Lives* by Apichatpong Weerasethakul (*Lung Bunmi Raluek Chat*, Thailand/France/Germany/Spain, 2010). Our hypothesis is that these films combine a realist impulse with the dimension of trauma, which at the same time reinforces and attenuates their commitment to the everyday and historical real. Firstly, the aim is to analyse the relationship between realism and trauma based on the phantasmagoria conjured up in the diegesis of *The Act of Killing*. This phantasmagoria emerges from the filmic articulation engendered by Joshua Oppenheimer, his collaborators and characters, leading to the denunciation of the presence of “ghosts” of the Indonesian genocide of the 1960s in contemporary times. This will make it possible to draw a comparison and contrast with the film *Uncle Boonmee, Who Can Recall His Past Lives*, which, like *The Act of Killing*, has the presence of “ghosts” in its diegesis, pointing to a traumatic recent past in Thailand in the 1960s, still latent in the country’s daily experience. As we will suggest, both works make use of realist procedures, in Bazinian terms (documentary cinema, depth of field, long takes, non-professional actors, emphasis on contemporaneity and everyday life), and at the same time bring to light a traumatic recent past and its respective ghosts.

Keywords: contemporary cinema; corporeal realism; phantasmagorical realism; traumatic realism; Apichatpong Weerasethakul; Joshua Oppenheimer.

Lista de figuras

- Figura 1 – *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*
- Figura 2 – *O ato de matar*
- Figura 3 – Pôster do filme *Pengkhianatan G30S/PKI*
- Figura 4 – Bailarinas saem da boca de um peixe colossal
- Figura 5 – Anwar Kongo e Herman Koto seguem as instruções do diretor
- Figura 6 – O recurso do “filme dentro do filme” fica visível com a equipe em cena
- Figura 7 – No início do filme, um Anwar sorridente demonstra para a câmera como utilizava o garrote
- Figura 8 – Anwar dançando
- Figura 9 – No final do filme, um plano-sequência doloroso no terraço
- Figura 10 – Anwar atormentado sente-se sufocar
- Figura 11 – Anwar é incapaz de interpretar o papel da vítima prestes a ser assassinada
- Figura 12 – Cena de morcegos voando usada para abrir e fechar sequência que alude ao pesadelo
- Figura 13 – Anwar reencena o assassinato interpretando sua vítima e a si mesmo
- Figura 14 – Autorretrato de Goya rodeado por criaturas da noite
- Figura 15 – O fantasma iluminado por luz verde
- Figura 16 – Os macacos que irrompem no filme podem ser lidos como fantasmas das vítimas manifestando-se através da natureza
- Figura 17 – Uma vítima-fantasma agradece Anwar
- Figura 18 – *Comunismo ou liberdade?*
- Figura 19 – Epígrafe de *Tio Boonmee*
- Figura 20 – O búfalo prestes a escapar
- Figura 21 – Uma família de camponeses acende uma fogueira
- Figura 22 – O fantasma translúcido de Huay aparece à mesa do jantar
- Figura 23 – Boonsong quebra a quarta parede e encara a câmera
- Figura 24 – Uma criatura estranha aparece quando a fotografia é revelada
- Figura 25 – A princesa flutua sob as águas da cachoeira enquanto se acasala com um peixe-gato
- Figura 26 – Um plano-sequência de duração alargada embaixo d'água
- Figura 27 – Um homem fantasiado de macaco
- Figura 28 – Garotos atiram pedras

Figura 29 – Entrada da caverna onde tio Boonmee nasceu e morreu

Figura 30 – Huay retira o cateter de tio Boonmee

Figura 31 – Macacos-fantasmas: comunistas mortos na floresta aguardam aferição histórica

Sumário

- 1. Introdução** [p. 10]
 - 1.1 *Realismo e fantasmas* [p. 11]
 - 1.2 *Duas obras-primas do cinema contemporâneo* [p. 15]

- 2. Capítulo 1: Realismo traumático e lugares de memória em *O ato de matar*** [p. 22]
 - 2.1 *O ato de matar, cinema mundial e o genocídio indonésio* [p. 22]
 - 2.2 *Cinema hollywoodiano e Anwar* [p. 27]
 - 2.3 *Lugares de amnésia, lugares de memória* [p. 30]
 - 2.4 *Realismo e trauma* [p. 38]
 - 2.5 *Fantasmas da Indonésia* [p. 48]
 - 2.6 *Genocídio e trauma* [p. 52]

- 3. Capítulo 2: Os fantasmas e os traumas do *Tio Boonmee*** [p. 57]
 - 3.1 *Tio Boonmee, budismo e o massacre tailandês* [p. 57]
 - 3.2 *Fantasmas no escuro* [p. 64]
 - 3.3 *Temporalidade budista e imagem-tempo* [p. 69]
 - 3.4 *Sonho, morte e samsara* [p. 72]

- 4. Conclusão** [p. 77]

- 5. Referências** [p. 80]

1. Introdução

Esta dissertação se propõe a investigar manifestações do realismo no cinema contemporâneo a partir da análise dos filmes *O ato de matar*, de Joshua Oppenheimer (*The Act of Killing/Jagal*, Reino Unido/ Dinamarca/ Noruega/ Indonésia, 2012) e *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, de Apichatpong Weerasethakul (*Lung Bunmi Raluek Chat*, Tailândia/ França/ Alemanha/ Espanha, 2010). Nossa hipótese é a de que esses filmes aliam um impulso realista à dimensão do trauma, o que ao mesmo tempo reforça e atenua seu comprometimento com o real cotidiano e histórico. Em um primeiro momento, objetiva-se analisar as relações entre realismo e trauma a partir da fantasmagoria conjurada na diegese de *O ato de matar*. Essa fantasmagoria emerge a partir da articulação fílmica engendrada por Joshua Oppenheimer, seus colaboradores e personagens, levando à denúncia da presença de “fantasmas” do genocídio indonésio dos anos 1960 na contemporaneidade. Isso possibilitará uma aproximação, por comparação e contraste, com o filme *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, que, assim como *O ato de matar*, conta com a presença de fantasmas em sua diegese, apontando para um passado recente traumático na Tailândia dos anos 1960, ainda latente na experiência diária do país.

Embora possuam características e propostas fílmicas distintas, ambos os filmes se ancoram em uma prática e em uma estética realista de cunho baziniano (BAZIN, 2014), fundadas no emprego do plano-sequência e da profundidade de campo, nas filmagens em locações reais, no trabalho com atores não profissionais, na ênfase no cotidiano e no registro da contingência. Ao mesmo tempo, trazem à tona um passado recente traumático e seus respectivos fantasmas. Isso ocorre por via das memórias dos personagens principais, os perpetradores do genocídio indonésio e do massacre tailandês, respectivamente. Essas aparições ou figurações fantasmagóricas ocorrem, contudo, no seio da temática cotidiana realista. A mistura dessas duas tendências opostas é definidora do estilo de ambos os filmes e de sua intensa originalidade, desafiando até mesmo categorias com as quais estamos habituadas a lidar nos estudos de cinema (realismo, ilusionismo, fantástico, ficção, documentário, cinema político, entre outras). Assim, buscamos ao longo da dissertação novas definições do realismo cinematográfico, e evocamos para a análise o “realismo corpóreo” de Ivone Margulies (2003) e Lúcia Nagib (2009), o “realismo dos sentidos” de Tiago de Luca (2014; 2015) e Erly Vieira Jr. (2020) e o “realismo fantasmagórico” de Cecília Mello (2015). Por fim,

sugerimos, a partir dos estudos sobre o trauma de Cathy Caruth (1995; 2016), a ideia de um “realismo traumático”.

Embora existam alguns estudos de fôlego sobre os filmes e diretores selecionados para esta pesquisa, são escassos os pesquisadores brasileiros que se debruçaram sobre o recorte de filmes aqui proposto, com o foco na abordagem entre realismo, trauma e fantasmagoria. Esta dissertação tem como propósito suprir essa lacuna e alargar o escopo de discussão sobre esses temas.

1.1 *Realismo e fantasmas*

Na segunda metade do século XX, a arte cinematográfica responde com urgência às calamidades ocorridas na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), abrindo-se a uma nova realidade. Esse impulso convergiu na direção do chamado “novo realismo estético”, que deu fôlego e novos caminhos ao já antigo debate na teoria cinematográfica acerca da relação do cinema com o real. Como é sabido, as teorias realistas de Kracauer (1965) e principalmente de André Bazin (2014) tornaram-se a linha dominante do pensamento cinematográfico no pós-guerra. Bazin notou nessa tendência de reconexão com o real, em toda a sua ambiguidade e contingência, uma nova direção para a arte cinematográfica, que finalmente estaria seguindo sua vocação original – contida na sua própria ontologia – pela reprodução da duração real dos fatos. Daí emerge sua defesa do uso do plano-sequência e da profundidade de campo como fundamentais para manutenção da integridade espaço-temporal, já que abririam um espaço para um grau maior de liberdade por parte do olhar e da experiência do espectador.

Contudo, a partir do final dos anos 1960, teorias realistas passaram a ser comum e erroneamente associadas ao cinema narrativo clássico de Hollywood, à transparência narrativa, e a uma forma de expressão da ideologia e realidade burguesas (STAM, 2013; NAGIB; MELLO, 2009). Ao mesmo tempo, premissas estéticas baseadas nas teorias brechtianas de distanciamento (BRECHT, 1974 apud STAM, 2013) surgiam como resposta a esse cinema clássico. Técnicas anti-ilusionistas como opacidade narrativa (oposta à transparência), a montagem descontínua, as interrupções autorreflexivas do espetáculo e o “estranhamento” do espectador foram evidenciadas em um contexto de crítica intensa ao modelo realista/clássico hollywoodiano. As consequências dessas abordagens tiveram um grande impacto, e talvez o mais radical e influente deles tenha vindo de Laura Mulvey, que proclamou o fim do prazer visual, visto como elemento

associado ao cinema popular americano, tido como manipulativo, orientado pelo olhar masculino e ideologicamente tendencioso (MULVEY, 1989).

No entanto, essas teorias e abordagens foram passando por revisões ao longo dos anos 1980 e 1990. Em um primeiro momento, as ideias de Gilles Deleuze (2007) foram essenciais para um entendimento renovado do corpo no cinema, inspirando novas abordagens em torno das noções de “sensação” e “afeto” (MARKS, 2000). Por sua vez, Steven Shaviro (2015) rejeitou o modelo de identificação passiva do espectador, enfatizando o elemento corpóreo da experiência fílmica e recuperando o prazer cinematográfico, independente do uso ou não de efeitos de distanciamento e identificação.

Nos últimos anos, com a introdução da tecnologia digital, o realismo voltou ao centro das discussões e novos questionamentos deram origem a investigações como as do “cinema de fluxo” (BOUQUET, 2002), oposto à estética do plano, e ainda o “realismo dos sentidos” (DE LUCA, 2014, 2015; VIEIRA JR., 2020), uma tendência no realismo cinematográfico contemporâneo em manter o vínculo com o real e, ao mesmo tempo, intensificar uma sensorialidade audiovisual. Por sua vez, Thomas Elsaesser fala de um novo realismo estético baseado em uma ontologia pós-fotográfica, e levanta questões acerca das noções de “evidência”, “autenticidade” e presença espectral, como ilustrado nos filmes do cineasta coreano Kim Ki-duk (ELSAESSER, 2015).

Em paralelo a esse renovado interesse teórico sobre o realismo nas mídias audiovisuais, é notável também um “retorno ao real” em diversas manifestações audiovisuais a partir de meados dos anos 1990 (NAGIB; MELLO, 2009). Esse “retorno ao real” é entendido em parte como reflexo da popularização dos equipamentos digitais de filmagem, mais acessíveis financeiramente e mais portáteis que os equipamentos de filmagem em película. Movimentos como *Dogma 95* na Dinamarca, o cinema iraniano de Abbas Kiarostami, o cinema de língua chinesa de Zhang Yimou, Tsai Ming-liang e Jia Zhangke, entre outros, assinalam essa tendência pelo mundo. Além disso, uma proeminente produção de filmes documentários ganha destaque neste contexto, bem como a tendência atual em direção a um maior hibridismo entre os gêneros documentário e ficção (NAGIB; MELLO, 2009).

Contudo, o uso do formato digital também suscitou um importante debate acerca de uma possível perda da indexicalidade da imagem cinematográfica. O conceito de indexicalidade, elaborado na teoria cinematográfica por Peter Wollen (1998), deriva do conceito baziniano de ontologia e pode ser descrito como sua tradução em termos

semióticos. Wollen partiu da taxonomia dos signos de Charles S. Peirce, na qual o índice é aquele signo que possui uma relação existencial com o seu objeto, como pode ser observado na fotografia. Trata-se do atestado material e direto da imagem na película que, supostamente, a tecnologia digital, com sua abstenção da necessidade de um referencial na realidade fenomenológica, vem pôr em xeque.

Partindo desse panorama teórico, observa-se que as novas práticas realistas que coincidem com o debate acerca do “fim do cinema” e da “perda da indexicalidade” na virada do século XX para o XXI tendem, por um lado, a intensificar essa relação existencial entre o objeto e sua representação e, ao mesmo tempo, a complicar essa relação, entendida como não mais imediata. Identificar traços do índice em práticas filmicas do cinema contemporâneo através dos conceitos de reencenação e cinema corpóreo é objeto de estudo de Ivone Margulies (2003; 2019). A autora desloca a discussão do realismo cinematográfico da verossimilhança e fidelidade do registro para uma noção de “realismo performativo”, um realismo que não representa simplesmente uma dada realidade como ela é, mas encena tensões sociais reais. Tal noção de perda da indexicalidade e ausência da referencialidade, que são conclamadas no dispositivo de reencenação como sugere Margulies, é reafirmada por teóricos como Bill Nichols:

Essa ausência faz com que um objeto perdido assombre o filme. Ao contrário da representação contemporânea de um evento – a imagem documental clássica, em que existe um vínculo indéxico entre a imagem e a ocorrência histórica – a reencenação perde sua ligação indéxica com o evento original. Ela extrai seu poder fantasmático desse fato [...] Um espectro assombra o texto. Este espectro é uma variação do fantasma do sujeito ausente (NICHOLS, 2008, p. 74).

Se Nichols fala de um espectro que assombra o filme, Thomas Elsaesser, por sua vez, identifica no novo realismo o que chama de “protagonistas *post mortem*”, cuja existência na narrativa não seria totalmente compreensível para o espectador. Essa existência poderia até mesmo confundir os próprios personagens, que não sabem se estão vivos ou mortos, se voltaram do mundo dos mortos ou se habitam um outro domínio desconhecido (ELSAESSER, 2015). Tal como fantasmas, esses seres espectrais pairam de algum modo sobre a narrativa, habitando um lugar intermediário entre o passado e o presente, os vivos e os mortos, o material e o imaterial, comportando-se como um trauma: um sintoma do passado que se manifesta esporadicamente no presente.

Como nos lembra Caruth (2016), a palavra trauma vem do grego τραῦμα, que significa ferida ou ferimento físico. Após os trabalhos psicanalíticos de Sigmund Freud no final do século XIX e início do século XX, seu sentido passou a caracterizar menos uma condição física do que mental. Um trauma é definido como um evento na vida subjetiva caracterizado pela sua intensidade e complexidade, e conseqüentemente pela incapacidade da consciência em “processar” completamente tal episódio. A dificuldade de responder adequadamente a um evento traumático tem como consequência uma perturbação física e mental que afeta, em longo prazo, o indivíduo traumatizado, recebendo o nome de “transtorno de estresse pós-traumático”. Freud¹ ([1914] 2016 apud CARUTH, 2016) foi o primeiro a identificar esse comportamento, observando indivíduos que sentem ou agem como se os eventos traumáticos fossem recorrentes (flashbacks, por exemplo), principalmente em pacientes veteranos de guerra.

Os chamados “estudos do trauma” correspondem a uma ampla área de pesquisas em circulação desde meados dos anos 1980, que com o advento da globalização passam por um processo de renovação. Embora originárias do pensamento psicanalítico e dos estudos literários, as pesquisas acabaram se expandindo para outras áreas, caso do cinema em particular. Por meio do conceito de trauma como chave de leitura, esses estudos focalizam as grandes catástrofes históricas do século XX e XXI e as marcas dessa violência na experiência subjetiva.

Em 1996, Cathy Caruth (2016) publicou *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, considerado um dos trabalhos fundadores do viés prolífico que os estudos do trauma assumiram a partir dos anos 1990, concentrando-se também na representação do trauma através da literatura, da fotografia e do cinema. A autora definiu a ideia de “atraso” como central na teoria do trauma, argumentando que um evento traumático só é acessível em seu retorno. Por meio da análise do filme *Hiroshima meu amor (Hiroshima Mon Amour, 1959)*, de Alain Resnais, acenou para sua originalidade ao aludir a “um novo modo de ver e ouvir – um ver e ouvir do local do trauma” (CARUTH, 2016, p. 56)

A fim de analisar a complexidade das relações entre eventos catastróficos, o posicionamento do espectador e processos mentais traumatizados, destaca-se uma série de diferentes abordagens do trauma e sua representação nas artes. Há aquelas relacionadas à “localidade do trauma”. Seria o trauma um evento intrapsíquico, um evento externo ou uma combinação dos dois? O mais adequado seria uma aproximação

¹ FREUD, S. *Além do princípio de prazer*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.

representacional realista, irrealista ou seria o caso de considerá-lo irrepresentável? Outros estudos tratam do poder de imagens que aludem a um evento traumático de uma geração passada, exercido na memória coletiva das gerações seguintes, no que foi chamado “pós-memória” (HIRSCH, 1997). Seguindo uma linha distinta, alguns trabalhos abordam, pela via da psicanálise e da história, o testemunho das vítimas na literatura (FELMAN; LAUB, 1992). Cabe ainda evocar o conceito de Trauma Cultural, que designa aquilo que não se opera imediatamente após o evento, mas que seria uma construção social em que grupos sociais, sociedades nacionais e, às vezes, civilizações inteiras (caso do Holocausto) identificam a fonte e existência do sofrimento humano, e também podem assumir alguma responsabilidade moral significativa por isso, além de definir relações solidárias que permitam compartilhar o sofrimento dos outros. Essa abordagem do trauma redireciona nossa atenção da natureza dos eventos em si para sua representação coletiva (ALEXANDER, 2004).

