

Memória Subterrânea, História e Esquecimento: O que pode o filme documental?

Luísa Neves Soares

Universidade de Coimbra – CEIS20, Portugal
luisa.soares@uc.pt
<https://orcid.org/0000-0002-6574-7952>

RESUMO Olhando para a forma como as sociedades relembram a sua história vemos muitas das vezes refletida a perpetuação da narrativa de vencedores e a obliteração da história dos vencidos, aqueles que ficaram na e à margem da História, nas periferias da memória. A opressão existe também em forma de memória coletiva ou da falta dela. O caso dos assassinatos em massa na Indonésia entre 1965 e 1966 é um destes exemplos, em que a memória oficial escolheu suprimir as vítimas e com elas, a possibilidade de reparação coletiva. O presente artigo procura analisar neste contexto a obra cinematográfica de Joshua Oppenheimer composta pelo díptico *O Ato de Matar* (*The Act of Killing*, 2012) e *O Olhar do Silêncio* (*The Look of Silence*, 2014), identificando e observando de que forma pode o cinema documental, através da criação autoral engajada, provocar e convocar a discussão sobre o que escolhemos lembrar e esquecer, e qual o papel do poder das instituições nessa escolha que molda vidas e sociedades, tantas vezes envoltas em trauma, injustiça ou opressão.

PALAVRAS-CHAVE Cinema documental; memória oficial; memória subterrânea; esquecimento; violência.

Falar de memória é, antes do mais, falar de passado. O nosso, ou o de outros.

Podemos ter memórias físicas e vividas através dos nossos corpos ou experimentar memórias que não aconteceram exatamente connosco, mas que nos acrescentam enquanto indivíduos, enquanto seres pertencentes a coletivos, e que passam de geração em geração. Primeiro através da oralidade e, depois, através dos signos - da escrita, mas também das imagens. A importância da escrita como ferramenta da

história é por demais inegável; mas se pensarmos na história oral ou nas gravuras rupestres marcadas nas paredes de grutas na pré-história, facilmente encontramos sinais de outros veículos igualmente poderosos na transmissão de imaginários, eventos, rituais ou tradições.

Sendo a memória elemento de união entre indivíduos de um grupo, pela capacidade de gerar pertença, ela pode juntar, mas pode também dividir e ser elemento de separação e opressão. Maurice Halbwachs, que cunha o conceito de *memória coletiva*, oferece-nos uma perspectiva bastante lúcida sobre o modo como o que julgamos lembrar pode, muitas vezes, não ser mais do que uma representação ou uma repetição do que nos é transmitido por outros, e a que o autor chama de *lembranças construídas*, porque se ancoram na reconstrução de um passado através das ferramentas e dados do presente.

Um homem, para evocar o seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele reporta-se a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que tomou emprestado do seu meio. (Halbwachs 1950, 54)

Para Halbwachs, a questão centra-se sobretudo na percepção de que as nossas memórias individuais que são autobiográficas, estão, elas mesmas, contidas numa memória grupal, dependente da sociedade em que nos inserimos, e a que chama de memória coletiva. E esta existirá apenas enquanto existirem os indivíduos que a contêm, integrando uma “corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial já que retém do passado somente aquilo que está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém.” (Halbwachs 1950, 81-82). A artificialidade de que fala o autor será aquela que existirá na denominada memória histórica, que independe da memória física e vivencial de testemunhas presenciais e que acontece até por necessidade de perpetuar um registo de acontecimentos e factos, ou como veremos, com a possibilidade do seu apagamento ou supressão.

A memória histórica é aquela que dita o que as sociedades escolhem destacar e lembrar, o que irá figurar nos livros e currículos de ensino, nas conversas e na perpetuação do passado no futuro. A história é sempre uma escolha e essa escolha relaciona-se diretamente com a forma como o coletivo dominante escolhe lembrar-se e, por isso, Halbwachs

distingue de forma tão perentória memória coletiva de memória histórica, observando o papel da história como o que surge quando o grupo vivencial desaparece.

A história, sem dúvida, é a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens. Mas lidos em livros, ensinados ou aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva. É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. [...] Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem mas os escritos permanecem.[...] Certamente um dos objetivos da história pode ser, exatamente, lançar uma ponte entre o passado e o presente, e reestabelecer essa continuidade interrompida. (Halbwachs 1950, 80-81)

Na esteira da afirmação anterior, e se atribuirmos à história um papel de mediação entre passado e presente, podemos facilmente antever os perigos da primazia de um discurso dominante que releva determinados fatos em detrimento de outros, ou que escolhe eleger, sem contraditório, vencedores e vencidos. Falamos, então, de memória oficial e de memória subterrânea, dois tipos de construção da história e de um passado que é feito a partir das memórias coletivas de grupos antagônicos e que ficam bem evidentes em situações de conflito, confronto ou trauma, em que a história oficial replica o discurso de vencedores e a história subterrânea subsiste pela narrativa de vítimas ou vencidos, esta muitas vezes passada de geração em geração através da tradição oral. Os instrumentos e ferramentas de perpetuação da memória são, como vimos anteriormente, primordialmente a escrita, mas, a partir do século XIX, com a invenção da fotografia e, décadas depois, com a possibilidade do registo fílmico, ampliaram-se as ferramentas de construção da história, tanto no registo e documentação das realidades e factos concretos como na sua construção, deturpação ou apropriação com vista à disseminação de discursos pré-estabelecidos.

A forma como a imagem é usada em diferentes contextos e momentos chave, coloca-a numa posição ambivalente em que transita entre o poder de documentar a realidade e o poder de ser usada para transmitir mensagens ou posicionamentos políticos. A história do filme documental liga-se de forma indelével com a história oficial dos países dominantes, seja na sua ligação aos projetos coloniais, seja em situações de guerra ou conflito bélico. A propaganda mais ou menos explícita foi (e é) utilizada pelo poder vigente no último século, que desde cedo se apercebeu do enorme potencial que a imagem em movimento, quando associada a um discurso que direciona o que se vê e ouve, tem no engajamento do espectador, trazendo-o para o lado do discurso oficial, e fazendo-o, mais ou menos conscientemente, engrossar fileiras, metafóricas ou reais, em diversas frentes de batalha.

Foi assim em variadíssimos exemplos e geografias - o filme como instrumento político ao serviço da história oficial. No campo português enquanto legitimação da ocupação colonial em África e no Oriente, sendo um dos primeiros países a fazê-lo, tal como salienta Maria do Carmo Piçarra, que destaca tanto a sua utilização como reação a pressões externas como enquanto instrumento de veiculação do ideário luso-tropical cunhado por Gilberto Freyre, um ‘colonialismo bom e empático’ enquanto elemento de união e desenvolvimento dos povos e que o regime português quis disseminar através do cinema.

Portugal fôra pioneiro no uso do cinema para propaganda colonial tendo sido realizados filmes, logo na primeira década do século XX, como reacção às acusações de William Cadbury sobre a existência de trabalho escravo em S. Tomé e Príncipe. [...] O documentário foi o género mais usado pelo Estado Novo para promover, quer internamente quer internacionalmente, o colonialismo português. [...] Não obstante a fraca receptividade crítica e de público aos filmes coloniais feitos com ou sem apoio estatal, o Ministério das Colónias criou uma segunda iniciativa de propaganda cinematográfica colonial. A Missão Cinegráfica [sic] às Colónias de África, de 1937, surgiu como um investimento político na produção de filmes sonoros de propaganda que traduzissem o esforço colonizador do país e o nível de desenvolvimento alcançado nas colónias. (Piçarra 2021, 254-258)

No campo da propaganda de guerra os exemplos sucedem-se e a própria evolução da técnica cinematográfica potenciou cada vez maior envolvimento e construção da mensagem a veicular. Pouco depois das primeiras experiências bem-sucedidas no campo fílmico tem início a 1ª

Guerra Mundial e a partir daí diferentes décadas de conflito e confronto, nacionais ou transnacionais que culminam na 2ª Guerra Mundial. Em todo este percurso histórico o cinema documental estará fortemente ligado com a mobilização da opinião pública para o esforço de guerra, sendo o primeiro de todos o filme *The Battle of Somme* (1916), produzido na Inglaterra, que documenta a batalha travada durante a 1ª Grande Guerra por britânicos e franceses contra as tropas alemãs, sendo consensualmente aceite como o primeiro filme de guerra. Charles Musser tem, em relação a este filme, uma posição dissonante com a historiografia tradicional do cinema documental que atribui a Flaherty com *Nanook, o Esquimó* (1922), o início do género, afirmando que terá sido precisamente *The Battle of Somme* o primeiro filme documental da história (Musser 2013, 125). A partir daí a imagem e o som serão usados como forma direta e rápida de chegar às massas, exaltando um dos lados do conflito, primeiro a rádio, depois os *newsreels*, ao princípio mudos, depois com intertítulos ou narração de que rapidamente o cinema se apropria enquanto linguagem e meio de comunicação. Uma arma em si mesmo, nas palavras de Virilio:

O verdadeiro filme de guerra não deve forçosamente mostrar a guerra ou qualquer outra batalha, já que, a partir do momento em que o cinema esteve apto a criar a surpresa (técnica, psicológica...), entrou de facto na categoria das armas. (Virilio 2018 [1984], 24)

A capacitação do filme enquanto veículo de propaganda irá acompanhar todo o conjunto de escaladas bélicas e de conflitos na primeira metade do século XX. Os regimes totalitários europeus criam departamentos governamentais de propaganda e os seus oponentes criam veículos de contrapropaganda. O filme é aqui como uma das principais ferramentas de veicular discurso, como por exemplo Leni Riefenstahl com *Der Sieg des Glaubens* (1933) ou *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*) em 1935 onde enaltece o regime nazi de Hitler, ou os EUA com a série documental *Why We Fight* (1942-1945), maioritariamente realizada por Frank Capra, que recorre à apropriação da propaganda inimiga como propaganda e forma de mobilizar fileiras contra uma ideologia que se queria expor e combater. Neste exemplo trata-se da apropriação de um discurso que parte do mesmo real documental, do mesmo material filmado, mas cujo cunho editorial é diametralmente oposto. Aqui vemos como a idealização do filme documental, tantas vezes apresentado como

um baluarte da verdade, se apresenta longe da realidade: dois filmes que partem do mesmo ‘material natural’ podem servir visões completamente distintas e antagónicas.