1.2 *Duas obras-primas do cinema contemporâneo*

O filme revolucionário de Joshua Oppenheimer, *O ato de matar*, é dedicado a indivíduos traumatizados que estiveram envolvidos no genocídio ocorrido na Indonésia nos anos 1960. Evento histórico ainda pouco conhecido e debatido no ocidente, o “Genocídio Indonésio”, também conhecido como “assassinatos em massa na Indonésia” ou “Expurgo Comunista Indonésio”, refere-se a uma série de assassinatos em grande escala que ocorreram na Indonésia entre 1965 e 1966. Em 1965, a Indonésia era liderada pelo Presidente Sukarno, um dos líderes da independência do país e que vinha se inflexionando para a esquerda dentro do espectro político indonésio, marcado por um cenário complexo com vários partidos e facções políticas. O Partido Comunista Indonésio (PKI) era um dos maiores partidos comunistas fora do Bloco Oriental e passou a contar com o apoio de Sukarno no início da década de 1960. Em 30 de setembro de 1965, um grupo de oficiais militares indonésios realizou uma tentativa de golpe em Jacarta, capital do país. As motivações e os detalhes exatos do evento, que ficou conhecido como Gerakan 30 de Setembro (ou G30S), permanecem controversos. Embora o golpe tenha sido mal sucedido, uma campanha maciça de ódio anticomunista foi lançada em seguida pelo General Suharto, que emergiu como uma figura-chave nas forças armadas. Recebida com entusiasmo por parte da população, a campanha ganhou força e impulsionou um expurgo anticomunista com a participação – como

perpetradores – de muitos civis em ondas de perseguições, interrogatórios e assassinatos em massa. O então presidente Sukarno foi deposto, inaugurando um período de 30 anos de comando por Suharto como presidente e ditador no país.

O PKI e os seus alegados simpatizantes foram os principais alvos do genocídio, mas a onda de violência estendeu-se para incluir suspeitos de esquerda, intelectuais e pessoas de etnia chinesa. O número de pessoas mortas durante o genocídio indonésio varia muito, com estimativas que vão de várias centenas de milhares a mais de um milhão. Muitas vítimas foram executadas sumariamente e outras morreram em campos de detenção ou devido à fome e doenças. O genocídio ocorreu no auge da Guerra Fria e contou com o apoio e financiamento velados dos Estados Unidos. Durante e após as atrocidades cometidas, o governo continuou a incentivar a discriminação contra os membros das famílias dos assassinados. O termo comunista foi oficialmente proibido e “sepulturas em massa eram muito comuns em florestas e outros lugares, tornando os espaços estranhos e assombrados” (VAN LIERE, 2018, p. 18).

O ato de matar, dirigido por Joshua Oppenheimer, codirigido por Christine Cynn e por um indivíduo indonésio que permaneceu anônimo, é resultado de vários anos de pesquisa sobre o genocídio, que rendeu também a tese intitulada “Show of Force: Film, Ghosts and Genres of Historical Performance in the Indonesian Genocide”, defendida na Universidade das Artes em Londres. O filme se desenvolve a partir do ponto de vista dos perpetradores², tendo como personagem principal Anwar Congo, gângster e executor do regime, responsável pela morte de *milhares* de comunistas. Cinquenta anos depois, os protagonistas desse genocídio permanecem não só impunes como também são celebrados como heróis. Para tratar de um tema profundamente denso, o filme utiliza o artifício da reencenação, colocada em prática pelos perpetradores não arrependidos. Eles escolhem representar sua própria narrativa reencenando seus crimes através de convenções estilísticas de sua escolha, notadamente inspiradas em diversos gêneros de filmes hollywoodianos, tais como faroeste, musical, terror, filme de guerra etc. Anwar e os demais assumem que filmes de máfia norte-americanos foram uma influência na arquitetura das suas execuções e nas suas vestimentas. Buscam, assim, reviver suas histórias para as câmeras.

² Dois anos depois, Oppenheimer dirigiu um segundo filme, espécie de continuação do primeiro, desta vez partindo do ponto de vista das vítimas. *O olhar do silêncio* (*The Look of Silence*, 2014) acompanha um homem indonésio cujo irmão foi assassinado no genocídio de 1965, e confronta diretamente aqueles que realizaram as matanças.

Os descendentes das vítimas desse genocídio ainda não possuem seu devido lugar de fala na Indonésia, de modo que a narrativa oficial permanece sendo aquela dos “vencedores da história”, que ainda detêm o poder político no país. Os fantasmas das vítimas ocupam um lugar marginal na narrativa histórica indonésia e precisam encontrar brechas para virem à tona. É dessa forma que esses protagonistas *post mortem* se manifestam em *O ato de matar*, fazendo-se “presentes” através de sua própria “ausência”, de maneira subversiva, a única possível. Transparecem nos corpos principalmente a partir da repetição do artifício de reencenação, que cria um inesperado efeito em Anwar Congo e torna indiscerníveis a reencenação, a fantasia e o aspecto referencial dos fatos, acrescentando uma camada *assombrada* ao filme. O protagonista é claramente afetado por transtorno de estresse pós-traumático, e o reviver repetitivo de suas mortes é feito para aflorar esse estado na frente da câmera, de modo a trazer de volta os mortos para o tempo presente em sua realidade material, e através de seu próprio corpo (NAGIB, 2016). Nesse sentido, o trauma de Anwar, o passado indonésio e as memórias que o assombram formam grande parte do arco narrativo do filme, e são responsáveis por, nas palavras de Mariana Duccini, “desarticular os códigos estéticos do realismo documental” ao dar a dimensão de um “real traumático” que se infiltra por esses códigos e seus discursos (DUCCINI, 2016, p. 1).

Os diretores Oppenheimer e Christine Cynn dizem que tinham a sensação de que não estavam simplesmente a ouvir memórias, mas algo além, algo destinado a um espectador, da ordem da performance (2013). Os “atores” pareciam tão imersos em seus papéis que até mesmo esqueciam o fato de estarem atuando em um filme. Em *O ato de matar*, os eventos de horror eram revividos visceralmente na forma de performances corpóreas da memória, e não como testemunhos orais como as do filme *Shoah* (1985), obra-prima de Claude Lanzmann, citado por Oppenheimer como uma grande influência para o método de seu primeiro longa-metragem. *O ato de matar* concorreu ao Oscar de Melhor Documentário em 2012 e está disponível online e gratuitamente na Indonésia, onde foi exibido centenas de vezes, ajudando a fomentar uma transformação em como o país entende o seu passado, e posicionando o filme como poderosa ferramenta política.

Já *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* conta a história de um homem, tio Boonmee, que, acreditando estar acometido por uma doença por ter matado muitos comunistas durante a guerra, passa seus últimos dias a explorar suas vidas passadas ao lado do espírito de sua mulher e do espírito de seu filho, que retorna em forma não humana. O filme, que recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes de

2010, é parte de um projeto maior do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul, chamado *Primitive*. O tema central do projeto é a memória, a extinção e a transformação, e o cineasta parece buscar, através de obras pessoais e idiossincráticas, falar de episódios traumáticos da história recente de seu país. Complementando o longa-metragem que compõe parte do projeto, Weerasethakul dirigiu um vídeo instalação e dois curtas-metragens, *Uma carta para o tio Boonmee* e *Fantasma de Nabua* (ambos de 2009). As obras buscam falar de episódios passados do país e parecem ser manifestações de traumas nacionais que ainda precisam ser abordados.

Primitive é dedicado à vila de Nabua, na província de Nakhon Phanon, uma pequena cidade próxima à fronteira com o Laos às margens do Rio Mekong. Trata-se de uma área com uma longa história de migração racial e massacres, que nos anos 1960 se tornou uma “zona vermelha” na qual o partido comunista tailandês, de inspiração maoísta, se isolou, e posteriormente foi atacado e massacrado pelo exército tailandês em 1965 – não por acaso o mesmo ano do início do Genocídio Indonésio. A Tailândia viveu, assim como a Indonésia, sob a influência dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, e passou por uma sucessão de golpes militares e ditaduras inspiradas por uma forte agenda anticomunista. A região nordeste do país, conhecida como Isaan devido a sua proximidade com a Indochina – que se tornava comunista –, ficou fortemente vigiada pelos Estados Unidos através de um sistema de rodovias. A vigilância recaía sobre aqueles que viviam nas proximidades das florestas, na fronteira, e a selva foi vista como lugar onde insurgentes comunistas se escondiam e onde os corpos de comunistas, ou daqueles que eram acusados de comunistas, eram engolidos (INGAWANIJ, 2013).

A violência anticomunista se perpetuou e, em outubro de 1976, forças do Estado e civis perpetradores ultranacionalistas mataram, estupraram e torturaram acusados de comunistas em um massacre em Bangkok, capital da Tailândia. Subsequentemente, estudantes e radicais que haviam escapado das atrocidades fugiram para as florestas em Isaan para integrar uma insurgência comunista, reafirmando a floresta como lugar de refúgio e resistência dos dissidentes e contestadores do *status quo*. Mesmo com a derrocada do Partido Comunista nos anos 1980, a selva continua a ser vista como um espaço de metamorfoses e detentora de uma atmosfera assombrada, habitada por tempos mortos e por fantasmas do passado em estado constante de espera:

É uma Isaan do presente, na qual as barbaridades do nacionalismo anticomunista, bem como as promessas dos ideais comunistas e socialistas, já estão mortas por cerca de três décadas, mas seus

fantasmas e criaturas persistem. Mais precisamente, suas criaturas e fantasmas permanecem, mas são suspensos em um estado de espera silencioso: eles não podem assombrar como antes, mas também não ficaram permanentemente apagados. (INGAWANIJ, 2013, p. 253)

Muitas vidas do tio Boonmee reencarnaram nessas florestas. As qualidades traumáticas e inanimadas desses lugares recebem novo oxigênio com a conexão da vida após a morte e elaboração de conceitos caros à tradição budista. Ao tratar em seu filme de espíritos que habitam esse mundo, Weerasethakul evoca a tradição do budismo tipicamente tailandês (*Theravada*) que, principalmente no norte da Tailândia, se funde ou convive com tradições populares e outras crenças que estão ligadas ao “animismo”. Além disso, Weerasethakul tem como referência cinematográfica antigos filmes de terror tailandeses e evoca diferentes estilos cinematográficos em *Tio Boonmee*, como documentário, terror, comédia e drama.

Uma das chaves para pensarmos a originalidade do projeto estético de Weerasethakul será o conceito de “realismo fantasmagórico”, proposto por Cecília Mello (2015), que identificou uma tendência no cinema contemporâneo do leste asiático de aproximar o realismo de cunho baziniano a aparições de espíritos e fantasmas na diegese fílmica. Tal convivência se deve à própria realidade religiosa e espiritual de alguns países, caracterizada por crenças no animismo e no budismo, bem como à experiência traumática do século XX. Nesse sentido, a própria temporalidade dos filmes é afetada, passando a contemplar temporalidades múltiplas, “o presente do real fenomenológico e as camadas do passado e memória contidas no tempo dos mortos” (MELLO, 2015, p. 23). O tempo dos mortos é sempre rarefeito, caracterizado por uma dilatação orgânica que possibilita que o espectador vislumbre o real para além de sua função dramática, um real enigmático que só se revela mediante a demora do plano em acabar. Segundo Tiago de Luca, cujo conceito de “realismo dos sentidos” também será convocado para a análise, “o excesso de detalhes registrados pela câmera faz com que o contingente não programado possa ‘brilhar através’ da imagem, permitindo que o espectador possa ver além do que deveria ver” (DE LUCA, 2015, p. 63).

Diante dessa introdução, nos perguntamos: como esses seres *post mortem* (ELSAESSER, 2015) emergem no seio de narrativas realistas ou no gesto documental, promovendo a sensação de que esses filmes são assombrados? Como os traumas históricos sofridos na Indonésia e na Tailândia durante o período da Guerra Fria nos

anos 1960, bem como as características culturais e/ou religiosas desses países, se relacionam a isso?

A dissertação está organizada em dois capítulos principais além desta introdução e de uma breve conclusão, cada qual dedicado a um dos dois filmes elencados. Ambos conjugam observações sobre o pano de fundo histórico, que informa de modo mais ou menos direto as duas obras, com a análise fílmica de cenas e sequências específicas, objetivando testar as hipóteses lançadas acima acerca do conceito de “realismo traumático”. Para isso, realizaremos uma investigação sobre o conceito de trauma a partir de Cathy Caruth e sua aplicação nos estudos fílmicos recentes, desdobrando-se para a presença de tipos de fantasmagoria distintas nos dois filmes. A dissertação buscará em última análise responder como a presença desses fantasmas se relaciona com o passado histórico traumático bem como com tradições culturais e religiosas das regiões do leste asiático às quais os filmes pertencem, e como eles se articulam dentro da diegese “assombrando” materialmente e atmosféricamente as narrativas.

Figura 1 – *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010).

Figura 2 – *O ato de matar*



Fonte: *O ato de matar* (2013).

2. Capítulo 1: Realismo traumático e lugares de memória em *O ato de matar*

2.1 *O ato de matar, cinema mundial e o genocídio indonésio*

A representação de acontecimentos históricos violentos e sua relação com a cultura de massa têm sido uma preocupação recorrente nos estudos de mídia nas últimas décadas. O filme *O ato de matar* (*The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, 2012) faz uso dos efeitos que o cinema, principalmente o cinema hollywoodiano, exerce no imaginário de perpetradores de crimes, e cria algo completamente novo, possibilitando a abertura de brechas históricas para um possível esclarecimento do passado traumático da Indonésia. Através de processos internos de cura e reconciliação ancorados no presente, o filme projeta um futuro de transformação na identidade do país, ainda distante da realidade.

O ato de matar foi dirigido por Joshua Oppenheimer, Christine Cynn e um indonésio anônimo. O filme trata de indivíduos que participaram do chamado “Massacre na Indonésia”, ocorrido entre os anos de 1965 e 1966, com destaque para Anwar Congo e Adi Zulkadry, antigos gângsteres hoje reverenciados pela ala direita da organização paramilitar “Pemuda Pancasila”, derivada dos esquadrões da morte e que conta, entre seus líderes, com ministros do governo atual. Convidados por Oppenheimer, eles relatam suas experiências durante o genocídio, reencenando alguns dos crimes e revivendo memórias e sentimentos. Uma coprodução dinamarquesa/inglesa/norueguesa, assinada pelos produtores executivos Werner Herzog, Errol Morris, Joram ten Brink e André Singer, *O ato de matar* pode ser descrito como um caso de união de esforços internacionais para promover as bases para desconstrução dos alicerces de um dos maiores crimes de lesa-humanidade ocorridos no século XX.

O filme é resultado de um projeto de pesquisa ligado à Universidade de Westminster no Reino Unido, intitulado “Genocide and Genre” (Ten Brink e Oppenheimer, 2013) e financiado por meio de recursos governamentais através do Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades (AHRC), que apoia a pesquisa e estudos de pós-graduação em artes e humanidades. A pesquisa para o projeto foi realizada na Indonésia e no Reino Unido pelo diretor Joshua Oppenheimer, que concebeu o projeto-base, e pela codiretora Christine Cynn, técnica da Universidade de Westminster, tendo sido apoiado pelo professor Joram ten Brink, que atuou como produtor e investigador principal do AHRC. Oppenheimer foi Research Fellow na universidade entre 2005 e 2011, e “Genocide and Genre” se desenvolveu no sentido da

intervenção cinematográfica e da reflexão teórica, explorando as ligações entre horror, memória e cinema.

Em resumo, o projeto explorou, por meio da “prática como pesquisa”, o uso da reencenação na produção de documentários no contexto da história de uma nação de assassinatos políticos em massa; o papel da fantasia, ficção e gêneros cinematográficos tanto na performance quanto na lembrança da violência em massa; o desenvolvimento de métodos de filmagem de não ficção para explorar a implicação da fantasia, da ficção e dos gêneros cinematográficos na performance e na lembrança da violência em massa; e o uso do feedback como ferramenta documental para confrontar os perpetradores de violência com suas ações³. Os frutos da pesquisa foram os filmes *O ato de matar* e *O olhar do silêncio* (*The Look of Silence*, 2015), além do livro *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (TEN BRINK; OPPENHEIMER, 2012).

“Genocide and Genre” deriva de um outro projeto, maior, chamado *The Globalization Tapes*, por meio do qual Oppenheimer veio a conhecer alguns dos perpetradores do massacre na Indonésia e suas histórias de horror. *The Globalization Tapes* é um documentário participativo realizado em colaboração com o Sindicato dos Trabalhadores Rurais Independentes de Sumatra, e trata da mão de obra rural e de ativistas trabalhistas. O filme conta com a participação de sobreviventes do genocídio indonésio e de ativistas dos direitos humanos, expondo o papel devastador do militarismo e da repressão na construção da chamada “economia global”, que se intensifica após o fim da Segunda Guerra Mundial a partir de redes e fluxos de mercadorias e capital ao redor do mundo. *The Globalization Tapes* explora as relações entre o comércio, a dívida do Terceiro Mundo e as instituições internacionais como o FMI, o Banco Mundial e a Organização Mundial do Comércio, e aponta para o caminho da solidariedade e para como sindicatos transnacionais ao redor do mundo podem se apoiar mutuamente e lutar juntos por melhores condições de trabalho (OPPENHEIMER, 2012).

Em um contexto de globalização como o atual, há uma tendência de pensarmos em termos de ações e práticas globais em detrimento dos antigos modelos locais centrados na ideia de estado-nação. É também possível pensar o cinema como uma manifestação cultural e artística de impacto político transnacional que, com diversos

³ Informações disponíveis no “Impact Case Study - Genocide and Genre”. Disponível em: <https://impact.ref.ac.uk/casestudies/CaseStudy.aspx?Id=42134>. Acesso em: 2 out. 2023.

atores envolvidos, pode transformar ou dar início a processos de recuperação de uma identidade coletiva anteriormente fissurada. À medida que as redes de comunicação e mercadoria se espalham, o cinema se desloca com facilidade por entre fronteiras nacionais e continentais. Neste panorama, alguns teóricos e filmes apontam para a tentativa de construção de um pensamento que vislumbre uma transformação cultural mais ampla, adequada a um futuro globalizado. Pertence a este momento o debate em torno do conceito de *world cinema* (cinema mundial), resistente a definições precisas, mas por muito tempo entendido como o oposto do cinema hollywoodiano de cunho comercial. Nas últimas duas décadas, esse entendimento vem sendo considerado restrito e negativo, já que se trata de uma definição a partir da diferença em relação à regra (NAGIB, 2006; DENNISON; HWEE-LIM, 2006; STAM; SHOHAT, 2006). Essa visão binária de ver o mundo foi difundida principalmente em países anglófonos de modo a estruturar e organizar os estudos de cinema. A crítica mais contundente a esse modelo foi proposta por Lúcia Nagib (2006) em seu ensaio “Towards a Positive Definition of World Cinema”, no qual ela propõe a adoção de uma abordagem democrática e inclusiva nos estudos de cinema e audiovisual, rejeitando a divisão binária entre centro (Hollywood) e periferia (o resto do mundo) e abraçando uma concepção policêntrica do cinema. Esse policentrismo, segundo Nagib, seria caracterizado por picos de criação em países e épocas diversas. Hoje em dia, esse policentrismo, além de permear toda a história do cinema, parece ser igualmente o reflexo de um ambiente político e econômico no qual novas potências emergem em diferentes pontos do planeta, não mais sob a tutela de um poder maior, criando assim uma configuração global multipolar.