No contexto da propaganda o cinema dá a ver a visão de quem quer vencer o conflito ou a oposição de ideias, usando material documental editado e encadeado numa linha editorial bem definida e explícita. No campo de memória e da história, o filme documental tem a capacidade de evocar e de trazer à tona o que ficou submerso pela história oficial, resgatando testemunhos, provas documentais ou ainda o que ficou fora de campo das narrativas oficiais. Tem a capacidade de poder ser reparação, denúncia ou acusação. Ainda no contexto do pós-guerra, o filme documental mostrou como pode ser fundamental na restauração da justiça moral infligida às vítimas ou na exposição pública de crimes. Filmes como *Noite e Nevoeiro* (*Nuit et Brouillard*, 1956) de Alain Resnais, que de forma impactante, poética e ensaística expõe as atrocidades cometidas pelos nazis nos campos de concentração, ou a curta metragem *Hiroshima Nagasaki August 1945* (1970) de Erik Barnow, que se apropria do material filmado pelo realizador Akira Iwasaki em 1945 documentando os efeitos devastadores das bombas atómicas após este ser desclassificado pelos EUA, são exemplos paradigmáticos de como o cinema pode ser tanto elemento de restauração da memória histórica como de subversão do discurso dominante.

Outros exemplos podem ser evidenciados, rumo à contemporaneidade de como o filme documental pode ser ferramenta de denúncia, reparação e forma de contrariar o esquecimento, muitas vezes numa abordagem ambivalente que tanto dá voz às vítimas como aos perpetradores. Documentos cinematográficos como *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, onde numa extensão de mais de nove horas se juntam entrevistas e depoimentos de sobreviventes dos campos de concentração e morte nazis, de testemunhas ou moradores das proximidades, mas também de alguns dos guardas responsáveis pelos crimes. Embora com algumas questões éticas discutíveis, tal como aponta Erin Mcglathlin¹, talvez seja das primeiras vezes que o cinema

¹ No artigo “Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann's *Shoah*”, a autora defende que a abordagem de Lanzmann no encontro com antigos guardas nazis tem problemas éticos a considerar tanto no assumido registo fílmico sem conhecimento como na sua utilização editada e truncada, onde alguns elementos de linguagem podem ser entendidos de forma múltipla em diferentes contextos linguísticos e segundo a adaptação/tradução.

expõe de uma forma crua tanto a reencenação das memórias das vítimas como dos atos criminosos que são descritos de forma detalhada pelos agressores que não sabem que estão a ser filmados. A obra cinematográfica de Rithy Panh é também exemplificativa de uma abordagem que procura dar visibilidade ao invisível, em trazer para a luz do dia a forma como o genocídio cambojano (1975-1979) abriu uma fenda na história do país, entre perpetradores e vítimas em duas narrativas distintas: vítimas e agressores. Pahn procura a memória que, tal como os quase dois milhões de mortos e desaparecidos, não existe em forma de imagem. Se em 2013 a constrói com o recurso a dioramas e miniaturas em *A Imagem Que Falta* (*The Missing Picture*), inicialmente em *S21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2003) tinha percorrido os lugares de tortura e morte e proposto aos sujeitos filmados, tanto sobreviventes como torturadores, que performassem ações capazes de ativar a memória do corpo. Mais tarde em *Duch, Master of the Forges of Hell* (2011) dispõe-se a filmar o depoimento do diretor da prisão de Tuol Sieng, um dos principais locais de execução e tortura do regime de Pol Pot, num confronto cinematográfico entre os dois lados da História. Outros exemplos fílmicos como *El Sicario*, *Room164* (2010) de Gianfranco Rosi e *Terra de Ninguém* (2012) de Salomé Lamas podem ainda ser referidos como depoimentos filmados de assassinos e mercenários que se transformaram tanto em documentos como em obras cinematográficas geradoras de discussão sobre quem personifica a opressão e a violência extrema sobre os outros, normalmente o lado menos visível da história porque, à partida, não se encontra glorificado ou celebrado.

O caso do conjunto cinematográfico que aqui se traz para reflexão crítica no campo da problematização da memória, história e esquecimento, e do papel que o cinema documental pode ter, tanto na denúncia e reparação de injustiças como na convocação para a ordem do dia de memórias oprimidas e vidas silenciadas tem, no entanto, uma singularidade única: os perpetradores continuam no poder.

Os filmes *O Ato de Matar* (*The Act of Killing*, 2012) e *O Olhar do Silêncio* (*The Look of Silence*, 2014) realizados por Joshua Oppenheimer formam um díptico cinematográfico que se complementa, tendo sido realizados num período total de dez anos de trabalho no terreno, durante os quais o realizador, de origem norte-americana e radicado na Europa, se mudou para o norte da Sumatra, na Indonésia. Os dois filmes resultam do trabalho efetuado no terreno até 2012, ano em que se dá a primeira

estreia pública de *The Act of Killing* e data a partir da qual se torna impossível o regresso de Oppenheimer ao país pela afronta direta ao poder político vigente que resulta do trabalho fílmico.

No conjunto, os dois filmes são um documento impactante e único sobre um dos massacres menos conhecidos do século XX e que terá, entre 1965 e 1966, tirado a vida a um conjunto de pessoas que se estima poder estar compreendido entre 500 mil a mais de dois milhões, por serem alegadamente militantes ou simpatizantes do partido comunista indonésio. O grupo de vítimas abarcou todos os que se opunham aos militares que ocuparam o poder após a tentativa de golpe fracassada de 1965, e cuja autoria foi prontamente atribuída pelo poder vigente e com o apoio do mundo ocidental² aos comunistas indonésios do PKI. Nos meses que se seguiram, todos os que podiam ser considerados como não alinhados com o poder que iria inaugurar a ditadura de Suharto, o general que efetua o contra-golpe à insurreição e que ficará depois 31 anos no poder, seriam perseguidos e mortos, fossem comunistas, membros de comissões de trabalhadores, intelectuais, ateus ou membros de minorias étnicas, especialmente a chinesa. Para além dos assassinios, o uso de tortura, trabalhos forçados, despejos e outras tantas violações foram prática corrente, sendo a violência psicológica sobre as famílias das vítimas uma realidade ainda hoje presente. Os assassinios em massa foram levados a cabo tanto pelo exército como por milícias e grupos paramilitares que atuaram impunemente e que continuam hoje implementadas, como a *Pancasila Youth*, ideologicamente alinhada com a direita extremista com práticas criminosas como a extorsão ou a violência que se encontram bem documentadas em *O Ato de Matar*. Neste filme, Oppenheimer coloca-se do outro lado das suas convicções e dá a ver de forma surpreendente como se vêem a si mesmos e ao seu papel na história recente do país os assassinos que levaram a cabo essa purga de milhares de cidadãos, cujos atos continuam, na história recente do país, a serem glorificados.

O primeiro filme do díptico surge na sequência do contacto do realizador com esta realidade, que acontece em 2001, quando se inicia o trabalho conjunto de três meses que culmina no filme *The Globalisation Tapes* (2002), filme realizado por trabalhadores de plantações de palmeiras no

² O envolvimento da CIA era declarado e o apoio menos oficial mas concreto do Reino Unido e Austrália, potências aliadas durante a Guerra Fria e com receio de uma possível aliança da Indonésia, à data dos eventos com o maior partido comunista do mundo num país não comunista, à China maoísta.

norte da Sumatra, e no qual Oppenheimer em conjunto com outros realizadores³ desempenha um papel de facilitador e formador técnico sobre como operar imagem e som. Neste filme, feito em conjunto com o recém-formado sindicato livre de trabalhadores das plantações⁴ são abordados os problemas enfrentados na plantação para extração de óleo de palma (um dos produtos mais exportados juntamente com o cacau e a borracha), propriedade de uma empresa belga, e cuja exploração laboral, falta de condições de salubridade, habitação ou a falta deliberada de proteção e segurança no trabalho são expostas no filme. É no decurso da realização de *Globalisation Tapes* que os trabalhadores falam sobre o passado, de que alguns se lembram mas do qual não se fala, de muitos trabalhadores como eles que, reivindicando melhores condições, foram assassinados em 1965-1966 ou perseguidos por organizações como a Pancasila Youth que, em 2001, contratada pelas companhias empregadoras, continuava a ameaçar quem se manifestasse ou protestasse por melhores condições de trabalho. No filme está já presente um breve trecho em que um dos agressores explica detalhadamente o modo como matava as vítimas.

Será este o motivo que fará Oppenheimer retornar ao local em 2003, com a ideia inicial de fazer um filme que documentasse estes assassinatos, os depoimentos dos familiares das vítimas e o medo que nunca abandonou os sobreviventes dos massacres. O trabalho começou a ser feito com os sobreviventes, sendo nessa altura que conhece Adi, o personagem principal de *O Olhar do Silêncio* e a sua família, e a partir deste núcleo contacta com outras vítimas. Após poucas semanas do início deste trabalho, o exército ameaça os potenciais participantes do filme, o que faz mudar o sentido do trabalho de Oppenheimer, que afirma que os sobreviventes lhe pedem para ir falar com os perpetradores, cujo papel continua a ser glorificado⁵. Assim se inicia todo um processo de trabalho que levará anos e que culminará em 2012 em *O Ato de Matar*, em que

³ O coletivo artístico Vision Machine Film Project, com atividade entre 2001 e 2012 e baseado no Reino Unido juntava realizadores e artistas engajados politicamente com os efeitos económicos e sociais da exploração das sociedades, problematizando hierarquias de poder, neo-colonialismos, e opressões e repressões dos povos. Christine Cynn que co-realiza *O Ato de Matar* com Oppenheimer, está presente neste coletivo.

⁴ Perbbuni ou Sindicato Independente dos Trabalhadores das Plantações de Sumatra. Até 1999 os sindicatos eram proibidos na Indonésia, sendo apenas permitido o sindicato nacional a que todos os trabalhadores automaticamente pertenciam e sob o controlo do regime no poder (os denominados sindicatos amarelos).

⁵ Informações contidas na Masterclass do realizador dada em 2015 em Gotemburgo, https://www.youtube.com/watch?v=wJ9_EWfj8Dc.

toda uma narrativa enaltecida sobre o papel destes homens na execução de milhares de pessoas se transforma numa dramatização assumida, em que assassinos desempenham tanto o seu papel real como o de vítimas, num ambiente onírico paralelo que combina uma gramática fílmica comum no sudeste asiático com *westerns*, musicais ou filmes *noir*, numa espécie de devaneio coletivo que tem o propósito de por um lado dramatizar a realidade vivida e, por outro, construir uma imagem dos acontecimentos em que os próprios intervenientes se consigam “encaixar” (Imagem 1).



Imagem 1: *O Ato de Matar* Fonte: © Imagens retiradas de *O Ato de Matar* (Oppenheimer, 2012, DVD, edição Alambique, 2015). Imagens retiradas 52:07; 1:04:27; 1:10:07; 1:33:37.