O entendimento do cinema de Hollywood como uma espécie de paradigma para todos os outros cinemas tem igualmente relação com a facilidade com a qual seus filmes foram distribuídos massivamente ao redor do mundo. Além disso, cabe lembrar que alguns países do chamado “Terceiro Mundo” tiveram políticas internas, mediante ação estatal sob forte pressão imperialista dos Estados Unidos, que abarrotam seus cinemas com seus produtos. No Brasil e na Indonésia não foi diferente. O protagonista de *O ato de matar*, Anwar Congo, trabalhava em um cinema à época do início das perseguições na Indonésia. Quando o governo da Indonésia foi derrubado pelos militares em 1965, Anwar e seus amigos foram promovidos de pequenos gângsteres que vendiam ingressos de cinema no mercado negro a líderes de esquadrões da morte. Ao longo de alguns meses, entre 500 mil e 1 milhão e 200 mil pessoas foram assassinadas no país, muitas

vezes por instigação das forças armadas e do governo, apoiado pelos Estados Unidos e outros países ocidentais (BEVINS, 2020). A perseguição se deu contra os membros do Partido Comunista da Indonésia (PKI), simpatizantes comunistas, mulheres Gerwani⁴, membros da etnia javanesa Abangan, membros da etnia chinesa, bem como aqueles supostamente ateus, agnósticos e esquerdistas. No início de *O ato de matar*, algumas cartelas explicam ao público o contexto da atual Indonésia, como resultado de eventos de seu passado recente:

Em 1965, o governo indonésio foi derrubado pelos militares. Qualquer um que se opusesse à ditadura militar poderia ser acusado de comunista: sindicalistas, fazendeiros sem-terra, intelectuais e de etnia chinesa. Em menos de um ano, e com a ajuda direta dos governos ocidentais, mais de um milhão de “comunistas” foram assassinados. O exército usou paramilitares e bandidos para executar os assassinatos. Esses homens estão no poder – e perseguem seus oponentes – desde então.

O genocídio aconteceu durante um período de transição do que se convencionou chamar na Indonésia de “A Nova Ordem”, em oposição à “Velha Ordem” governada por Sukarno. Durante o governo de Sukarno, em 1965, a Indonésia abrigou o maior Partido Comunista do mundo fora da União Soviética e da República Popular da China. Sukarno mantinha laços estreitos com a RPC, porém o exército permanecia fortemente anticomunista. Entre as medidas que desagradaram os opositores e aproximaram Sukarno da esquerda estava uma reforma agrária, a proibição dos filmes americanos no país e a implementação de um sistema chamado “Democracia Guiada”, que era uma resposta nacional à fraqueza da democracia liberal. Alguns dos elementos mais conservadores na Indonésia estavam insatisfeitos com a curva de Sukarno para a esquerda, e principalmente os militares. Em 1962, havia mais de mil membros do exército indonésio estudando operações, inteligência e logística nos EUA, e eles contavam cada vez mais com o apoio entusiástico daquele país.

Conforme apontado na introdução, em 1965, um grupo de oficiais do Exército autodenominado Gerakan 30 de setembro (“G30S” ou “Movimento 30 de setembro”) apresentou um plano de golpe na capital Jacarta, e as forças armadas sob a liderança do general insurgente Suharto ganharam controle da cidade. O partido comunista da

⁴ Gerwani (em indonésio: *Gerakan Wanita Indonesia*, “Movimento das Mulheres Indonésias”) foi uma organização de mulheres fundada em Semarang, Java Central, em 4 de junho de 1950. Tornou-se uma das maiores organizações de mulheres do mundo, baseada em linhas feministas, socialistas e nacionalistas. Concentrou-se em se opor às restrições tradicionais impostas às mulheres na Indonésia, promovendo a educação de meninas e exigindo espaço para as mulheres na esfera pública. (BEVINS, 2020, p. 87)

Indonésia (PKI), que tinha notoriedade e grande influência sobre o presidente Sukarno, teve problemas em escolher um lado na disputa pelo poder, e o comitê do partido acabou sendo acusado de orquestrar o golpe. Embora o golpe tenha sido mal sucedido, uma campanha maciça de ódio anticomunista foi lançada e recebida com entusiasmo. O então presidente Sukarno foi deposto, inaugurando um período de 30 anos de comando por Suharto como presidente e ditador no país. Deu-se início, então, a um expurgo anticomunista caracterizado por atrocidades cometidas em grande parte pela população civil. Durante o governo de Suharto, o genocídio foi narrado como um ato patriótico engendrado para livrar a nação do “mal” do comunismo. Anos depois, *Pengkhianatan G30S/PKI* (figura 03), um filme de propaganda violento de 271 minutos realizado por Arifin C. Noer em 1984, era e ainda é exibido em todas as escolas do país em um claro esforço de estabelecer uma memória coletiva oficial tendenciosa, retratando os comunistas como torturadores, sádicos e pervertidos. O silenciamento sobre o massacre se deu com apoio do governo norte-americano, disposto a deter o avanço comunista no mundo.

Figura 3 – Pôster do filme *Pengkhianatan G30S/PKI*



Fonte: *Pengkhianatan G30S/PKI* (1984). Imagem de divulgação.

No centro da capital da Indonésia existe uma estrutura chamada Monumen Pancasila Sakti, ou Monumento Sagrado Pancasila. Trata-se de uma grande parede de mármore branco com figuras em tamanho real que representam os generais mortos do Movimento 30 de Setembro. Recentemente, os militares indonésios proibiram a entrada de estrangeiros nesse complexo de memoriais e museus, no que parece ter sido um esforço por parte das autoridades em evitar o acesso ao local por pesquisadores internacionais. Entretanto, para todos os outros que foram mortos no genocídio de 1965-6 não há sequer um memorial ou qualquer outra referência em todo o país (BEVINS, 2020, p. 320). Além disso, há pouca divulgação ao redor do mundo sobre a Indonésia e sobre o que aconteceu entre 1965 e 1966 no país-arquipélago. Cabe lembrar que o que aconteceu na Indonésia teve impacto até mesmo no Brasil e em outros países latino-americanos. Segundo o jornalista Vincent Bevins, autor do livro *O Método Jacarta (The Jakarta Method, 2020)*, o massacre indonésio funcionou de forma tão eficiente que o movimento anticomunista global começou a utilizar o termo Jacarta como uma ameaça aos seus inimigos. Na América Latina, ele foi utilizado para ameaçar mais extermínios durante a Guerra Fria.⁵

2.2 *Cinema hollywoodiano e Anwar*

Em *O ato de matar*, é possível notar a forte influência e paixão que o cinema norte-americano exerceu no imaginário do perpetrador Anwar Congo, influenciando o modo como ele refletia, à época, sobre seus inimigos ideológicos, e a forma como lidava com seus assassinatos – somente ele teria matado mais de 1000 pessoas. Um dos motivos pelos quais Anwar justificava o ódio aos comunistas era o de que eles queriam impedir no país, durante a Guerra Fria, a entrada dos filmes hollywoodianos. Anwar fala em determinado momento que quando jovem sempre via filmes de ação, posteriormente imitando-os na prática de execução das vítimas. Com os filmes de gangsters, com alto grau de violência, descobria novas formas de matar e as copiava. Em *O ato de matar*, reencenações dos crimes são produzidas no estilo de seus gêneros hollywoodianos favoritos: o filme de gangster, de terror, o faroeste e o musical.

Os próprios assassinos escrevem, dirigem e encenam as cenas de suas escolhas relacionadas às suas experiências e memórias dos eventos. O filme apresenta várias

⁵ Vincent Bevins utiliza o termo “Método Jacarta” para se referir ao modelo de repressão implacável e brutal utilizado pelo governo indonésio e espalhado pelo mundo aos opositores de regimes autoritários leais aos EUA durante a Guerra Fria.

dessas cenas, utilizando o documentário de sua realização como seu enquadramento e criando uma estrutura de “filme dentro de outro filme”. Um exemplo paradigmático desse recurso filmico da interrupção e do “filme dentro do filme” pode ser observado na sequência de abertura, que tem início com bailarinas saindo de um peixe gigante ao som de uma música. Mulheres com vestes iguais dançam de maneira um pouco desordenada enquanto saem de dentro do peixe e percorrem uma passarela (figura 4). De repente, o plano é substituído por outro, de águas caindo fortemente em forma de cascata. Lentamente, a câmera se inclina e vemos Anwar Congo, ex-carrasco de 1965-66, que aparece em quadro ao lado de um homem com excesso de peso e trajando um vestido azul. Trata-se de Herman Koto, gangster e líder paramilitar. Ambos seguem instruções de uma pessoa que grita com um megafone para que eles se esforcem para parecer naturalmente alegres (figura 5). Bailarinas completam o espaço e também seguem as ordens de alguém que não vemos. A voz fora de quadro faz parte da narrativa e nos faz perceber como espectadores que o que está acontecendo por trás das câmeras também faz parte da história. Depois, a voz fora grita “Corta! Corta! Corta!”, e diferentes pessoas entram no set com toalhas para que os “atores” possam se aquecer (figura 6).

Figura 4 – Bailarinas saem da boca de um peixe colossal⁶



Fonte: *O ato de matar*.

⁶ A enorme carpa é um restaurante abandonado de dois andares chamado Ruman Ikan Mas, localizado no Lago Toba, na Indonésia. Foi construído em 1997 e fechado devido à crise econômica asiática.

Figura 5 – Anwar Kongo e Herman Koto seguem as instruções do diretor



Fonte: *O ato de matar*.

Figura 6 – O recurso do “filme dentro do filme” fica visível com a equipe em cena



Fonte: *O ato de matar*.

Toda a estilização e performance dessa sequência remete aos musicais de Hollywood e ao estilo cinematográfico indiano conhecido como Bollywood. Ao mesmo tempo, a sequência pode ser descrita como poética, refletindo algo da ordem dos sonhos e da imaginação desses homens. Parece se tratar também de uma continuação da primeira sequência do filme, na qual a opacidade, a realidade material e o aparato cinematográfico estão em evidência. Aqui, temos um diretor “invisível” conduzindo a cena e dizendo em um alto-falante palavras de ordem como “Paz. Sorriam. Felicidade!”, e sem música alguma de fundo. Essa sequência aparece novamente ao final do filme. Ao utilizar o recurso da repetição – muito presente em toda a obra –, Oppenheimer parece querer evocar, por meio da própria estrutura do filme, a natureza fragmentária da memória do trauma, um ponto ao qual retornaremos adiante.

2.3 *Lugares de amnésia, lugares de memória*

O historiador Pierre Nora (1993) reivindica a importância de se criar ativamente espaços para lembranças dolorosas, os chamados “lugares de memória” (*lieux de mémoire*), como forma de revisitar o passado e gerar os processos de luto e consequente cura. Para serem considerados como tal, esses lugares devem ser definíveis nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional, todos em diferentes graus, mas sempre presentes. Nora explica a “oposição fundamental” que a memória e a história estabelecem entre si:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e repentinas revitalizações. A história é sempre a reconstrução problemática e incompleta do que não existe. (NORA, 1993, p. 9)

No artigo “Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales?”, Eugenia Montaña se indaga sobre a aplicabilidade do conceito de Pierre Nora em outros países, contextos históricos e épocas que não a França dos anos 1970. Ela nos lembra que:

[...] embora no início Nora tenha tentado criar um conceito com certa plasticidade, com o passar do tempo ele tentou evitar sua dissolução, e por isso o redefiniu continuamente. É justamente essa plasticidade que

abre a possibilidade de que seja mais um método do que um conceito [...] (MONTAÑO, 2008, p. 93).

Como um método, Montaña conclui que “lugares de memória”, apesar de muitas vezes evocado como ideia ou conceito de modo pouco rigoroso, pode ser aplicável a outros contextos, já que transcende questões relevantes à sociedade francesa de uma certa época. Montaña observa que:

[...] se Nora se dedicou ao estudo da memória nacional francesa em seu conjunto, anunciando seu desaparecimento acelerado, poderíamos raciocinar que isso também vale para memórias mais contemporâneas, relacionadas a passados ainda amargamente controversos [...].⁷

Na Indonésia carregada de um passado amargamente controverso, nota-se a ausência de “lugares de memória”, desde os físicos, como museus e cemitérios, até os simbólicos e intelectualmente elaborados, como filmes e literatura, que pudessem operar uma função memorialista ou estabelecer ritos às pessoas que sobreviveram ao genocídio de 1965-66. É visível apenas o silêncio dos descendentes das vítimas e o elogio feito pelos perpetradores e seus cúmplices aos seus crimes. A memória daqueles que tiveram seus amigos e familiares assassinados é a única evidência do genocídio, mas memórias são imprecisas, feitas de lembranças vagas e flutuantes e, por isso, menosprezadas pela história. Como observa Nora, “a memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e repeli-la” (NORA, 1993, p. 9). Além disso, o fato de não ter havido uma real mudança de regime na Indonésia desde o genocídio faz com que a história oficial, deturpada e relativa, seja perpetuada pelas autoridades e detentores de poder. Como resultado, a situação sociopolítica da Indonésia está longe de encorajar um debate público sobre o passado recente do país. As vítimas têm medo de falar sobre o ocorrido, pois elas sabem quem controla o poder.

Conforme gostaríamos de sugerir, a cultura visual é essencial para o processo de construção de “lugares de memória” que possam servir para o processo de compreensão e revisão de traumas históricos. O filme de Oppenheimer, além de cumprir esse papel memorialístico e reivindicatório da verdade histórica, pode também ser compreendido como constituindo por si próprio um “lugar de memória”. Ao mesmo tempo, sua mise-en-scène negocia certos espaços urbanos de modo a transformá-los, por meio da reencenação e das filmagens, de “lugares de amnésia” em “lugares de memória”. Como

⁷ *Ibid.*, p. 96.

aponta Montañó, a definição de “lugares de amnésia” foi negligenciada por Nora, “fato criticado por alguns historiadores que aduzem que se os lugares consagrados à memória são importantes, aqueles que cristalizam o esquecimento de um evento ou de um período da história não são menos significativos” (MONTAÑO, 2008, p. 98). Assim como no Uruguai e em outros países da América Latina onde lugares que contêm capítulos de um passado recente traumático permanecem esquecidos, a Indonésia parece repleta de “lugares de amnésia”, resgatados em sua memória pela ontologia reveladora do cinema e pela coragem de Oppenheimer e seus codiretores. Além disso, os “lugares de memória” podem também se transformar, a partir da circulação do filme ao redor do mundo, em “lugares de denúncia”, seguindo o raciocínio de Montañó, partindo da necessidade de se criar uma consciência sobre um passado desconhecido:

Afinal, a denúncia está intimamente ligada ao restabelecimento da justiça, pois normalmente parte de uma retórica que busca persuadir e mobilizar mais pessoas, com a intenção de convencê-las a se juntarem aos protestos, de modo que a violência subsequente à divulgação está em escala com a injustiça divulgada [...].⁸

O ato de matar se passa principalmente em Medan, capital e maior cidade da província indonésia Sumatra do Norte, com uma população de cerca de dois milhões de pessoas. Esteticamente, os espaços urbanos expressam a própria contradição interna daquela sociedade. Enquanto a população mais pobre e vulnerável vive nas bordas periféricas da cidade, permanecendo reféns do discurso oficial de medo e repressão, evocados pelos operadores do sistema, os políticos, que de alguma forma se beneficiaram e se beneficiam dos resquícios do “Método Jacarta” (BEVINS, 2020), preferem circular por espaços amplos, arejados e afastados da população, como campos de golfe, um tipo de esporte que carrega consigo um simbolismo associado à elite. Outros preferem se isolar em casas enormes e ostentar excêntricos objetos de vidro na forma de animais, desprovidos de vida, vazios.

Adi e Anwar, por sua vez, representam os perpetradores, os gangsters, ou homens livres, que, embora usufruam da condição de cidadãos ilustres dentro daquele ambiente, são apenas peões no tabuleiro. Enquanto Adi prefere frequentar o shopping center e seus espaços iluminados e controlados, Anwar é aquela personagem que transita por diversos espaços. O primeiro prefere se resguardar ao conforto de suas convicções ideológicas, enquanto o segundo é capaz de entrar em contato com o mais

⁸ *Ibid.*, p. 96.

íntimo de seu ser e de seu inconsciente. Anwar não apenas transita materialmente pelos espaços urbanos e rurais diversos, mas também se propõe a desempenhar o papel de vítima em algumas reencenações.

Em um dado momento, Anwar e outros dois perpetradores passeiam de conversível amarelo pelo que aparenta ser o centro da cidade – com muitos automóveis, lojas e pessoas circulando –, embora tenha a aparência antiga e desorganizada de muitos centros urbanos de países em desenvolvimento. Passam em frente a um sobrado onde a arquitetura é dissonante da atual funcionalidade de estabelecimento comercial com anúncio na fachada do prédio. Anwar menciona que ali era o escritório no qual eles matavam pessoas, um local ora conhecido como “escritório do sangue”. Em seguida, eles passam pelo Medan Post, local onde os supostos comunistas eram interrogados pelo editor do jornal, e por fim atravessam uma ponte sobre o rio Deli.

Ao longo desse tour, não é possível notar nenhum sinal físico de que nesses lugares aconteceram atrocidades. Anwar, contudo, não deixa de mencionar que todo mundo sabe que o rio Deli é assombrado, pois era ali que eles jogavam os cadáveres, arrastados pelos próprios pés. Outro espaço assombrado é o “escritório do sangue”, nada mais do que o terraço do fundo de uma loja onde Anwar assassinava suas vítimas. Em uma das primeiras sequências do filme, e a primeira que Oppenheimer filmou com ele, Anwar vai até o fundo do estabelecimento e sobe a escada branca que dá acesso ao terraço. Ele diz: “Provavelmente há muitos fantasmas aqui porque muitas pessoas foram mortas neste lugar. Não foram mortes naturais”. Anwar caminha pelo pátio normalmente e depois abaixa como se estivesse prestes a receber uma pancada com algum objeto de modo a explicar e enfatizar sua fala: “Chegavam perfeitamente sãos. Quando chegavam aqui batíamos neles e eles morriam”. Ele simula o arrastar de um corpo e indica o local exato em que jogavam os cadáveres. Em seguida, ele explica que, para evitar o derramamento de sangue, criou um sistema mais limpo para matar suas vítimas, demonstrando o uso do garrote para a câmera (figura 7). Depois diz que tentava esquecer de tudo com um pouco de dança, de álcool e de marijuana: “Quando eu me embriagava, eu voava e me sentia feliz.” Por fim, Anwar canta e dança alegremente (figura 8).