A performance e reencenação que encontramos em *O Ato de Matar*, tanto dos factos ocorridos como dos universos imagéticos e fantasiosos, explorados pelos personagens, aponta para estarmos na presença de um tipo de filme documental que Bill Nichols cunha de performativo, onde existe um maior ênfase nos aspetos subjetivos ou expressivos que caracterizam a ligação do realizador com o assunto filmado, havendo também por isso espaço para as ideias de evocação e afeto que irão provocar no espectador um maior impacto emocional e/ou social. Essa performatividade é aquilo que, segundo o autor, nos permite aceder a um conhecimento corporizado, “*embodied knowledge*”, capaz de abarcar outras dimensões de sentido da realidade filmada, adentrando por campos mais subjetivos ou afetivos (Nichols 2001, 131). De certo modo é um filme em que é dado espaço de criação aos próprios personagens

(os assassinos) para produzirem o seu filme, cujos fragmentos depois nos são dados a ver pelo olhar do realizador e, ao longo do qual, todo um processo psicológico acontece com a personagem principal, Anwar Congo, que termina a jornada com muitas dúvidas sobre se o que fez terá ou não a justificação em que sempre acreditou.

Importa ainda ressaltar a forma como as equipas de trabalho nos dois filmes foram constituídas, em que grande parte dos colaboradores, desde co-autores a equipa técnica e artística teve de permanecer anónima por questões de segurança. Se, em *O Ato de Matar*, a realizadora Christine Cynn assume a co-realização com Oppenheimer e com um terceiro elemento anónimo, em *O Olhar do Silêncio*, a co-autoria permanece atribuída no anonimato, atestando a incerteza de como a receção dos filmes poderia impactar de forma decisiva os seus integrantes indonésios. Podemos encontrar aqui uma certa ideia de autoria partilhada, que acontece tanto nas tarefas de realização e criação dos dois filmes, como na própria discussão e introdução de cenas que resultam da vontade ou trabalho dos participantes ou dos personagens.⁶ Este díptico cinematográfico abre assim espaço para que muitos dos integrantes anónimos encontrem aqui lugar para uma “voz” que não tinha existência.

Após terminar as filmagens de *O Ato de Matar*, em 2010, Oppenheimer inicia o processo de pós-produção que termina em 2012, ano em que retorna novamente ao norte da Sumatra, no período de alguns meses antes do primeiro filme ter a primeira exibição pública e, portanto, antes de se conhecer a sua visão crítica sobre aquela realidade, é filmado com Adi e a sua família *O Olhar do Silêncio*, sendo na altura ainda incerto quando seria o filme lançado por questões de segurança dos personagens. Sendo os dois filmes sobre o mesmo tema são, no entanto, completamente complementares. Se no primeiro temos um percurso que acompanha o poder instalado, tanto político como militar e paramilitar, e que faz uma imersão no discurso oficial sobre os assassinatos de 1965 com detalhes violentos, sádicos e desarmantes porque totalmente inesperados e em que os assassinos falam de forma orgulhosa e aberta sobre os seus atos passados, no segundo filme existe

⁶ A título de exemplo desta partilha poderíamos falar de algumas das cenas do quotidiano familiar de Adi em *O Olhar do Silêncio*, nomeadamente de cenas mais íntimas com os seus pais, filmadas por si e incluídas a seu pedido no filme, por serem tão significativas e evocativas sobre como a perda da memória pode ser interpretada, de forma literal e ao mesmo tempo simbólica, e remetendo-nos para o campo da memória subterrânea.

finalmente lugar para dar voz às vítimas, familiares ou sobreviventes que confrontam diretamente os agressores através da figura de Adi, que procura respostas dos assassinos e responsáveis pela morte do seu irmão Ramli.

Há, portanto, neste díptico cinematográfico, o confronto assumido entre a memória oficial, a dos perpetradores, e a memória subterrânea, a das vítimas e dos seus familiares. Tanto o realizador como o próprio filme surgem como possíveis mediadores num confronto que representa uma ferida aberta na sociedade indonésia e que a própria realização desta obra cinematográfica veio ajudar a refrescar, reabrindo e criando, ao mesmo tempo, veículos de cura ou apaziguamento, sendo catalisador da discussão mas também quiçá da reconciliação. Em *O Olhar do Silêncio* assistimos a uma abordagem muito mais silenciosa e em que a atenção dada aos detalhes, à composição da imagem, ao balanceamento da cor e ao peso do som e do silêncio nos faz entrar no mundo das vítimas, partilhando quotidianos, traumas e silêncios de anos, que simbolicamente representam o silenciamento da história de tantas famílias como a de Adi, que aqui seguimos. Há quase que um contraponto com a vozeria, o espalhafato e a encenação presentes em *O Ato de Matar*. Agora, através das consultas de optometria do personagem principal e das conversas que tenta instigar junto de antigos assassinos percebemos o peso que a memória oficial carrega sobre quem sabe que a realidade foi outra (Imagem 2).



Imagem 2: *O Olhar do Silêncio* Fonte: © Imagens retiradas de *O Olhar do Silêncio* (Oppenheimer, 2014, DVD, edição Alambique, 2015). Imagens retiradas 06:29; 45:58; 1:35:46; 1:36:00.