Figura 7 – No início do filme, um Anwar sorridente demonstra para a câmera como utilizava o garrote



Fonte: *O ato de matar*.

Figura 8 – Anwar dançando



Fonte: *O ato de matar*.

Na sequência em questão, Anwar está de bom humor, veste uma camisa verde florida e uma calça branca. Em outro momento, mais ao final do filme, após passar por diversas reencenações de seus crimes, ele volta ao mesmo local, desta vez de noite. Ele veste um terno de cor ocre e tem um ar mais sombrio e linguagem corporal mais contida. Ele sobe as escadas lentamente e chega ao terraço. Anwar permanece em silêncio e pensativo por um tempo, então a câmera acompanha os seus gestos que apresentam o local: “Aqui é onde nós torturávamos e matávamos as pessoas que capturávamos”. Alguns segundos depois, o corpo de Anwar reage e ele começa a tossir e escarrar, no que pode ser lido como uma manifestação física de uma possível tomada de consciência de seus próprios atos. Então, ainda no mesmo plano-sequência, vemos Anwar sentado em uma mureta de cimento com um arame em mãos. Ele diz: “Esta é uma das maneiras mais fáceis de se tirar uma vida humana”, e então, enquanto segura um saco preto, ele continua: “E isto foi usado para jogar fora os seres humanos que matamos”. Anwar, ao longo de toda a sequência, segue escarrando e parece sufocar. É como se ele estivesse tentando expulsar algo de dentro de seu corpo, ou, como escreve Lúcia Nagib (2016, p. 229), “regurgitando, embora apenas simbolicamente, os corpos de suas vítimas” (figuras 9 e 10). Ainda segundo Nagib, “a decisão de preservar o plano sequência em sua integridade é, portanto, política e, simultaneamente, a derradeira traição de Oppenheimer de seu sujeito [Anwar], negando o cinema para deixar a realidade falar por si”⁹.

⁹ *Ibidem.*

Figura 9 – No final do filme, um plano-sequência doloroso no terraço



Fonte: *O ato de matar*.

Figura 10 – Anwar atormentado sente-se sufocar



Fonte: *O ato de matar*.

A montagem de *O ato de matar* nos leva a crer que, depois de muitas reencenações e processos internos, Anwar parece reconhecer que deve enfrentar seu passado. O plano sequência é essencial nesse momento para preservar e deixar vir à tona a intensidade e integridade do momento. Anwar demonstra sobriedade nos seus gestos e algum respeito no modo como fala das pessoas que ali foram mortas. Nesse sentido, é possível reconhecer o papel do terraço e sua transição de um “lugar de amnésia” para um “lugar de memória”, de um “lugar profano”, em que o protagonista cometia assassinatos de maneira cotidiana e irreflexiva, para um “lugar sagrado”, no qual é possível vislumbrar o *gestus* cerimonial e a aura fúnebre com que Anwar posteriormente se relaciona com o ambiente, em um processo de “elaboração do trauma”. Como LaCapra argumenta, “um lugar de memória é geralmente também um lugar de trauma, e a medida em que permanece investido de trauma marca a medida em que a memória não foi capaz de engendrar uma conciliação, principalmente através de processos de luto” (LACAPRA¹⁰, 1998 apud VIRTUE, 2011, p. 282).

Segundo Beatriz Sarlo, a memória não é invariavelmente espontânea: “Toda reconstrução do passado é vicária e hipermediada, exceto a experiência que coube ao corpo e a sensibilidade de um sujeito” (SARLO, 2005, p. 93). Os processos internos que culminaram com a sequência final de redenção de Anwar não foram diferentes. Oppenheimer intervém de diversas formas ao longo do filme de modo a forçar os perpetradores a sentir empatia pelas vítimas. Em determinado momento da sequência final, Anwar pede para assistir à reencenação filmada de seus crimes na qual ele é estrangulado com um arame. Ele chama os seus netos para assistirem, apesar da advertência de Oppenheimer de que aquilo seria algo muito violento. Durante a exibição, a expressão de Anwar muda, e ele parece preocupado: “As pessoas que eu torturava se sentiam como eu aqui?”, ele pergunta. Oppenheimer responde que as pessoas que ele torturava se sentiam piores porque ele sabe que é um filme, e elas sabiam que seriam mortas. Em seguida, Anwar se emociona “Eu pequei?”. Oppenheimer força Anwar a empatizar com as vítimas acando-o com a câmera além do que Anwar poderia ou gostaria de ir ao ver seus crimes de uma perspectiva de audiência.

¹⁰ LACAPRA, D. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

2.4 *Realismo e trauma*

Ao longo do filme, o espectro do comunismo se manifesta em todos os espaços urbanos e rurais, das mais variadas formas. Na ausência de qualquer “lugar de memória”, a performance e reconstrução dos crimes surge como única possibilidade de acessar o passado. Isso ocorre principalmente através da “memória corporificada”, evocada pelos perpetradores através da reencenação, alcançando um nível de realismo mais intenso. Como um laboratório, aos poucos se instala uma ambiguidade que desafia o espectador. Rebecca Harkins-Cross denominou o método utilizado por Oppenheimer no filme como “performance arqueológica”, lançando mão de uma “escavação histórica” (HARKINS-CROSS, 2014, p. 95), um método cinematográfico que trabalha com gestos, rotinas e rituais do passado para encená-los no presente. O método consiste na reconstrução histórica, que adiciona camadas de significado por meio da performance, como se o cineasta estivesse escavando memórias discursivas e revelando um passado escondido no presente. Com essa abordagem, ele deseja ir além da perspectiva atingida com os testemunhos orais do documentário *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), que expôs a tragédia do Holocausto e serviu como fundamento para o filme de Oppenheimer.

O dispositivo da repetição para a câmera também reforça, através da presença corpórea, uma presentificação de um real antes recalcado, e a emergência, na forma fílmica, de “lugares de memória” reais ou virtuais que possibilitam a contestação do passado indonésio ausente da memória cultural. Segundo Cathy Caruth (2018), essa negação, que cerca alguns genocídios, como o ocorrido na Indonésia, e as sociedades perversas que podem ser criadas em torno dessa negação, contribuem para a criação de sociedades traumatizadas.

Um trauma é definido como um evento na vida subjetiva caracterizado pela sua intensidade e complexidade, e conseqüentemente pela incapacidade da consciência em “processar” completamente tal episódio. Os chamados “estudos do trauma” são um campo interdisciplinar de investigação acadêmica e prática clínica que se concentra no estudo e na compreensão do trauma e seus efeitos nos indivíduos, nas sociedades e nas culturas. Ganhando mais força a partir dos anos 1990, os estudos sobre trauma também investigam como o trauma é influenciado por contextos culturais, sociais e históricos, como diferentes culturas e sociedades respondem ao trauma, o papel dos fatores culturais na formação de experiências traumáticas e as maneiras pelas quais as sociedades comemoram ou ignoram eventos traumáticos.

Os estudos sobre trauma se apoiam de modo proeminente nos escritos pioneiros de Sigmund Freud, que tiveram uma influência significativa na nossa compreensão do trauma a partir de vários conceitos-chave desenvolvidos ao longo da sua carreira e encontrados em obras como *A etiologia da histeria*, de 1896 (FREUD, 1969) e *Além do princípio de prazer*, de 1920 (FREUD, 2016). Neste último, Freud escreveu sobre seu espanto ao se deparar com os veteranos da Primeira Guerra Mundial, homens que voltaram da guerra de 1914-1918 após terem vivido uma experiência de tal ordem que não podia mais ser contada como narrativa. Em sua descrição do chamado “sonho do acidente”, Freud atribui o susto traumático não apenas ao sonho em si, mas ao que acontece ao acordar: “A vida onírica da neurose traumática apresenta a característica de reconduzir o paciente repetidamente à situação de seu acidente, da qual acorda com susto renovado.” (FREUD, 2016, p. 33). O sonho traumático que retorna assusta Freud porque ele não pode ser compreendido em termos de qualquer desejo ou significado inconsciente, mas é, pura e inexplicavelmente, o retorno literal do evento contra a vontade daquele que habita. O trauma deixa uma marca no inconsciente, e o sujeito traumatizado é, precisamente, assombrado por um evento. E, de fato, fantasmas são as figuras mais comuns e efetivas na representação do trauma nas ficções recentes.

Embora originárias do pensamento psicanalítico de Freud, as pesquisas sobre o trauma acabaram se expandindo para outras áreas, incluindo a literatura e o cinema. Por meio do conceito de trauma como chave de leitura, esses estudos focalizam as grandes catástrofes históricas do século XX e XXI e as marcas dessa violência na experiência subjetiva. Tais estudos tiveram como foco principal a Shoah, o holocausto judaico, e foram fundamentais para o desenvolvimento de pesquisas sobre a relação entre trauma, violência, testemunho e história.

A abordagem de Cathy Caruth em relação ao trauma é notavelmente interdisciplinar quando contrastada com a de Freud. Após a publicação de seu abrangente estudo sobre trauma, intitulado *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, em 1996, Caruth recebeu reconhecimento como uma das principais pioneiras da teoria do trauma no campo dos estudos literários. Em sua análise, ela não se limita à literatura e à psicanálise, mas também incorpora o cinema como uma ferramenta de investigação. Caruth parte da premissa estabelecida por Freud de que a experiência traumática envolve uma interseção literal e repetida entre passado e presente. Ela utiliza essa teoria como base para sua exploração do trauma.

Caruth observa que o trauma se caracteriza por uma sensação de esvaziamento, onde a vítima, despreparada para a experiência traumática e incapaz de compreendê-la enquanto ocorre, a percebe como um vazio temporal. Esse vazio é um período de tempo inerte ao qual a mente retorna repetidamente na tentativa de transformá-lo em um evento significativo e compreensível:

O choque da relação da mente com a ameaça de morte não é, portanto, a experiência direta da morte, mas justamente a *falta* dessa experiência, o fato de que, não sendo vivenciada no tempo, não possa ser totalmente conhecida. E é essa *falta* de experiência direta que, paradoxalmente, se torna a base da repetição do pesadelo. (CARUTH, 1996, p. 62)

Central para a abordagem de Caruth é a ideia de “atraso”. Para ela, o trauma possui uma narrativa própria, mas se atrasa constantemente, pois é insuportável no momento de sua ocorrência, ganhando assim o título de “tardio”. A vítima apenas percebe a gravidade do trauma após o momento em que ele acontece. De fato, a vítima, aponta Caruth, tem que esquecer ou perder de vista o encontro traumático inicial apenas para se permitir restaurar o momento em “outro lugar, outro tempo”¹¹. A reencenação em *O ato de matar* surge como essa possibilidade de reaver o trauma em outro lugar e momento. É uma tentativa de lidar adequadamente com os acontecimentos traumáticos em uma visceral e desesperada busca por sentido.

Em seu trabalho, Caruth enfatiza também que o evento traumático acontece tão rápido e inesperadamente que a pessoa não reconhece o que aconteceu e, portanto, a experiência traumática se torna um tipo diferente de memória. Os sonhos e flashbacks dessa memória incomum se traduzem em sintomas de transtorno de estresse pós-traumático. Caruth afirma que, devido ao caráter tardio do trauma, “a pessoa traumatizada carrega uma história impossível dentro de si, ou ela mesma se torna o sintoma de uma história que ela não pode possuir inteiramente”¹². A “história” de um evento traumático na vida de uma pessoa permanece a “história” dessa pessoa até que seja “reivindicada”.

Uma das críticas à teoria do trauma é seu foco praticamente exclusivo no Holocausto, ou seja, a teoria do trauma ainda não foi capaz de abordar o funcionamento do trauma em eventos políticos contemporâneos. Contudo, uma das conclusões mais importantes de Caruth é que a história “é a maneira como estamos implicados nos

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 26.

traumas uns dos outros”. Segundo a autora, o trauma “viaja através de histórias e culturas para ressoar dentro das próprias estruturas do nosso ser” (1995, p. 10). Na sua perspectiva, o trauma é uma espécie de contágio que se espalha pela linguagem e representação. No caso de *O ato de matar*, parece bastante significativo o fato do próprio Oppenheimer ter sofrido um trauma durante as filmagens:

Tive um pesadelo horrível naquela noite. E no dia seguinte não consegui dormir nada porque tinha medo de ter pesadelo [...] E esse ciclo durou mais ou menos oito meses, esse sonho. Era sempre que, de alguma forma, por causa de uma cena que estávamos filmando, minha família estava sendo torturada. Foi terrível. Foi terrível. As pessoas costumam me perguntar se fazer *O ato de matar* foi assustador, e geralmente querem dizer se eu estava com medo fisicamente. Mas foi assustador emocionalmente. (OPPENHEIMER, 2015)

Através do ato de ouvir, o ouvinte torna-se um “coproprietário” do trauma, chegando a sentir sensações parecidas com as da vítima. O caso de Oppenheimer é outro aspecto do trauma que ajuda a elucidar o caso de *O ato de matar*. Ele também se manifesta em Anwar Congo, de maneira mais intensa, durante as filmagens do filme amador dirigido pelos perpetradores – o filme dentro do filme. Anwar não consegue terminar uma cena em que ele mesmo faz o papel de uma vítima de tortura prestes a ser morta (figura 11). Em *O ato de matar* os perpetradores não apenas contam suas histórias, mas a demonstram, fazendo com que esse processo seja ainda mais intenso. Para Anwar, o resultado é o reconhecimento do sofrimento do outro.

Figura 11 – Anwar é incapaz de interpretar o papel da vítima prestes a ser assassinada



Fonte: *O ato de matar*.

Em seu ensaio de 1914 “Recordar, repetir e reelaborar”, Freud destaca como “o paciente não consegue se lembrar de tudo o que está nele reprimido, e é obrigado a repetir o material reprimido como uma experiência contemporânea em vez de lembrá-lo como algo que pertence ao passado” (FREUD, 1914, p. 14). Lúcia Nagib (2016, p. 229) analisa o comportamento de Anwar como resultado da “presentificação” e da “compulsão à repetição”, sintomas de estresse pós-traumático identificados por Freud e que consistem na impressão de que o evento traumático passado ainda está ocorrendo no presente. Para Freud, precisamos traduzir em palavras o que encenamos e repetimos para rastrear e compreender nossas repetições de modo que elas fiquem acessíveis à consciência e para que possamos elaborar e racionalizar o que falamos e, assim, substituir um sintoma por uma palavra. Trata-se de um trabalho de conciliação com o que foi trazido à consciência. Não por acaso, uma das abordagens terapêuticas mais úteis para tratar o trauma consiste em a vítima contar sua experiência ao outro. A ideia é que, quando alguém ouve o depoimento de uma vítima, essa pessoa está acompanhando a saída da vítima do evento, a fim de quebrar o isolamento que o evento impõe (CARUTH, 1995, p. 11).

Ao longo do filme, testemunhamos diferentes pessoas que parecem sentir a necessidade de contar suas histórias, por mais atroz que sejam. Se por um lado essa

busca por um reconhecimento é algo normal em qualquer ser humano, no caso de Anwar isso pode ser interpretado como a necessidade de cura do trauma do perpetrador. Como afirma Mohamed, “a questão não é gerar simpatia por um genocida. Mas sim reconhecê-lo como uma pessoa que escolheu matar, e que agora sofre por causa disso” (2015, p. 1158).

Anwar, cuja performance serve de fio condutor da narrativa, sofre com pesadelos repetitivos sobre seus assassinatos: “Eu sei que meus pesadelos vêm por causa do que eu fiz, de matar pessoas que não queriam ser mortas. Eu as forcei a morrer”. Em outro momento, Anwar especula sobre como o modo pelo qual matava as pessoas seria responsável por esses pesadelos: “Eu durmo mal talvez porque quando eu estrangulava as pessoas com um arame, via elas morrerem. E quando eu durmo, a imagem aparece”. A repetição constante de memórias e pensamentos experimentada por Anwar pode ser uma tentativa de sua mente em entender o que aconteceu no passado, algo condizente com a manifestação do transtorno de estresse pós-traumático (TEPT). Segundo nos explica Cathy Caruth, o TEPT é

uma resposta, às vezes atrasada, a um evento ou eventos muito violentos, em forma de repetição, alucinações, sonhos, pensamentos ou comportamentos decorrentes do evento. O evento não é assimilado completamente no momento do ocorrido, somente em seu retorno. Ser traumatizado é precisamente ser possuído por uma imagem ou evento. (CARUTH, 1995, p. 3)

Em determinado momento, o filme vai representar duas vezes o pesadelo de Anwar. A primeira sequência começa com a reencenação de um pesadelo feita pelos perpetradores, supostamente no estilo de um filme B de horror, com fumaça de gelo seco para criar uma atmosfera sombria e um homem vestido com uma fantasia verde espalhafatosa de fantasma. A cena, embora carregada de toda uma parafernália de objetos de arte, em pouco ou nada se assemelha ao gênero cinematográfico de horror (A, B ou C) do cinema hollywoodiano, correspondendo muito mais a uma versão distorcida do que seria esse cinema na cabeça de Anwar e de seus companheiros. Na sequência seguinte, o filme adquire uma atmosfera ainda mais sombria, abrindo com um plano de Anwar dormindo, acompanhado de uma música que remete ao sinistro. Em seguida, um enxame de morcegos voando surge em quadro (figura 12) enquanto ouvimos a voz de Anwar relatar a memória assombrosa de ter cortado a cabeça de uma de suas vítimas com um machado. Em seguida ao testemunho, vemos a reencenação

feita por ele do que havia sido narrado (figura 13). Ao final, Anwar conclui: “Eu só pensava ‘por que não tinha fechado os olhos dele’. E essa é a origem de todos os meus pesadelos. Esses olhos que não fechei sempre me olham”. A sequência se encerra com um plano dos morcegos semelhante ao do início.

Figura 12 – Cena de morcegos voando usada para abrir e fechar sequência que alude ao pesadelo



Fonte: *O ato de matar*.

Figura 13 – Anwar reencena o assassinato interpretando sua vítima e a si mesmo



Fonte: *O ato de matar*.

A cena de Anwar reclinado em um tronco de árvore enquanto parece sufocar remete à pintura de Francisco Goya “O sono da razão produz monstros” (“El sueño de la razón produce monstruos”, 1799) (figura 14). A pintura é a representação de um autorretrato de Goya no qual ele aparece atormentado por criaturas que espreitam no escuro, como morcegos, gatos e corujas. Goya incluiu uma legenda para a pintura em que explica que “a imaginação, se não for restringida pela razão, produz monstros, mas combinada com a razão é a mãe das artes e a fonte das maravilhas”, enaltecendo o poder artístico da imaginação e a fantasia associadas aos ideais iluministas.

Figura 14 – Autorretrato de Goya rodeado por criaturas da noite



Fonte: *Los caprichos*, 43, “O sonho da razão produz monstros” (1799), Francisco de Goya

O ato de matar inova ao utilizar a reencenação para representar o trauma, um tipo de memória tão debilitante que permanece gravada nos corpos já que impossível de ser processada mentalmente ou representada. Para Lúcia Nagib, “ao invés de recorrer a arquivos fotográficos ou filmagens do evento original, as reencenações combinam o passado e o presente através do ato da repetição cujo frescor e realidade material são preservados nos sintomas traumáticos e nos corpos abjetos de seus autores” (NAGIB, 2016, p. 227). A ausência de imagens de arquivo no filme permite então que a fantasia dos perpetradores seja utilizada para criar a imagem-trauma, aquela que possibilita algum tipo de reflexão, que gera desconforto e que termina por nos revelar o real. Em outra chave interpretativa, Mariana Duccini sugere que

[...] 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 [...] (DUCCINI, 2016, p. 4).

O filme propulsão, então, “um espetáculo da insuportabilidade”, já que, ao invés 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 [...].¹³

A leitura de Duccini de *O ato de matar* é informada por um entendimento lacaniano do Real via Zizek (2003) e pela visão de Comolli sobre o papel do espetáculo em situações marcadas por traumas ou destruições coletivas, que se adensa como mecanismo de recobrimento da própria insuportabilidade. Assim, a espetacularização promovida pelo filme não promoveria uma realidade cognoscível, ao contrário, os códigos empregados nas reencenações desarticulariam sua eficácia discursiva. Nota-se, contudo, que o que Duccini chama de “códigos de realismo” seriam em nosso entendimento aqueles que assegurariam uma “impressão de realidade” e não o que estamos sugerindo como “realismo traumático”, baseado em Bazin, Margulies, Elsaesser e Nagib. Se tomarmos a concepção de realismo proposta por Duccini como um “operador estético que, em cada época histórica, determina códigos de verossimilhança aos diferentes gêneros de discurso” (DUCCINI, 2016, p. 3), devemos concordar que *O ato de matar* impede o acesso ao genocídio como evento histórico e busca no lugar registrar as fantasias estruturantes de verdades particulares sem explicações lógicas (as fantasias de Anwar e cia.), um gesto filmico eticamente questionável. Mas se retornarmos ao que estamos sugerindo ser um realismo baseado no uso das reencenações (com ou sem fantasia), no plano-sequência e no trauma na forma de repetições e fantasmagoria, podemos voltar a crer no poder revelatório do documentário e em sua capacidade de ativar e preservar a memória de um passado traumático.

¹³ *Ibidem*.

2.5 *Fantasmas da Indonésia*

Em sua tese de doutorado “Show of Force: Film, Ghosts and Genres of Historical Performance in the Indonesian Genocide”, defendida em 2004, Oppenheimer escreve sobre fantasmas e trauma político na Indonésia:

Se, nos escritos sobre cinema e matança que se seguem, a linguagem de fantasmas, espectros e espectralidade se torna quase literal demais, isso é sem dúvida uma resposta e uma elaboração da linguagem com a qual os mortos – e sua presença contínua em velhos poços e sepulturas não marcadas – são lembrados e narrados no norte de Sumatra. Nas aldeias da Regência Serdang-Bedagai, onde os filmes estão sendo feitos, o extermínio e os mortos são inevitavelmente pensados através do idioma dos fantasmas e explorados através da possessão de espíritos (*kemasukkan*) e o chamado de fantasmas através de um médium espírita (*panggil roh*). A proeminência da espectralidade e dos fantasmas, como registro discursivo, evidencia o domínio exercido pelos mortos sobre a fala dos vivos. A linguagem dos fantasmas figura o espectral não apenas como uma construção discursiva, mas como um domínio povoado, e é justamente esse fato que nos permite traçar a interação entre os massacres como espectro, por um lado, e o cotidiano, por outro; entre forças espectrais e forças reais; entre a presença não muito presente de um passado espectral que continua a circular como instrumento de terror, conjurado por meio de narrativas históricas e formas oficiais de memória, de um lado, e a vida cotidiana no cinturão de fazendas, de outro. (OPPENHEIMER, 2004, p. 39, tradução nossa).

A combinação de realismo e trauma no cinema de Oppenheimer inclui a espectralidade ou fantasmagoria e aponta para as especificidades culturais da Indonésia e sua forte ligação com a crença em seres espectrais e no “karma” ou “lei do retorno”. É revelador o fato de que em alguns momentos do filme Anwar pareça se preocupar com o efeito do passado sobre seu karma, e com o fato de estar atravessando espaços povoados por fantasmas, traduzidos por Oppenheimer como “fantasmas da história” que assombram os registros discursivos dos assassinos. Em várias ocasiões, os perpetradores discutem fantasmas como sendo presentes “porque eles morreram de forma não natural” ou porque eles continuam a persegui-los. “Eu pensei que tinha matado você”, diz Anwar para o fantasma personificado por um ator em uma reconstituição de seu pesadelo. Aqui, a luz verde faz referência às florestas onde os comunistas se escondiam e também à fantasmagoria, convencionalmente evocada pela tonalidade verde (cf. MELLO, 2013, p. 274) (figura 15).

Para além das reconstituições imaginadas, podemos dizer que Oppenheimer procura momentos em que aparições fantasmagóricas são articuladas de maneira não discursiva. Para encontrar esses momentos, ele se concentra em “sintomas reveladores” (VAN LIERE, 2021, p. 25), ou seja, tremores, inquietação, raiva, vozes altas, risos e silêncios. Os momentos de silêncio também se referem a “paisagens assombradas”. A vítima ausente parece surgir no silêncio, como se “assombrasse cada quadro do filme” (VAN LIERE, 2021, p. 26). Os fantasmas preenchem as lacunas das testemunhas que não puderam aparecer no filme devido às perseguições e ocupam o papel das vítimas ausentes e silenciadas. Presença e ausência coexistem. Planos meditativos como as imagens de enxames de morcegos e de macacos alimentando-se de adereços do set que representavam o corpo de Anwar podem ser lidas como representações de fantasmas por elementos da natureza, seres que permearam o filme e voltaram para assombrar seus algozes (ULGELVIG, 2015, p. 7) (figura 16).

Figura 15 – O fantasma iluminado por luz verde



Fonte: *O ato de matar*.

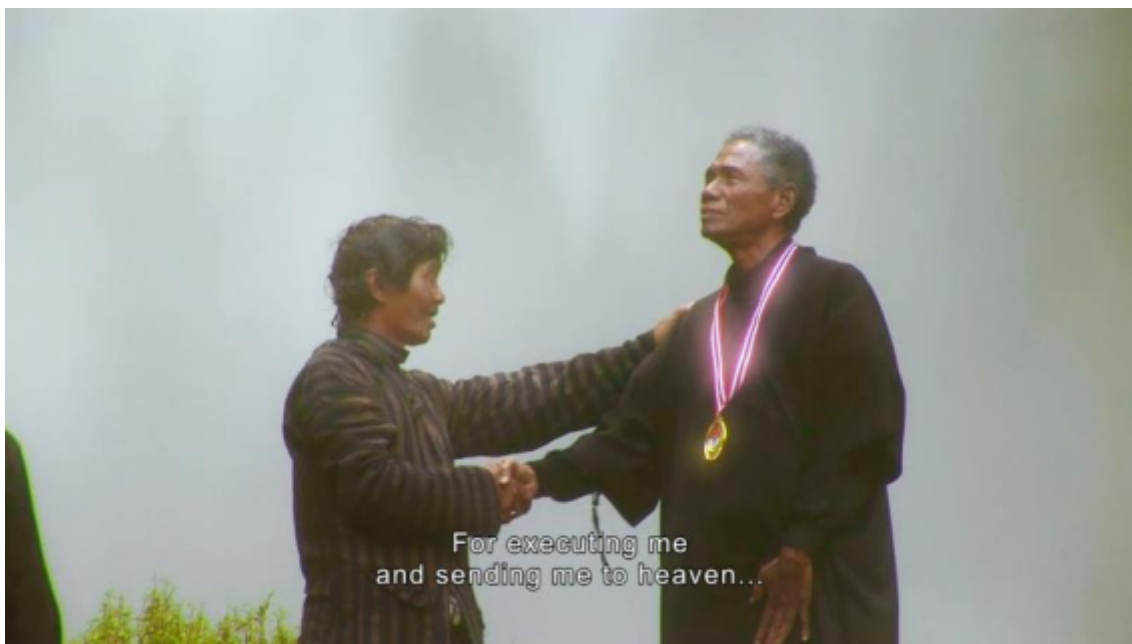
Figura 16 – Os macacos que irrompem no filme podem ser lidos como fantasmas das vítimas manifestando-se através da natureza



Fonte: *O ato de matar*.

Já durante a sequência final do filme, há uma cena fantástica e surreal onde Anwar é perdoado por suas vítimas, que aparecem na forma de fantasmas, e recebe uma medalha por enviá-las ao céu (figura 17). O cenário é a vida após a morte e eles movem os braços olhando para cima. Anwar tem as mãos levantadas em um gesto de súplica, como Cristo se sacrificando. A medalha é cintilante e se destaca em meio ao resto do cenário. “Por ter me executado e me mandado para o céu, eu o agradeço milhares de vezes por tudo”, diz a vítima apertando a mão de Anwar. Todos eles elevam suas mãos para o céu enquanto Anwar parece sentir-se extasiado ao ser retratado como salvador. Essa cena também contempla um cenário onírico, em continuação ao início do filme, em que Anwar aparece cercado por dançarinas com roupas brilhantes, uma cachoeira ao fundo e uma trilha sonora que apresenta a canção “Born Free” (James Hill e Tom McGowan, 1966).

Figura 17 – Uma vítima-fantasma agradece Anwar



Fonte: *O ato de matar*.

A influência de certo entendimento do pensamento de André Bazin acerca do caráter revelatório do realismo é clara no modo como Joshua Oppenheimer explica como seu filme opera e qual resultado pretende alcançar. Como menciona em entrevista a Noel Murray:

Cinema para Bazin não é sobre criar uma ilusão, uma realidade fictícia que você entra e esquece. Na aplicação, trata-se de testemunhar momentos que são surpreendentes, importantes e, acima de tudo, reveladores. A chave está nesses momentos – seja um desempenho fantástico de um ator ou um colapso emocional de pessoas que interpretam a si mesmas, onde a dor real da vida dessa pessoa ou as coisas que a pessoa testemunhou estão aparecendo na performance. (MURRAY, 2014, tradução nossa)

O que aparenta ser um sentimento patriótico e nostálgico, reafirmado por esses “lugares de memória” que vão reaparecer a partir do gesto fílmico de Oppenheimer, vai aos poucos se transformando em conflito para o personagem principal à medida que ele revisita o seu passado, culminando em uma redenção moral ao final do filme. Tal conversão, segundo Van Liere (2018), está ligada à busca que Oppenheimer faz pela humanidade do assassino através da reencenação e confronto. No final do filme, a

redenção e a reconciliação com o passado do personagem principal não servem apenas ao diretor, que o tempo todo negocia a humanidade de Anwar com o espectador e parece interessado em buscar uma espécie de salvação e cura para ele. Embora não tivesse isso em mente, o filme rompe o silêncio que cerca essa história e força o público, tanto na Indonésia quanto internacionalmente, a pensar sobre como o passado se repete no presente. Além disso, o filme vislumbra novas narrativas que desarticulam a narrativa oficial do governo indonésio, dirigindo-se a um público crítico mais amplo, transnacional, capaz de cobrar e pressionar por medidas internacionais a respeito. Como observa Van Liere:

O que Oppenheimer espera ver e ouvir (sua surpresa sobre o que aconteceu na Indonésia), o que ele deseja que ex-assassinos expressem (arrependimento, confronto) e como ele entende a ligação entre um passado violento e um presente contido expresso nos gestos, rituais e as rotinas de seus protagonistas formam uma perspectiva soteriológica sobre a humanidade. (VAN LIERE, 2018, p. 16)

Outros assassinos, no entanto, como Adi Zulkadry, não mostram nenhum arrependimento durante o filme. Oppenheimer escolhe confrontar Adi no carro enquanto o perpetrador dirige. Diz que o que ele fez pode ser considerado crime de guerra segundo a Convenção de Genebra e que ele poderia ser convocado para o Tribunal de Haia. Adi diz não concordar com leis internacionais e argumenta que a moral é relativa de acordo com determinado momento histórico. A definição de crime de guerra é feita pelos vencedores, ele conclui. Contudo, em outro momento, mais ao final do filme, Adi menciona, em conversa com Anwar, que não houve uma desculpa oficial, e que esse ato “aliviaria a dor”, mostrando-se ciente das feridas abertas às quais estavam a tocar, ou talvez por conveniência e oportunidade demonstrando adesão ao ponto de vista de Oppenheimer.

2.6 *Genocídio e trauma*

O expurgo de 1965-66 na Indonésia ainda é pouco conhecido no mundo. Para a mídia ocidental, fortemente eurocêntrica, pouco interesse existia em registrar esse episódio, que permanece pouco ou nada documentado por múltiplas razões, entre as quais pouco acesso a equipamentos de filmagem e fotografia à época. Ao contrário, o Holocausto, sobre o qual existe vasto material comprobatório, passou por um processo de construção social que fez com que ocupasse posição central na identidade coletiva ocidental, de

modo a transformar a compreensão da humanidade sobre o assassinato em massa. Suas vítimas, que antes poderiam parecer uma massa generalizada aos olhos do mundo, foram gradualmente sendo nomeadas e personalizadas. Um dos casos mais conhecidos é o de Anne Frank e seu diário, que até hoje permite que milhões de não judeus experimentem uma profunda identificação emocional com as vítimas do nazismo. Como observa Jeffrey C. Alexander,

A capacidade de roteirizar, lançar e produzir um drama sobre o assassinato em massa se espalhou para outras nações, para outros grupos marginalizados e oprimidos, até mesmo para inimigos contemporâneos do povo judeu israelense como os palestinos. O Holocausto tornou-se um elo de ligação entre os sem poder, que se lançaram no papel de vítimas sofredoras e seus oponentes no papel de perpetradores. (ALEXANDER, 2016, p. 7)

Ao mesmo tempo, essa transformação cultural foi também impulsionada por uma nova compreensão dos perpetradores do Holocausto, vistos como homens comuns e não como protagonistas dramáticos. O livro de Hannah Arendt *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal* (1999) resulta de sua observação e relato para a revista *New Yorker* do julgamento de Adolf Eichmann, o agente nazista responsável por organizar o transporte de milhões de judeus para vários campos de concentração em apoio da Solução Final do Nazismo, em 1961, e que a levou a perguntar: é possível uma pessoa fazer o mal sem ser má? Arendt considerou Eichmann nada mais do que um burocrata comum, um tanto sem graça, nem pervertido nem sádico, e sim terrivelmente normal (1999, p. 299). Segundo Arendt, ele teria agido sem qualquer outro motivo além de avançar diligentemente em sua carreira na burocracia nazista. Eichmann não era um monstro amoral, mas realizou más ações sem más intenções, um fato ligado ao seu descaso, um desengajamento da realidade de seus atos malignos. Eichmann “nunca percebeu o que estava fazendo” (ARENDR, 1999, p. 310) devido a uma “incapacidade de olhar qualquer coisa do ponto de vista de outra pessoa” (p. 62). Sem essa capacidade cognitiva específica, ele cometeu crimes em circunstâncias que o impedia de saber ou sentir que estava fazendo algo errado (p. 311). Segundo aponta Alexander, Arendt “removeu o Holocausto de particularidades do tempo, lugar e pessoa com a cristalização de uma banalidade do mal” (2016, p. 6).

Algo similar também é perceptível em *O ato de matar*, uma vez que o filme de Oppenheimer impossibilita que o espectador veja Anwar como simplesmente um

monstro sanguinário. Outro ponto de aproximação é o fato das obras se esforçarem em trazer para o debate a importância de ações da comunidade internacional. De fato, Arendt considerava que o julgamento de Eichmann deveria ter ajudado a legitimar e apoiar um sistema judicial internacional capaz de fazer justiça além das fronteiras dos estados-nação, e em *O ato de matar* Oppenheimer evoca as Convenções de Genebra e o Tribunal Internacional quando confronta Adi (CARDON, 2014).

O ato de matar foi inserido em campanhas por justiça em nome das vítimas do genocídio indonésio, ligando a publicidade do filme à defesa dos direitos humanos, visando um público transnacional e criando uma espécie de memória coletiva mundial. O modo como o Holocausto foi sendo construído social e culturalmente no imaginário ocidental serve de base para muitos pesquisadores e intelectuais dos estudos de mídia em sua tentativa de compreensão da relação dos acontecimentos históricos violentos com a cultura de massa e o cinema em particular, permitindo, assim, lidar com outros assassinatos em massa e crimes contra a humanidade.

Em entrevistas, Oppenheimer invoca repetidamente a memória do Holocausto para justificar a realização do filme. Ele reconhece o filme de Claude Lanzmann sobre o Holocausto, *Shoah*, e particularmente seus métodos de testemunho, como uma grande influência em sua abordagem para filmar *O ato de matar*. Tanto a Shoah como o Genocídio da Indonésia foram em algum momento e ainda poderão ser considerados acontecimentos cuja representação parece impossível. Contudo, a experiência de tais acontecimentos não pode ser comunicada. O filme de Oppenheimer quebra o silêncio e a falta de imaginação que cercam o evento. Claude Lanzmann, por sua vez, afirmou que o acontecimento do extermínio do povo judeu era um acontecimento irrepresentável, porém Georges Didi-Huberman (2012) defende que essa perspectiva é como relegar a uma “segunda morte” os judeus que se arriscaram para que o mundo conhecesse imagens do que se passava no campo de concentração.¹⁴

O encontro dos sobreviventes do Genocídio indonésio com Oppenheimer, e seu desejo de que ele filmasse e gravasse os testemunhos dos agressores, pode ser descrito como um ato de resistência. Se Joshua Oppenheimer não tivesse filmado *O ato de matar*, o genocídio continuaria a não ter expressão fora da Indonésia e continuaria a ser um acontecimento invisível no resto do mundo. Lembremos da lição de

¹⁴ Em “Imagens apesar de tudo”, Didi-Huberman analisa quatro fotografias tiradas por um grupo de Sonderkommando em agosto de 1944. Essas pessoas arriscaram as suas vidas para que aquelas imagens servissem de testemunho da realidade do Holocausto, evitando, assim, que os nazistas apagassem aos judeus.