O que a obra de Oppenheimer vem por a nu, entre outras questões de ordem humana e relacional, é o lugar que o esquecimento pode representar dentro de uma sociedade e que acontece fruto da opressão do poder vigente sobre minorias silenciadas, um quase buraco negro onde anos e vidas desaparecem sem deixar rasto.

O filósofo Paul Ricoeur debruça-se bastante sobre a questão da memória, da história e do esquecimento. Afirmo que a memória pode ser instruída pela história e que as lembranças podem entrar em choque com a própria construção da história que, muitas vezes, necessita de recorrer a um certo relativismo e distanciamento que podem exacerbar memórias dolorosas, “um mal-entendido persistente entre o conhecimento histórico e a memória.” (Ricoeur 2003, 5). O autor dedica igualmente parte da sua problematização à questão do esquecimento e muito especialmente à questão do dever da memória, enquanto ferramenta de combate ao vazio do esquecimento que compara à ideia de apagamento de rastro, uma marca de passagem que deixa de existir quando desaparece o motor que lhe deu origem, estando por isso inexoravelmente conectada com a ideia de destruição. E é sobre o esquecimento imposto que tratam em última análise os filmes de Oppenheimer, uma memória que foi pura e simplesmente retirada da história do país, de que não se fala e vota ao esquecimento declarado milhões de pessoas, entre assassinados e as suas famílias, todos eles vítimas de vários crimes, o primeiro a perseguição, tortura e assassinato; e o último a sua redução a algo que não figurará para a história, e que ficaria, não fosse também a existência destes filmes, rotulado como “coisa não ocorrida”, tal como nos relembra ainda Ricoeur, através de um edital do tempo de Henrique IV, em França:

“Artigo 1: Primeiro, que a memória de todas as coisas passadas de ambos os lados desde o início do mês de março de 1585 até nosso advento à coroa, e durante os outros distúrbios precedentes, e quando deles, permanecerá apagada e adormecida como coisa não ocorrida. Não será possível nem permitido a nossos procuradores-gerais nem a quaisquer outras pessoas, públicas ou privadas, em qualquer tempo ou oportunidade, fazer deles menção, processo ou ação processual em nenhuma corte ou jurisdição. – Artigo 2: Proibimos a todos os nossos súbditos, de qualquer condição ou qualidade, renovar a memória desse passado, atacar, ressentir, insultar ou provocar um ao outro em reprovação pelo que ocorreu por qualquer motivo e pretexto, disputar, contestar, brigar, ultrajar-se nem ofender-se por fato ou por palavra; devem-se conter e viver juntos serenamente, como irmãos, amigos e concidadãos, sob

pena aos contraventores de serem punidos como infratores de paz e perturbadores do repouso público.” (Ricoeur 2007, 461)

Aqui se demonstra de forma mais do que explícita a forma como opera e se perpetua a memória oficial, por decreto, imposição e perseguição criminal a quem ousar desobedecer. A memória que não interessa manter passa a ter a nomenclatura de coisa não ocorrida, algo quase próximo de um pensamento místico ou mágico, que dita que os não nomeados passam a não existentes. A memória subterrânea como a das vítimas do massacre indonésio passa então a ser lugar esconso, não nomeado, não existente, e, no entanto, resiste e subsiste apesar da narrativa oficial, tal como *O Olhar do silêncio* nos faz ver. Quanto ao dever da memória, afirma Ricoeur que “o dever de memória é, muitas vezes, uma reivindicação, de uma história criminosa, feita pelas vítimas; a sua derradeira justificação é esse apelo à justiça que devemos às vítimas.” (Ricoeur 2003, 6). Será justamente essa necessidade de reparação e de justiça, tanto na assunção do que ocorreu como na brutalidade e trauma que subsistem na sombra da sociedade indonésia, que levou Oppenheimer numa jornada que se torna em projeto de vida por uma década e que coloca em evidência como o cinema, neste caso o cinema documental, pode ter um papel fundamental e ser ferramenta de oposição à memória oficial, numa convocação da discussão pública originada pela criação fílmica em que se opera o resgate da memória das vítimas muitas vezes através da memória dos perpetradores, a memória oficial que coloca à vista toda uma outra realidade esquecida e silenciada. Um díptico cinematográfico que mostra o papel do cinema documental como catalisador da discussão, inicialmente do confronto e, mais tarde, eventualmente, de reconciliação futura.

Estes dois filmes refletem assim sobre o medo e a impunidade e documentam uma sociedade com uma ferida aberta e sobre a qual apenas há pouco tempo se começou a falar, numa mudança de postura face ao passado e para a qual teve impacto a produção cinematográfica de *O Ato de Matar*. Este filme teve na sua génese e a trabalhar com o realizador uma vasta equipa de cidadãos indonésios que permanecem anónimos e cujas contribuições para este trabalho se estenderam, desde a equipa técnica para os filmes, a ativistas, intelectuais, professores ou integrantes de organizações de direitos humanos.

Embora controverso e exibido primeiramente de forma clandestina na Indonésia, *O Ato de Matar* criou espaço e abertura para um debate na

sociedade indonésia sobre o passado recente, tanto que o lançamento de *O Olhar do Silêncio* aconteceu em 2014 na Indonésia de forma pública em vários locais ao mesmo tempo e Adi esteve presente na estreia para a sessão de perguntas e respostas pós-exibição, numa sessão organizada pela Comissão Nacional para os Direitos Humanos (Komnas HAM) e a Jakarta Arts Council, duas agências governamentais. Embora com alguma contestação, principalmente por parte das milícias visadas no primeiro filme, o sentido geral é que existe espaço para começar a olhar para um assunto tabu que faz com que se perpetue o medo e a sensação de impunidade por parte de quem foi vítima dos acontecimentos.