Didi-Huberman: “Para saber, temos de imaginar por nós próprios. Temos de tentar imaginar o inferno que Auschwitz foi no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 3). Tal como os judeus que puseram sua vida em risco para realizar os registros fotográficos dos campos de extermínio, Oppenheimer e sua equipe encontraram muitos obstáculos ao tentar filmar as histórias das vítimas e, o mais importante, temeram tanto por sua segurança quanto pela segurança das vítimas. Então, o filme mudou. O realizador, ao fazer esta proposta, não está confundindo vítima com agressor, porém está ciente da ligação indivisível entre agressor e vítima: “Deste modo, ao tomar a posição de tornar invisível e indizível o agressor, estamos a fazer o mesmo com a vítima [...] Em *O ato de matar*, mesmo que a maioria dos relatos seja dos agressores, as vítimas são o assunto e a razão das encenações (BARROCO, 2021, p. 31).

Oppenheimer, ao longo do processo de pesquisa e realização do filme, reivindicou um posicionamento de reconhecimento das mortes pelos Estados Unidos e Reino Unido alegando sua “responsabilidade coletiva” pelo genocídio, e iniciou na página do filme uma campanha denominada #Sorryfor65. Apesar de serem medidas cujo alcance é passível de questionamento, este é um sinal do propósito do filme de abrir caminho para, assim como o Holocausto, fazer um movimento dialético, de construção e desconstrução, e ressignificação de símbolos e memórias coletivas.

O ato de matar foi lançado na Indonésia em 10 de dezembro de 2012, coincidindo com o Dia dos Direitos Humanos. Depois de ser mostrado a uma série de figuras da mídia e organizações de direitos humanos na Indonésia, o filme foi exibido em particular em todo o país (no final, houve 1100 exibições em 118 cidades, cada uma com várias centenas de participantes). Em seguida, o filme foi disponibilizado no país como download gratuito. Também em 2012, a revista nacional Tempo quebrou a censura não oficial de histórias sobre o genocídio, dedicando um número duplo a uma série de entrevistas com perpetradores em todo o país, e esgotou várias tiragens. Elas já foram publicadas no livro *Confissões dos Carrascos de 1965: Investigação Tempo sobre o massacre de 1965 (Pengakuan Algojo 1965: Investigasi TEMPO Perihal Pembantaian 1965)*, de Tim Laporan Khusus, em 2013.

Ao contrário de Ruanda, África do Sul ou Alemanha, na Indonésia não houve mudança de regime ou comissões de verdade e reconciliação, nem julgamentos, nem memoriais para as vítimas. O genocídio permanecia até então pouco identificado ou narrativizado, e sua realidade era totalmente distorcida pelo governo do país, que

disseminava uma visão unilateral e tendenciosa dos eventos, baseada em “bons” e “maus”. Não há dúvidas de que a identidade de determinada coletividade pode mudar se os traumas com os quais ela hesita em lidar forem de fato encarados. Se tais feridas puderem ser reimaginadas e representadas, reparos civis poderão ser feitos e a solidariedade pode ser disseminada. Segundo Alexander, “somente esse processo de trauma totalmente enunciado pode impedir que os mesmos terrores voltem a acontecer” (2016, p. 14).

Em *O ato de matar*, uma versão do cinema hollywoodiano enraizada no imaginário do perpetrador é utilizada por Oppenheimer, através da reelaboração, como meio para alcançar a própria consciência de Anwar sobre seus atos. Através da exposição do trauma individual, há a possibilidade de se expandir em direção ao trauma cultural e de se iniciar o processo de cura e transformação, evitando-se, assim, que a barbárie seja transmitida para as próximas gerações como se fora cultura.

3. Capítulo 2: Os fantasmas e os traumas do *Tio Boonmee*

3.1 *Tio Boonmee, budismo e o massacre tailandês*

Apichatpong Weerasethakul é um cineasta e artista plástico tailandês conhecido pela sua abordagem única e artística do cinema. Muitas vezes referido como “Joe” pelos seus amigos e colegas, foi aclamado internacionalmente pelo seu estilo de filmagem distinto e experimental. Weerasethakul estudou arquitetura na Tailândia antes de fazer um mestrado em cinema na School of the Art Institute of Chicago, nos EUA. A sua formação em arquitetura influenciou a sua abordagem da narração de histórias visuais. Seus filmes misturam frequentemente elementos da realidade e da narrativa onírica, explorando temas como a memória, a identidade e a espiritualidade, e frequentemente incorporando elementos sobrenaturais ou místicos em suas narrativas. Sua obra mergulha com frequência nas ricas tradições culturais e espirituais da Tailândia, especialmente as da região de Isan, no nordeste do país, e incorpora o folclore, os rituais e as paisagens locais. Alguns dos seus filmes mais notáveis incluem *Tropical Malady* (2004), que ganhou o Prémio do Júri no Festival de Cannes, e o assunto deste capítulo, *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010), que ganhou a Palma de Ouro, a maior honra do festival, e foi também selecionado como representante da Tailândia para a categoria de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar de 2011. *Cemitério do Esplendor* (2015) e seu mais recente *Memória* (2021) também foram aclamados pela crítica.

Para além de realizador de filmes, Apichatpong Weerasethakul é um artista visual renomado. As suas instalações e exposições exploram frequentemente temas semelhantes aos dos seus filmes, criando experiências imersivas e multissensoriais para os espectadores. Sua obra vem tendo um impacto significativo no panorama artístico e cinematográfico mundial, inspirando discussões sobre os limites do cinema narrativo, a relação entre sonhos e realidade e o poder político da arte.

Tio Boonmee é um “filme tailandês” em termos de idioma, locação e temática, porém foi financiado por uma combinação de produtoras tailandesas, britânicas, francesas, alemãs e espanholas, tendo, portanto, natureza transnacional, conforme refletido em seu financiamento e distribuição. O filme segue os últimos dias da vida de um homem que sofre de uma doença nos rins e aguarda a morte em sua casa de campo, ao lado da irmã e do sobrinho. Durante esse período, ele é visitado por seus entes

queridos, incluindo sua falecida esposa – que veio para ajudá-lo na sua transição para a morte – aparecendo como um fantasma, e seu filho há muito perdido que assumiu a forma de um macaco-fantasma. O filme é filmado em Super 16 em um gesto que recorda os filmes de baixo orçamento conhecidos como “*quickies*” que circulavam na Tailândia durante a Guerra Fria (INGAWANIJ, 2013, p. 252). O livro que inspirou o filme é chamado *A Man Who Recalls Lives* (1983) – escrito pelo monge budista Phra Sripariyattiweti, pertencente a um mosteiro frequentado pelo pai do cineasta.

Conforme apontado na introdução, o filme faz parte de um projeto maior, *Primitive*, que “dá voz” às experiências e memórias de vítimas de trauma histórico do passado violento do nordeste da Tailândia, e que foram amplamente “esquecidas” pelos registros oficiais. O projeto inclui ainda uma instalação com sete vídeos em diferentes formatos, entre os quais *Uma Carta Para Tio Boonmee e Fantasmas de Nabua*. As obras foram realizadas no vilarejo de Nabua, região de Isan. Apichatpong passou muitos meses na região, conhecendo de perto seu povo e seu passado. No entanto, ele não realiza em nenhum de seus filmes ou instalações uma reconstrução histórica. Nabua, escreve ele, “é apenas luz e memória. Há iluminações naturais do sol e do fogo. As luzes penetram pelas portas e janelas e queimam os arrozais. Existem luzes artificiais como lâmpadas fluorescentes e luzes LED como pontos de lembranças. E há relâmpagos simulados que destroem a paisagem pacífica e desenterram os espíritos” (WEERASETHAKUL, 2009, p. 204).

O vilarejo de Nabua é uma pequena localidade no distrito de Renu Nakhon, província de Nakhon Phanom, no nordeste da Tailândia, perto do Rio Mekong, que faz fronteira com o Laos. Nakhon Phanom está localizada em Isan, também designada por Isaan ou Esan, região nordeste da Tailândia e a mais populosa das quatro regiões daquele país. Isan tem uma longa história, que remonta a milhares de anos. Foi outrora habitada por vários povos indígenas e mais tarde influenciada pelo Império Khmer, que teve uma presença significativa na região. Muitos templos antigos e sítios arqueológicos em Isan refletem esta influência Khmer. Com o tempo, o povo laociano começou a migrar para a região de Isan, trazendo consigo a sua cultura, a sua língua (um dialeto laociano) e o budismo Theravada. A influência laociana permanece forte em Isan atualmente, com muitas pessoas da região a identificarem-se como etnicamente laocianas. No final do século XVIII, o Reino de Ayutthaya (que mais tarde se tornou o Reino do Sião e, por fim, a atual Tailândia) incorporou a região de Isan no seu território. A região servia de zona-tampão entre o Reino da Tailândia e os poderosos reinos do

Laos, a leste. Durante o reinado do rei Chulalongkorn (Rama V), no final do século XIX e no início do século XX, a Tailândia desenvolveu esforços de modernização que se estenderam a Isan. Esses esforços tinham por objetivo integrar Isan no Estado-nação tailandês a partir do estabelecimento de fronteiras e promover um sentimento de identidade tailandesa entre a população. Já durante a Segunda Guerra Mundial, tropas japonesas estabeleceram uma presença em várias partes da Tailândia, incluindo Isan. Após a guerra, a Tailândia recuperou a sua soberania e Isan registou um maior desenvolvimento e melhorias em suas infraestruturas. No entanto, a região continuou a ser predominantemente agrícola, sendo o cultivo do arroz a principal atividade econômica.

Apesar de desenvolvimentos recentes, a região de Isan tem um histórico de marginalização e de fronteiras fluidas. Devido ao seu relativo isolamento em relação aos centros urbanos mais populosos e pontos turísticos, o nordeste da Tailândia era visto como uma região de resistência aos poderes centralizados e potencialmente perigosa para a unidade da nação. Durante a Guerra Fria, as florestas da região serviram de esconderijo para membros do Partido Comunista. De acordo com o texto do diretor Apichatpong Weerasethakul que acompanha o projeto *Primitive* (apud MELLO, 2015), em 7 de agosto de 1965 Nabua sediou o primeiro conflito armado entre os fazendeiros comunistas e o governo tailandês. Lá, os soldados estabeleceram uma base para controlar a rotina de seus habitantes, e praticaram por anos abusos físicos e psicológicos contra aqueles que estariam supostamente encobrindo a guerrilha. Como consequência, muitos dos locais, em sua maioria pequenos fazendeiros, se refugiaram nas selvas das redondezas para escapar das torturas. A cidade passou a ser quase inteiramente habitada por mulheres e crianças (cf. MELLO, 2015).

Esse episódio de homicídio brutal de mais de 3.000 camponeses que, suspeitos de apoiarem a rebelião comunista no norte do país em 1972, foram massacrados pelas forças armadas durante o governo militar, permanece como um capítulo suprimido na história tailandesa. Ainda hoje, não há qualquer menção à violência contra os comunistas no currículo de educação obrigatória sobre a história tailandesa contemporânea, e o indivíduo que criticar autoridades militares ou evocar quaisquer eventos trágicos de violência anticomunista sofre o risco de estigmatização social, ou pior, de ser taxado de antimonárquico, desleal e perturbador da integridade da nação: “Essa tensão cria não apenas medo, mas uma ignorância voluntária, resultando em uma

nação muda e gerações afligidas com amnésia histórica” (CHUNSAENGCHAN, 2021, p. 103). Assim, qualquer crítica direta corre o risco de ser suprimida.

O budismo é reconhecido como religião de Estado na Tailândia e está enraizado na cultura. O povo Thai travou encontro com o budismo na primeira era cristã quando o seu rei se converteu à doutrina de Buda. A tradição budista bem como a animista fazem parte da tradição popular tailandesa e estão presentes no cinema de Weerasethakul de diversas maneiras. Como é sabido, não há um budismo único e homogêneo no país, e sim várias escolas e tradições budistas de acordo com a região e suas singularidades culturais e étnicas. Entre elas, o budismo Theravada é predominante. Em *Tio Boonmee*, o budismo se manifesta de várias maneiras. A personagem título é um budista devoto e seu conhecimento da doutrina budista é evidente em sua abordagem para lidar com a morte. Ele aceita a natureza transitória da existência e se prepara para sua morte com tranquilidade e serenidade.

Ao mesmo tempo, é importante destacar que a ditadura militar na Tailândia, especialmente durante o período de 1932 a 1970, legitimou seu poder soberano baseando-se em noções budistas de retidão, de bom *kamma* (“ação”) e *bhap* (“pecado”) (TAWEESEK, 2013, apud CHUNSAENGCHAN, 2021, p. 103). Obteve-se o consentimento popular através de um discurso contínuo sobre como os governos militares estavam conduzindo o bom *kamma* ao assumir o controle do país e, mais importante, ao proteger a natureza pacífica da nação budista e as instituições sagradas – a nação, a religião e a monarquia – do comunismo pecaminoso.

Palita Chunsangchan (2021) argumenta que *Tio Boonmee* é um filme político de resistência que tece uma crítica implícita às intersecções tóxicas entre política e religião na Tailândia. A autora investiga as referências a uma série de atrocidades anticomunistas cometidas pelo governo tailandês e pelo oficialmente conhecido como Comando de Operação de Supressão Comunista (CSOC), episódio ainda ativamente reprimido pelo governo tailandês. Chunsangchan evoca o fato de que uma versão sancionada pelo governo tailandês dos ensinamentos budistas – como as noções de karma e reencarnação – funciona ao lado e até mesmo em apoio à violência político-religiosa do Estado. Essa condição de cúmplice do massacre dos comunistas na Tailândia nos anos 1960-1970 que o budismo cumpre vai complicar o discurso de eliminar o comunismo “para o bem da nação”, muito comum naquela época nos países asiáticos.

A campanha anticomunista na Tailândia aparece por exemplo nos dois pôsteres logo abaixo (figura 18), que comparam às condições de vida no comunismo chinês (esquerda) e na monarquia tailandesa (direita). Na imagem à esquerda uma criança denuncia os próprios pais às autoridades por esconder colheitas do governo. A imagem à direita ilustra uma família feliz enquanto elementos pendurados à parede, como a foto do monarca e uma estátua de Buda, que representam os pilares da nação. Matar comunistas era então apresentado como uma boa ação que traria a redenção budista em uma clara tentativa de unir perversamente religião e interesses políticos. Passado muito tempo do episódio, o peso das mortes parece maior do que qualquer doutrinação, pelo menos para Boonmee no filme de Weerasethakul. Em um dos diálogos com Jen, em que ele comenta que sua doença renal deve ser resultado de um péssimo karma por ele ter, no passado, matado muitos comunistas, Jen responde “mas você matou com boas intenções”. E Boonmee completa “matei também muitos insetos na minha fazenda”. Jen, que aparece em muitas cenas matando insetos, reitera que Boonmee matou comunistas “pelo bem da nação” e que não haveria problema nisso.

Figura 18 – *Comunismo ou liberdade?*



Fonte: Artista desconhecido. Ilustração de 1960.

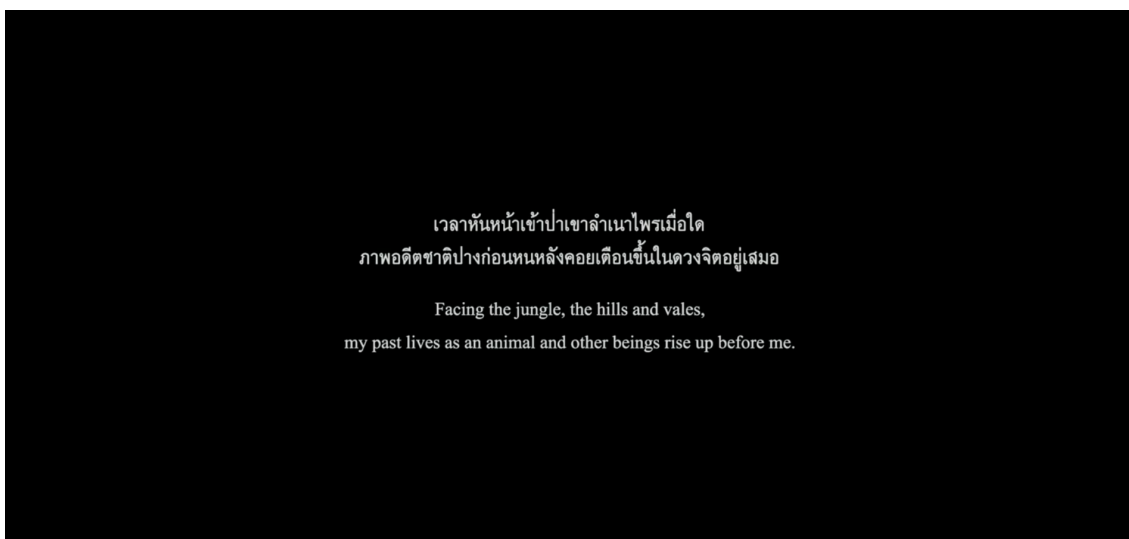
Ainda em seu artigo “The critique of anticommunist state violence in *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*” (2021), Chunsangchan traça um paralelo entre a reencarnação apresentada no filme e o modo como a historiografia opera, em que existem muitos passados que não são contabilizados nas histórias oficiais. Para ela, um dos grandes méritos do filme de Weerasethakul é justamente a crítica à versão hegemônica da história nacional e ao programa de anticomunismo na Tailândia. O modo como as sub-histórias não foram feitas para parecer com vidas passadas permite que as questões do passado se tornem um tópico emergente do presente, e fornece um espaço para questionar a legitimidade das histórias que foram ditas sobre o passado e os insurgentes comunistas na Tailândia.

Logo no início do filme, uma epígrafe sugere a falta de um passado inteligível: “Enfrentando a selva, os assobios e vales, minhas vidas passadas como um animal e outros seres surgem diante de mim” (figura 19). Cortamos da epígrafe para uma tomada excessivamente longa da silhueta de um búfalo agitado amarrado a uma árvore em um vasto campo de arroz ao entardecer. O animal está sob um céu celestial iluminado por uma luz luar azulada. Uma fumaça de incenso que emerge do chão traz um aspecto ainda mais etéreo à cena (figura 20). Diversos zumbidos, ruídos de pequenos animais e insetos, o cantar dos pássaros, o farfalhar da grama, o barulho suave da água no riacho, entre outros, se sobrepõem. A câmera se alonga na figura escura do animal, depois se volta para um fazendeiro tailandês, sua esposa e seu filho. A câmera volta para o búfalo que escapa e sai correndo pelo campo de arroz e depois pela floresta, e a cena seguinte mostra o fazendeiro tentando domá-lo.

O filme passa em seguida para a vida atual do tio Boonmee, e acompanhamos uma sequência em que ele, tia Jen, Tong estão de carro a caminho de casa. Não há qualquer indicação de uma relação causal entre as duas primeiras sequências. Esse modelo narrativo se repete ao longo do filme, no qual as linhas que supostamente representam as vidas passadas do tio Boonmee são entregues em paralelo umas às outras ou sem qualquer ligação visível entre elas e o tempo presente. Assim, o filme não cria uma progressão narrativa em que o passado do personagem principal molda o presente. Essa estrutura não linear é consequência da abordagem particular do filme sobre como o processo de reencarnação – a arbitrariedade da reencarnação limita sua própria promessa de redenção de ações passadas (karma ou kamma). Por exemplo, na cena de abertura, o tio Boonmee pode ser um búfalo em sua vida passada, mas também pode ser um fazendeiro que corre atrás de seu búfalo. Chunsangchan argumenta que “o

filme problematiza a forma como somos levados a acreditar que o passado – uma versão da história que contamos sobre o passado ou mesmo como nos lembramos – é sempre preciso, constitutivo e incontestável” (2021, p. 99).

Figura 19 – Epígrafe de *Tio Boonmee*



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

Figura 20 – O búfalo prestes a escapar



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

Figura 21 – Uma família de camponeses acende uma fogueira



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*.

Conforme mencionado, a historicidade da Tailândia sofreu e ainda sofre com as omissões e negações referentes ao seu passado e ao comunismo. No discurso oficial das autoridades estatais tailandesas, o comunismo era visto como um grande inimigo do Estado, e era tido como pertencente a um outro, ao estrangeiro, algo para além das fronteiras da Tailândia. A importância das fronteiras, portanto, não era apenas geográfica, mas também ideológica e cultural. Tal ameaça “externa” passou a ser percebida como “interna” uma vez que Isan passou a ser visto com desconfiança por ser o local de resistência e esconderijo dos insurgentes. Como seres liminares, fronteiros entre os vivos e os mortos, o passado e o presente, o visível e o invisível, os fantasmas de *Tio Boonmee* “expressam figurativamente o status de fronteira dessa região assombrada por seu passado” (BOEHLER, 2014, p. 68)

3.2 *Fantasmas no escuro*

Em determinado momento do filme, Boonmee, tia Jen e Tong estão sentados à mesa jantando. Eles conversam tranquilamente iluminados por uma lâmpada acima deles. Do lado de fora, podemos ver as árvores e o céu uma vez que a mesa de jantar, no segundo andar, está localizada na varanda. O espaço interior marca a única fonte de luz em meio à longa distância da área rural escura. De repente, uma silhueta começa a tomar forma

na cadeira ao lado de Tong. Trata-se de Huay, falecida esposa de Boonmee que retorna como um espírito translúcido – esse efeito em particular foi alcançado a partir da sobreposição de dois filmes diferentes (figura 22). Os presentes, de início, se mostram surpresos com a aparição fantasmagórica, encaram-na demoradamente e perguntam se realmente é ela. Huay responde afirmativamente. O estranhamento inicial dá lugar a uma conversa da qual se depreende que o fantasma ali presente é encarado como algo natural.

Boonmee pergunta o porquê de Huay ter aparecido, visto que não a vê há muito tempo. Huay responde: “Eu não tenho mais noção do tempo”. Essa observação enfatiza a crença budista de que os espíritos não retornam, mas persistem na mesma temporalidade dos vivos (CHUNSAENGCHAN, 2021, p. 104.) Jen questiona o motivo de Huay, sua irmã mais velha, aparentar ser mais nova do que ela. Huay diz que foi preservada daquela maneira. Em seguida, Jen pergunta se Huay recebeu as coisas que ela lhe enviou pelo templo. Huay diz que sim e agradece. Diz também que podia sentir as coisas e ouvir as preces que a irmã lhe fazia. Boonmee pergunta se Huay veio para buscá-lo.

Em seguida, temos um plano das montanhas e outro da floresta, com uma trilha cujo destino não é visível na escuridão. O som de uma tempestade que se aproxima ressoa pela trilha sonora antes do próximo corte para um plano adjacente de arbustos balançando e farfalhando. “O que é esse som?”, pergunta um dos personagens. A câmera volta para os outros personagens na varanda e todos olham em direção à escada. Um longo plano estático da parte de cima das escadas transcorre, até que uma criatura de olhos vermelhos brilhantes lentamente as sobe. Todos olham petrificados e Boonmee pergunta quem é. A criatura afirma ser Boonsong. “Boonsong, meu filho?”, pergunta Huay. “Mãe”, responde Boonsong. Tia Jen assegura se tratar mesmo de Boonsong, visto que reconhece a voz dele, e o convida para sentar-se à mesa com os demais. Boonsong se senta e diz que “existem muitas criaturas do lado de fora agora”. “Que tipo de criaturas?”, pergunta Boonmee. “Espíritos. E animais famintos como eu”, responde Boonsong. Em seguida, Boonmee conta que seis anos após a morte de Huay, Boonsong desaparecera.

Boonsong lembra como ele se transformou de um fotógrafo humano comum em um fantasma de macaco de olhos vermelhos, logo após ter ficado obcecado em encontrar a estranha criatura que uma vez apareceu no fundo de uma de suas fotografias de paisagem (figura 24). Boonsong conta que desapareceu na floresta e migrou para o

norte. “Há um potencial alegórico da história em relação ao comunismo através da expressão *kao pa* ou ‘ir para a floresta’, que faz referência direta aos comunistas e suas atividades” (CHUNSAENGCHAN, 2021, p. 104). As imagens do passado que acompanham a lembrança de Boonsong aparecem como uma herança coletiva compartilhada. Não há clichês ou dissoluções, e sim um corte abrupto de um plano da parte de trás da cabeça de Huay para a forma humana de Boonsong, trabalhando dentro de uma sala escura na revelação da fotografia.

É importante notar que tanto a aparição gradual de Huay quanto a entrada de Boonsong como um fantasma de macaco não criam nenhum efeito de choque entre os três viventes. A crença em fantasmas e espíritos (ou *pii*) é profundamente enraizada na cultura tailandesa e remonta a séculos. Ela se baseia na rica tradição oral da Tailândia de histórias de fantasmas e sua herança espiritual híbrida: uma combinação de budismo Theravada e Mahayana e o animismo tailandês nativo. Os fantasmas de Tio Boonmee referem-se a elementos da cultura popular e parecem derivar de uma pré-modernidade. O macaco-fantasma lembra tanto filmes de terror tailandeses da década de 1960 como também ecoa as crenças dos espíritos e a tradição dos fantasmas da região. Essas crenças se alimentam do animismo, praticado em regiões rurais e visto como uma forma primitiva e inferior de crença, em oposição ao budismo, religião oficial do Estado.

Cecília Mello cunha o termo “realismo fantasmagórico” para definir uma certa tendência recente do cinema do leste asiático que mescla a inclusão de personagens-espíritos que convivem junto a personagens vivos com a temática cotidiana e estética realista em termos bazinianos: “As raízes da combinação original de realismo com uma dimensão sobrenatural podem ser encontradas na própria realidade religiosa e espiritual da Tailândia [...] com influências do budismo, do taoísmo e do animismo, crenças que em geral encaram entidades sobrenaturais sem os sobressaltos do Ocidente” (MELLO, 2015, p. 23). Com isso, esses filmes passam a incorporar mais de uma temporalidade: “O presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidas no tempo dos mortos”¹⁵. Em *Tio Boonmee*, temos a manifestação de um realismo fantasmagórico no qual os fantasmas desestabilizam o presente e confundem nossa orientação temporal. Segundo Natalie Bohler (2014, p. 70):

Esse “tempo assombrado” critica implicitamente as noções modernas de história como progresso e o ideal da modernidade de seguir em frente. A desestabilização da temporalidade linear põe em causa o

¹⁵ *Ibidem*.

modo como a história e a historicidade são vividas e, assim, toca na nossa relação com o passado e o futuro, com a memória e a utopia. Como visitantes do passado, os fantasmas de Boonmee são portadores do passado traumático do Nordeste.

Boehler evoca Derrida¹⁶ (1994) e sua famosa aceção de que a assombração é uma característica da era pós-moderna para afirmar que o espectral atualmente está ligado à memória assombrosa da era colonial e dos colonizados, sendo “frequentemente empregado como um símbolo para expressar a voz do subalterno, permitindo-lhe ser ouvido, ou mesmo vingar-se e assim restaurar a justiça” (BOEHLER, 2014, p. 69). Daí o fato de os fantasmas em *Tio Boonmee* não serem apenas uma referência à cultura tailandesa e à transmigração, mas uma forma de tocar em temas profundos da história local de uma terra com um passado conturbado. Afinal, em Nabua nos idos dos anos 1960 até o início dos anos 1980, o exército montou bases para “caçar” comunistas, gerando um regime de terror (WAHRHAFTIG, 2015, p. 215).

Figura 22 – O fantasma translúcido de Huay aparece à mesa do jantar



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*.

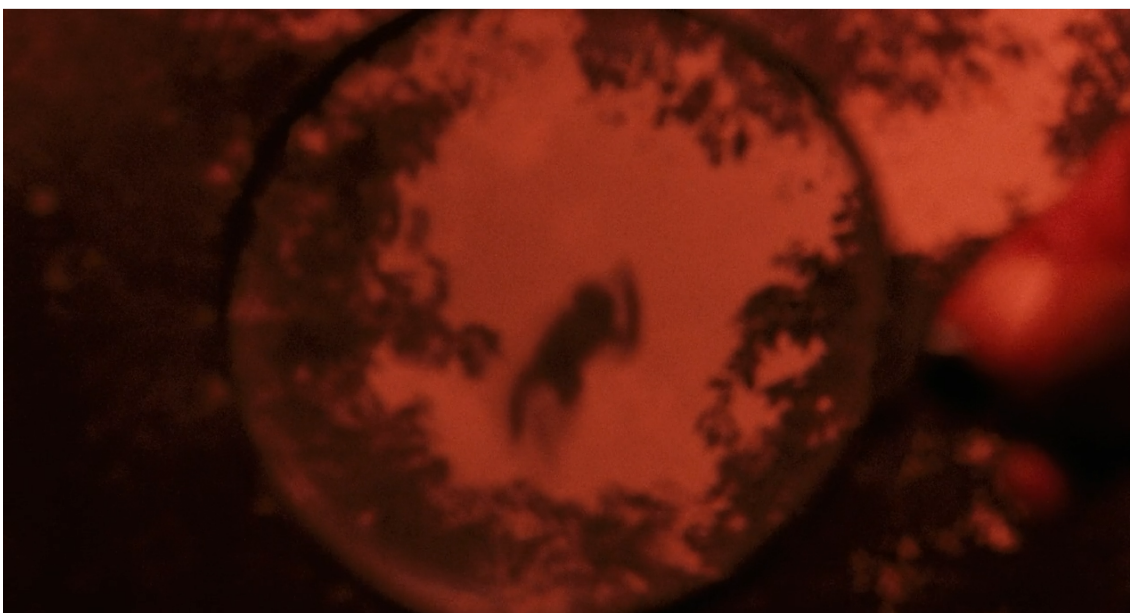
¹⁶ DERRIDA, J. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge, 1994.

Figura 23 – Boonsong quebra a quarta parede e encara a câmera



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

Figura 24 – Uma criatura estranha aparece quando a fotografia é revelada



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

3.3 *Temporalidade budista e imagem-tempo*

Seguindo Mello (2015), *Tio Boonmee* pode ser descrito com um filme ao mesmo tempo espectral, lidando com fantasmas e aparições, e realista, em sua imagem do dia a dia na Tailândia e no uso de planos-sequência. Além disso, o filme põe em xeque a linearidade temporal ao abarcar o tempo dos mortos, dos fantasmas portadores do passado traumático. A combinação dessas características dá ao “tempo assombrado” de *Tio Boonmee* características peculiares: o tempo é dilatado, demorado, promovendo “uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração” (DE LUCA, 2015, p. 61).

Aqui, minha intenção será aproximar o conceito de imagem-tempo de Deleuze (2007) da temporalidade budista de Weerasethakul e da tendência contemporânea do cinema lento – “slow cinema” e do “realismo dos sentidos” (DE LUCA, 2015; VIEIRA JR., 2020). Um princípio fundamental do budismo é a rejeição do tempo como uma realidade independente. Em oposição à temporalidade cristã, que progride linearmente, o budismo afirma que a realidade é ontologicamente dinâmica e tudo o que existe é impermanente e transitório. Uma técnica que os budistas usam para explorar essa impermanência é uma meditação, chamada vipassanā – que significa ver as coisas como realmente são, e que encoraja a atenção plena, momento a momento, da inconstância dos eventos.

Semelhante a uma sessão de vipassanā, *Tio Boonmee* leva os espectadores a focar e aprimorar sua atenção em detalhes aparentemente menores. As longas tomadas provocam revelações da transitoriedade do mundo material. O olhar meditativo é mais explicitamente invocado em *Tio Boonmee* quando Boonsong olha fixamente para a câmera (figura 23).

O budismo enfatiza a natureza impermanente de todas as coisas, ensinando que tudo está em constante fluxo e transformação. A experiência é compreendida como uma série de momentos efêmeros. Essa visão budista da temporalidade se aproxima da ideia de Deleuze (2007) de uma multiplicidade de tempos contida na formulação *imagem-tempo*, proposta para caracterizar o cinema moderno que emerge no período do pós-guerra em oposição à *imagem-movimento*, caracterizada pelo cinema clássico, que se baseia na representação do movimento físico e da ação. Se a *imagem-movimento* está relacionada a um tempo cronológico e linear, onde os eventos são organizados de forma causal, a

imagem-tempo rompe com uma linearidade temporal e introduz uma multiplicidade de tempos. Trata-se de um tempo puro, que se desdobra em múltiplas direções.

Na *imagem-tempo*, Deleuze argumenta que categorias como passado e futuro se fundem e se tornam indistintas, enquanto no budismo, o passado e o futuro são vistos como construções mentais que afetam a experiência do presente. Além disso, na *imagem-tempo* a ação e a casualidade da narrativa são rompidas, dando lugar a “situações óticas e sonoras puras”, como explica Deleuze (2007, p. 323):

São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se “o que há para se ver na imagem?”.

Acreditamos ser possível fazer um paralelo entre a *imagem-tempo* de Deleuze, a visão budista da temporalidade e o novo realismo dos sentidos, que se distingue do realismo do pós-guerra pois, além do plano-sequência, filmagens em locação, uso de atores não profissionais e profundidade de campo, como propostos por Bazin, também tem como característica a “aplicação hiperbólica do plano-sequência, o que promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração” (DE LUCA, 2015, p. 61). Ou seja, tal como no budismo, o novo realismo privilegia uma experiência sensorial ancorada na duração do momento presente.

O uso dos efeitos sensoriais da imagem sobre o espectador é perceptível com mais intensidade em uma das cenas mais bizarras do filme, em que uma outra história aparece inesperadamente, sem introdução ou explicação. Essa história envolve uma princesa de uma época passada, que lamenta sua juventude perdida ao olhar seu reflexo na água, e é literalmente seduzida por um peixe-gato em uma cachoeira (figura 25). O plano-sequência de duração alargada realça a materialidade da imagem e rompe com o fluxo narrativo devido a sua longa duração. É como se ao espectador tivesse sido dada a possibilidade de imergir na água, experimentar sua umidade, aferir sua temperatura, sentir as bolhas de ar (figura 26) em seu próprio corpo, e perder-se no tempo quase que hipnoticamente, contemplando o azul da imagem. Um modo corpóreo e sensual de interagir com o filme.

Figura 25 – A princesa flutua sob as águas da cachoeira enquanto se acasala com um peixe-gato



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

Figura 26 – Um plano-sequência de duração alargada embaixo d'água



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

Mais uma vez, nota-se a falta de conexão lógica entre as sequências do presente de Boonmee na fazenda e mais uma de suas possíveis vidas passadas – seria ele o peixe ou a princesa? O filme não apenas opera sem qualquer indicação visual para separar o passado do presente – normalmente comunicado como um flashback na linguagem cinematográfica –, como também não oferece nenhuma explicação sobre por que temos essa história desconexa, ou se ela poderia ser interpretada como uma vida passada do tio Boonmee. Chunsangchan argumenta que a reencarnação, como apresentada em *Tio Boonmee*, molda a estrutura formal do filme para representar a questão da historiografia faltante. Trata-se de uma crítica à história oficial que não incorporou a história dos insurgentes comunistas na Tailândia: “Existem talvez muitos outros passados que esperam ser contabilizados, mas não têm poder para mudar o curso da história, muito menos o presente e o futuro” (CHUNSAENGCHAN, 2021, p. 102). A escolha por apresentar as vidas passadas de Boonmee de maneira paralela ao presente sem efeitos de transição ou sequencialidade lógica oxigenam a discussão sobre o passado e permite que tais questões se tornem um tópico emergente do presente.

3.4 *Sonho, morte e samsara*

Essa necessidade de rediscutir o passado acontece porque parte do passado tailandês perdura como uma história não dita, não oficial e traumática. Um dos episódios mais misteriosos do filme advém no momento em que uma série de imagens fotográficas da morte de Tio Boonmee na caverna irrompe no filme. São dez fotografias que variam de um homem vestido de macaco acorrentado com uma corda em volta do pescoço (figura 27) a alguns jovens tailandeses atirando pedras (figura 28). Antes que o filme chegue à sequência fotográfica, tio Boonmee é visto narrando uma história para tia Jen, Tong e o espírito de Huay na caverna (as cavernas eram locais onde os comunistas se escondiam, por isso se tornaram uma espécie de cemitério onde ocorreram capturas, ferimentos e assassinatos.) Aqui está a história contada pelo moribundo Tio Boonmee sobre a sequência do arquivo de fotografias:

Ontem à noite sonhei com um futuro. Cheguei lá numa espécie de máquina do tempo. Nesse futuro, vi os funcionários fazerem desaparecer aqueles que vieram do passado. Se eles vissem qualquer pessoa, eles jogariam luz sobre eles. A luz se transformaria neles, suas imagens seriam projetadas na tela – imagens do passado – até sua chegada ao futuro. Mas quando se tratava de suas imagens no futuro, eles desapareceriam para sempre. Tive medo de ser capturado pelas

autoridades porque tinha muitos amigos naquele futuro. Eu fugi. Mas onde quer que eu me escondesse, eles ainda me encontravam. Eles me perguntaram se eu conhecia esta estrada e aquela estrada. Eu disse a eles que não sabia e depois desapareci.