Se, por parte do realizador, não foi uma escolha assumida à partida trabalhar sobre os massacres de 1965-1966, foi o contacto com o terreno e com aquela realidade omitida que o fez despertar para o tema e procurar os seus intervenientes, de um lado e do outro dos crimes, vítimas e assassinos, para de algum modo ver e dar a ver uma realidade silenciada, reconstruída e efabulada, e criando uma relação íntima de empatia, entendimento e afeto, em ambos os casos, que transparece nos dois filmes de forma clara e evidente, exemplificando, especialmente em *O Ato de Matar*, como uma relação que possa existir sob o signo da intimidade não tem necessariamente de partir de uma cumplicidade ou partilha de valores, práticas ou ideais. São dois filmes que colocam o realizador numa convivência direta, continuada e eminentemente recetiva com um grande número de atacantes, responsáveis diretos pelos atos de violência, ou em postos de comando, tanto no passado como no presente, em encontros e abordagens em que as suas reais convicções sobre quem são as vítimas não pode ser assumida. Oppenheimer tem como personagens principais em ambos os filmes indivíduos com os quais não partilha convicções ou valores e que são capazes de não permitir a entrada em determinadas realidades ou contextos se forem mostradas as opiniões de quem filma ou de que modo a realidade filmada será dada a ver.

No trabalho realizado por Oppenheimer, nestes dois filmes, o poder vigente no país e que continua a ditar qual foi história recente, portanto, a memória oficial, é quem se situa do outro lado das convicções do realizador. Mas o que conseguimos assimilar, enquanto espectadores, é que existe um entendimento sensível e engajado no sentido humano e de partilha entre quem filma e quem é filmado, que nos leva num misto de emoções e sensações, entre a repulsa e choque, ao espanto, pela capacidade de um grande número de assassinos e torturadores

continuarem, muitas décadas depois, a gabarem-se dos seus atos, numa celebração que vamos compreendendo ao longo dos filmes, enquanto única forma possível de conseguir viver com tal violência. Um mundo que, e este será um dos grandes méritos desta obra cinematográfica, não é apenas preto ou branco, A ou B, é muito mais complexo e com várias gamas cromáticas que nos obrigam a ver mais do que apenas assassinos e vítimas, assinalando e evidenciando o poder das instituições como modelador da História e das vidas que a compõem.

E esse é também um dos poderes da arte e da criação, e no caso do cinema documental essa capacidade expande-se por tratar de material real, do mundo, dos acontecimentos e de quem o faz e dá a ver. No trabalho operado por Oppenheimer, neste díptico cinematográfico, há algo que me parece definidor e que transparece para o espectador nos dois filmes: uma curiosidade e um interesse muito genuíno do realizador pelas pessoas que filma e que se traduz numa atitude empática que tenta de algum modo compreender o outro, contrariando preconceitos iniciais sobre o sujeito que escolheu filmar. É por isso que ao longo do primeiro filme, *O Ato de Matar*, o espectador experiencia um percurso emocional conjunto com Anwar Congo, que começa com a repulsa e incredulidade com quem tão detalhadamente narra os seus assassinatos e massacres, e termina com a empatia por alguém que vemos começar a compreender realmente tudo aquilo que fez (ele e tantos outros), e que se deixa ver a si e aos seus fantasmas, através do cinema e do olhar de um autor. Ao partilhar com Oppenheimer (e com o espectador) os seus medos e dúvidas, Anwar faz-nos ver como a história e a memória se fazem a partir das narrativas de quem vence, e que, como neste caso concreto conseguimos perceber, a distinção real entre quem cometeu crimes hediondos e quem os sofreu é identificável e concreta, mas a noção de vítima acaba difusa e paira sobre os dois lados, mesmo que nos custe assumir que um carrasco pode ele mesmo ser vítima de um sistema que o instrumentaliza e usa. Gamas de cinzentos num mundo de certezas a preto e branco, no qual a imagem tem um poder definidor porque tantas vezes acusador, mas igualmente metafórico ou poético, aportando em si camadas de significado que, pela mão de um autor, nos fazem ver o que muitas vezes escolhemos não ver. Olhamos e não vemos.

Tal como aponta Farocki sobre como as imagens dos campos de concentração nazis fizeram ver o horror ali operado através das pilhas gigantes de sapatos, de cabelos, óculos, ou dentes postiços, “Talvez precisemos de imagens, para que algo dificilmente imaginável possa

causar uma impressão – imagens fotográficas, impressões do real à distância.” (Farocki 2001, 200-202). *O Ato de Matar e O Olhar do Silêncio* têm, no entanto, essa capacidade. Fazem-nos transitar entre o estupor, a angústia, o riso, a empatia e a solidariedade, mas nunca nos deixam confortáveis, muito pelo contrário, eles potenciam uma reação que se transforma em ação, uma realidade que dá a ver e faz querer ver, questionar, indagar e se possível, reparar. A História em mudança operada também pela capacidade da criação artística e do cinema que convoca, interpela, entrega à discussão e potencia a unificação, trazendo para a luz quem foi votado à sombra do esquecimento.