A sequência do sonho confunde os planos temporais: fala da lembrança de um sonho passado; esse sonho, no entanto, é definido no futuro. Conforme aponta Alexandre Wahrhaftig (2015, p. 216), “o futuro aparece em uma projeção de slides, dispositivo tradicional da rememoração do passado, fazendo com que a cena vire uma espécie de memória de um tempo por vir”. Assim, a projeção de slides rompe com o fluxo narrativo e quebra a ilusão de continuidade cinematográfica no tempo presente, do tempo como o experimentamos em nossa percepção da realidade.

Enquanto algumas imagens, especialmente as de jovens em trajes militares, lembram a presença militar e a insurgência comunista durante o pós-guerra, a imagem de jovens atirando pedras lembra contextos políticos mais recentes, como os tumultos de rua de Bangkok em 2010, quando a agitação política culminou em protestos em massa e em violência aberta executada pelas forças armadas (BOEHLER, 2014, p. 72). A sequência do sonho utiliza uma voz fantasmagórica e um tempo assombrado para falar sobre as injustiças do passado e do presente, estabelecendo conexões entre ambos, pois sugere que a violência do Estado continua a assombrar a região e, portanto, as minorias étnicas, sociais e políticas do país, e que esse regime autoritário opressivo continuará no futuro. No final, o momento mais poderoso do filme vem do ato de Huay liberando o cateter do tio Boonmee (figura 30). Esse ato se assemelha a um ritual budista de derramar água (*kruat nam*), que normalmente é feito após qualquer cerimônia de premiação. Simboliza um ato de compartilhar méritos com os mortos, espíritos e outros seres (CHUNSAENGCHAN, 2021, p. 118). Talvez Boonmee tenha sido um comunista em uma vida passada? Ele diz que nasceu “aqui” – na caverna – em algumas vidas passadas das quais não conseguia se lembrar. Podemos evocar o conceito budista de *samsara*, a ideia do ciclo interminável de nascimento e morte e a busca pela libertação do sofrimento humano. Mais tarde, há um corte na floresta escura fora da caverna em que alguns macaco-fantasmas fazem um círculo ao redor de Boonmee (figura 31). Esses possíveis comunistas que foram mortos nas cavernas e esquecidos pelo Estado também aguardam os méritos e reconhecimentos dos responsáveis pela violência anticomunista (CHUNSAENGCHAN, 2021, p. 118).

Figura 27 – Um homem fantasiado de macaco



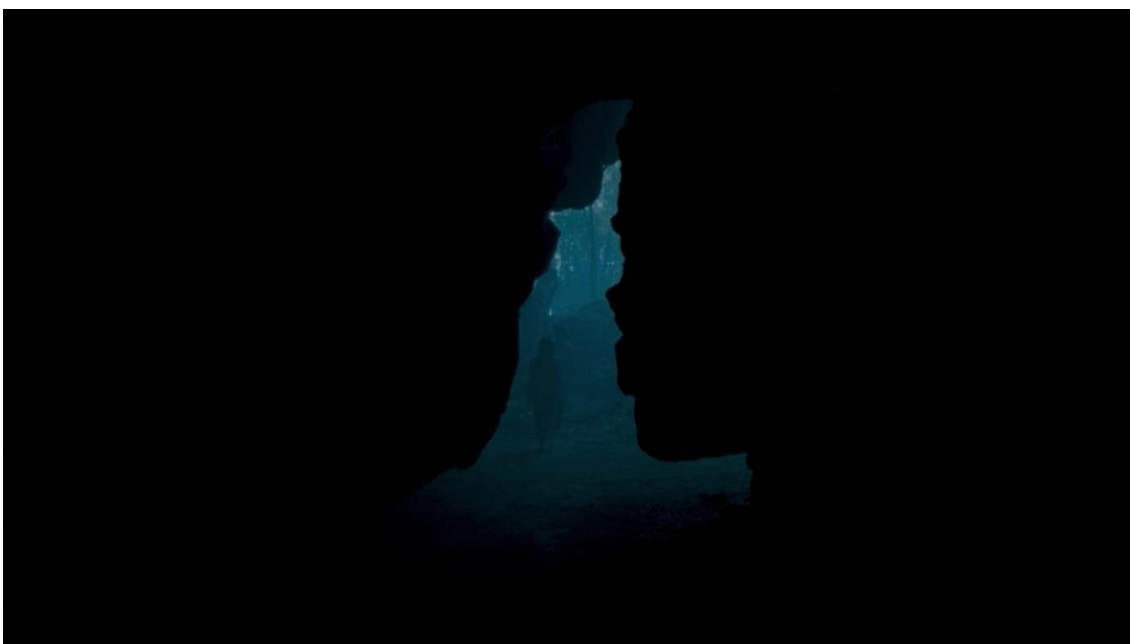
Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

Figura 28 – Garotos atiram pedras



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

Figura 29 – Entrada da caverna onde tio Boonmee nasceu e morreu



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

Figura 30 – Huay retira o cateter de tio Boonmee



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

Figura 31 – Macacos-fantasmas: comunistas mortos na floresta aguardam aferição histórica



Fonte: *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas.*

4. Conclusão

Conforme procuramos demonstrar desde o início, as manifestações do realismo nas obras *O ato de matar*, de Joshua Oppenheimer (*The Act of Killing/Jagal*, Reino Unido/ Dinamarca/ Noruega/ Indonésia, 2012) e *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas*, de Apichatpong Weerasethakul (*Lung Bunmi Raluek Chat*, Tailândia/ França/ Alemanha/ Espanha, 2010) se aproximam à medida que ambos os filmes se propõem a associar um impulso realista à dimensão do trauma, o que ao mesmo tempo reforça e atenua seu comprometimento com o real cotidiano e histórico. Por isso, adotamos o termo “realismo traumático”, a fim de retratar o recorte de filmes proposto e ampliar o debate, partindo da tradição de estudos importantes sobre realismo, como o “realismo corpóreo”, de Ivone Margulies (2003) e Lúcia Nagib (2011), o “realismo dos sentidos”, de Tiago de Luca (2015) e Erly Vieira Jr. (2020), e o “realismo fantasmagórico”, de Cecília Mello (2015), com a junção dos estudos sobre o trauma, principalmente os de Cath Caruth (1995; 2016).

Em *O ato de matar* podemos identificar a noção de “realismo performativo”, proposto por Margulies. Segundo ela, diferentemente do documentário clássico, fundado na fidelidade do registro, alguns documentários contemporâneos se caracterizam pela perda da indexicalidade e pela ausência de referencialidade conclamados no artifício da reencenação. Bill Nichols reafirmou tais pressupostos ao dizer que a imagem, nesses casos, extrai seu poder “fantasmático” disso. Existe uma ausência que faz com que um objeto assombre o filme. Esse espectro é uma variação do fantasma do sujeito ausente (NICHOLS, 2008). Se Nichols fala de um espectro que assombra o filme, Thomas Elsaesser (2015), por sua vez, identifica no novo realismo o que chama de “protagonistas *post mortem*”, cuja existência na narrativa não seria totalmente compreensível para o espectador. Tal como fantasmas, esses seres espectrais pairam de algum modo sobre a narrativa, habitando um lugar intermediário entre o passado e o presente, os vivos e os mortos, o material e o imaterial.

Os fantasmas das vítimas do genocídio indonésio em *O ato de matar* ocupam um lugar marginal na narrativa histórica do país e precisam encontrar brechas para virem à tona. É dessa forma que esses protagonistas *post mortem* se manifestam no filme, fazendo-se “presentes” através de sua própria ausência, de maneira subversiva, a única possível, através da articulação fílmica engendrada por Oppenheimer. A vítima ausente parece surgir no silêncio, como se “assombrasse” cada quadro do filme (VAN

LIERE, 2021, p. 26). Também transparecem nos corpos, principalmente a partir da repetição do artifício de reencenação, que expõe o transtorno de estresse pós-traumático em Anwar Congo e torna indiscerníveis a reencenação, a fantasia e o aspecto referencial dos fatos, acrescentando uma camada assombrada ao filme. Essa “traição” operada por Oppenheimer – o protagonista do filme e os outros perpetradores acreditavam que estavam unicamente estrelando um filme para contar seus feitos – possibilita a abertura de brechas para um possível esclarecimento do passado traumático e alguma reconciliação. Desse modo, o filme cumpre uma função memorialística e reivindicatória da verdade histórica e resgata espaços urbanos antes caracterizados como “lugares de amnésia” (MONTAÑO, 2008), transformando-os em “lugares de memória” pela ontologia reveladora do cinema e pela coragem de Oppenheimer e seus codiretores.

Fantasmas são as figuras mais comuns e efetivas na representação do trauma nas ficções recentes. Assim como fantasmas, a experiência traumática – como proposta por Freud e, posteriormente, por Caruth – envolve uma interseção literal e repetida entre passado e presente. Para Caruth, o trauma possui uma narrativa própria, mas se atrasa constantemente, pois é insuportável no momento de sua ocorrência, ganhando, assim, o título de “tardio”. O sujeito apenas percebe a gravidade do trauma após o momento em que ele acontece. De fato, a vítima do trauma, aponta Caruth, tem que esquecer ou perder de vista o encontro traumático inicial apenas para se permitir restaurar o momento em “outro lugar, outro tempo” (CARUTH, 1996, p. 17). Caruth afirma que, devido ao caráter tardio do trauma, “a pessoa traumatizada carrega uma história impossível dentro de si, ou ela mesma se torna o sintoma de uma história que ela não pode possuir inteiramente”¹⁷. A “história” de um evento traumático na vida de uma pessoa permanece a “história” dessa pessoa até que seja “reivindicada”.

O filme de Oppenheimer busca reivindicar a história para as vítimas do genocídio ao trazer à tona o passado obscuro ao qual se encontravam na história indonésia e também reclama algum tipo de cura para o perpetrador, que através da reencenação tenta lidar adequadamente com os acontecimentos traumáticos em uma visceral e desesperada busca de sentido. Como afirma Mohamed (2015, p. 1158), “a questão não é gerar simpatia por um genocida. Mas sim reconhecê-lo como uma pessoa que escolheu matar, e que agora sofre por causa disso”.

Já os fantasmas encarnados de *Tio Boonmee*, diferentemente dos fantasmas reprimidos de *O ato de matar*, referem-se a elementos da cultura popular da Tailândia,

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

como budismo, taoísmo e animismo, e convivem com naturalidade junto a personagens vivos dentro da temática cotidiana e estética realista; e, como visitantes do passado, os fantasmas de *Tio Boonmee* são também portadores do passado traumático do Nordeste da Tailândia. Para o budismo, os espíritos não retornam, mas persistem na mesma temporalidade dos vivos. Com isso, o presente é “desestabilizado” e passa a incorporar mais de uma temporalidade, “o presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidas no tempo dos mortos” (MELLO, 2015, p. 23). Esse tempo assombrado critica implicitamente as noções modernas de história como progresso e o ideal da modernidade de seguir em frente, além de pôr em dúvida o modo como a história e a historicidade são vividas.

A historicidade da Tailândia sofreu e ainda sofre com as omissões e negações referentes ao seu passado e ao comunismo, ou seja, existem muitos passados que não são contabilizados nas histórias oficiais. As vidas passadas de Tio Boonmee – e o modo como tais sequências no filme não se parecem com vidas passadas, pela ausência de elementos de linguagem característicos, como *flashbacks* ou *voz off* – permitem que as questões do passado se tornem um tópico emergente do presente e fornecem um espaço para questionar a legitimidade das histórias que foram ditas sobre o passado e os insurgentes comunistas na Tailândia. E os espíritos rematerializados insistem que tudo o que foi esquecido precisa ser discutido novamente.

Concluindo, tanto *O ato de matar* quanto *Tio Boonmee* utilizam técnicas cinematográficas realistas, ao mesmo tempo que se debruçam sobre a representação de traumas e fantasmas históricos. O seu empenho no realismo, bem como a exploração do impacto duradouro das atrocidades do passado nas sociedades contemporâneas, formam um paralelo temático importante. Esses filmes desafiam as convenções narrativas tradicionais e convidam o espectador a contemplar a complexa interação entre realismo, trauma e a presença espectral da história nas nossas vidas.

5. Referências

ALEXANDER, J. C. Toward a Theory of Cultural Trauma. In: ALEXANDER, J.; EYERMAN, R.; GIESEN, B.; SMELSER, N.; SZTOMPKA, P. (orgs.). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.

_____. Culture trauma, morality and solidarity: The social construction of ‘Holocaust’ and other mass murders. *Thesis Eleven*, 132(1), 2016, pp. 3–16.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARROCO, A. M. C. C. R. *O cinema de Joshua Oppenheimer: uma leitura a partir de Nietzsche e Dostoiévski*. Dissertação (Mestre em Estética e Estudos Artísticos – Fotografia e Cinema) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, 2021.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BEVINS, V. *The Jakarta Method: Washington’s Anticommunist Crusade and the Mass Murder Program that Shaped Our World*. New York: Public Affairs, 2020.

BOEHLER, N. Haunted Time, Still Photography and Cinema as Memory: The Dream Sequence in Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives. *Journal of Modern Literature in Chinese*, 12(1):62-72, 2014.

BOUQUET, S. Plan contre flux. *Cahiers du Cinéma*, n. 566, mar. 2002, Paris, p. 46–47.

CARDON, A. “Winning & War Crimes: What Eichmann in Jerusalem Means for The Act of Killing”. *Spectra*, 3.2, set. 2014. Disponível em: <https://vtechworks.lib.vt.edu/bitstream/handle/10919/104799/spectra-v3.2-cardon.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2022.

CARUTH, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, [1996] 2016.

_____. (org.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. “Cathy Caruth on Healing War Trauma in Ukraine”, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XbCjCNHhSIY>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CHUNSAENGCHAN, P. The critique of anticommunist state violence in Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives. *Asian Cinema*, v. 32, 2021.

DE LUCA, T. *Realism of the Senses in World Cinema: The Experience of Physical Reality*. London/New York: I.B. Tauris, 2014.

_____. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: MELLO, C. (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015.

DELEUZE, G. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUCCINI, M. Um espetáculo da insuportabilidade: A insuficiência do realismo em “O ato de matar”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016.

ELSAESSER, T. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, C. (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015.

FELMAN, S.; LAUB, D. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Taylor & Frances/Routledge, 1992.

FREUD, S. *A etiologia da histeria* (Vol. 3). Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Trabalho original publicado em 1896).

_____. *Além do princípio de prazer*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.

HARKINS-CROSS, R. Performing History, Performing Truth: The Act of Killing. *Metro Magazine*, 180, 2014, pp. 90-95.

HIRSCH, M. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge (Mass.) e Londres: Harvard University Press, 1997.

INGAWANIJ, M. A. Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul. In: *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*: Berghahn Books, 2013. p 91 - 102

KRACAUER, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

MARGULIES, I. (org.). *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

_____. *In Person: Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

MARKS, L. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

MELLO, C. (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015.

_____. Permanência e desaparecimento: a cidade e o cinema de Tsai Ming-Liang. *Revista Rebeca*, janeiro-junho 2013, ano 2, n. 3, pp. 263–281.

MOHAMED, S. Of Monsters and Men: Perpetrator Trauma and Mass Atrocity. *Columbia Law Review*, 115(5), 1157–1216, 2015. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43582425>. Acesso em: 3 out. 2023.

MONTAÑO, E. A. Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay e su pasado reciente. In: *Cuadernos DEL CLAEH*, 2.^a serie, año 31, n.º 96-97, 2008/1-2, pp. 87-109.

MULVEY, L. *Visual and Other Pleasures*. Londres: Palgrave MacMillan, 1989.

MURRAY, N. Act of Killing director Joshua Oppenheimer recommends a film just now hitting theaters. 2014. Disponível em: <https://thedissolve.com/features/the-last-great-movie-i-saw/355-act-of-killing-director-joshua-oppenheimer-recomme/>. Acesso em: 22 abr. 2021.

NAGIB, L. Regurgitated bodies: presenting and representing trauma in The Act of Killing. In: TZIOUMAKIS, Y; MOLLOY, C. (orgs.). *The Routledge Companion to Film and Politics*. Abingdon: Routledge, 2016, pp. 218-230.

_____. Towards a Positive Definition of World Cinema. In: LIM, S. H.; DENNISON, S. (orgs.). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2005.

_____.; MELLO, C. (orgs.). *Realism and the Audiovisual Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

NICHOLS, B. *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*. *Critical Inquiry*, Vol. 35, No. 1, pp. 72-89. The University of Chicago Press, Autumn, 2008.

_____. Irony, cruelty, evil (and a wink) in the Act of Killing. *Film Quarterly*, University of California Press, v. 67, n. 2, p. 25-29, 2013.

NORA, P. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: NORA, P. (org.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. Vol. 1, La République, p. XXIV.

OPPENHEIMER, J. L. *Show of Force: Film, Ghosts and Genres of Historical Performance in the Indonesian Genocide*, PhD dissertation, University of the Arts London, 2004. Disponível em: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/6253/1/Oppenheimer.pdf>. Acesso em: 3 out. 2023.

_____. *The Act of Killing Production Notes*, 2012. Disponível em: <http://theactofkilling.com/background/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

_____.; TEN BRINK, J. (orgs.). *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London: Wallflower, 2013.

SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SHAVIRO, S. *O corpo cinematográfico*. São Paulo: Paulus, 2015.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

VAN LIERE, L. M. The Banality of Ghosts: Searching for Humanity with Joshua Oppenheimer in *The Act of Killing*. *Journal for Religion, Film and Media*, volume 4, issue 1, pp. 15–34, 2018.

VIEIRA JR., E.. *Realismo sensorio no cinema contemporâneo*. Vitória: Edufes, 2020.

VIRTUE, N. Memory, Trauma, and the French-Algerian War: Michael Haneke's *Caché*. *Modern & Contemporary France*, Vol. 19, No. 3, August. London: Routledge, 2011.

WAHRHAFTIG, A. As camadas do tempo: os filmes de Apichatpong Weerasethakul. In: MELLO, C. (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2015.

WERASETHAKUL, A. The Memory of Nabua: a note on the Primitive project. In: QUANDT, J. (org.). *Apichatpong Weerasethakul*. Vienna: Synema/Austrian Film Museum, 2009.

WOLLEN, P. *Signs and Meaning in the Cinema*. Londres: Secker & Warburg, [1972] 1998.

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