Referências

- Farocki, Harun. 2001. *Imprint, Writings*. Los Angeles: Lukas & Sternberg.
- Halbwachs, Maurice. 1950. *A Memória Coletiva*. Lisboa: Vértice.
- McGlothlin, Erin. 2010. “Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann’s *Shoah*.” *Colloquia Germanica* 43 (3): 235–271. <https://www.jstor.org/stable/23982080>.
- Musser, Charles. 2013. “Problems in Historiography: The Documentary Tradition Before *Nanook of the North*.” In *The Documentary Film Book*, edited by Brian Winston, 119–128. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2021. “O arquivo ‘antropológico’ filmado em Timor Português: propaganda da MAT e a poesia de Cinatti.” In *Imagens e Arquivos: Fotografias e filmes*, coordinated by Flores, Correa e Vasconcelos. Lisboa: ICNOVA. <https://doi.org/10.34619/eg8k-sjem>.
- Ricoeur, Paul. 2003. “Memory, History, Oblivion.” Paper presented at the international conference *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*, March 8, Budapest.
- _____. 2007. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Virilio, Paul. 2018 [1984]. *Guerra e Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.

Filmografia

- Der Sieg des Glaubens* [longa-metragem documental]. Dir. Leni Riefenstahl. Reichspropagandaleitung der NSDAP, Alemanha, 1933. 64 min.
- Duch, Master of the Forges of Hell* [longa-metragem documental]. Dir. Rithy Panh. Agence Nationale de Gestion des Oeuvres Audiovisuelles (ANGOA)/ Bophana Production/ Catherine Dussart Productions (CDP), França, 2011. 110 min.
- El Sicario, Room164* [longa-metragem documental]. Dir. Gianfranco Rosi. Robo Films/ Les Films d'Ici, França, 2010. 80 min.
- Hiroshima Nagasaki August 1945* [curta-metragem documental]. Dir. Erik Barnouw. Estados Unidos, 1970. 16 min.
- Nanook, o Esquimó (Nanook of the North)* [longa-metragem documental]. Dir. Robert J. Flaherty. Les Frères Revillon, Estados Unidos, 1922. 78 min.
- Noite e Nevoeiro (Nuit et Brouillard)* [curta-metragem documental]. Dir. Alain Resnais. Argos Films, França, 1956. 32 min.
- O Ato de Matar (The Act of Killing)* [longa-metragem documental]. Dir. Joshua Oppenheimer. Final Cut for Real, Dinamarca / Noruega / Reino Unido, 2012. 117 min.
- The Battle of Somme* [longa-metragem documental]. Dir. Geoffrey Malins. British Topical Committee for War Films, Inglaterra, 1916. 74 min.
- O Olhar do Silêncio (The Look of Silence)* [longa-metragem documental]. Dir. Joshua Oppenheimer. Final Cut for Real, Dinamarca / Finlândia / Indonésia, 2014. 103 min.
- S21: The Khmer Rouge Killing Machine* [longa-metragem documental]. Dir. Rithy Panh. Arte France Cinéma/ Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)/ Česká Televize, França / Camboja, 2003. 101 min.
- A Imagem Que Falta (The Missing Picture)* [longa-metragem documental]. Dir. Rithy Panh. Catherine Dussart Productions (CDP)/ ARTE/ Bophana Production, Camboja/ França, 2013. 92 min.

Shoah [longa-metragem documental]. Dir. Claude Lanzmann. Les Films Aleph/ Historia/ Ministère de la Culture de la République Française, França, 1985. 566 min.

Terra de Ninguém [longa-metragem documental]. Dir. Salomé Lamas. O Som e a Fúria, Portugal, 2012. 72 min.

The Globalisation Tapes [longa-metragem documental]. Dir. Joshua Oppenheimer et al. Independent Plantation Workers' Union of Sumatra/ The International Union of Food and Agricultural Workers (IUF)/ Vision Machine Film Project, Indonésia / Reino Unido, 2002. 71 min.

O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens) [longa-metragem documental]. Dir. Leni Riefenstahl. Reichspropagandaleitung der NSDAP, Alemanha, 1935. 110 min.

Why We Fight [série documental]. Dir. Frank Capra et al. U.S. War Department/ Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS)/ U.S. Army Special Service Division, Estados Unidos, 1942–1945. 52 min.

Underground Memory, History and Oblivion: What can documentary film do? Reflections on *The Act of Killing* (2012) and *The Look of Silence* (2014) by Joshua Oppenheimer

ABSTRACT Looking at the way societies remember their history, we often see reflected the perpetuation of the winners' narrative and the obliteration of the losers' history, those who remained in and on the margins of History, on the outskirts of memory. Oppression also exists in the form of collective memory or lack thereof. The case of mass murders in Indonesia between 1965 and 1966 is one such example, in which official memory chose to suppress the victims and with them, the possibility of collective reparation. This article seeks, in this context, to analyze Joshua Oppenheimer's cinematographic diptych's *The Act of Killing* (2012) and *The Look of Silence* (2014), identifying and observing how the documentary film, through engaged authorial creation, provoke and convene discussion about what we choose to remember and forget, and what role the institutions play in this choice that shapes lives and societies, so often shrouded in trauma, injustice or oppression.

KEYWORDS Documentary film; official memory; underground memory; oblivion; violence.

Recebido a 16-07-2025. Aceite para publicação a 07-11-2025.