

A condição da vítima no documentário: reflexões sobre a memória e a performance da violência

Urbano Lemos Jr¹
Vicente Gosciola²

Resumo: O artigo analisa a ideia de performance atravessada pela noção de representação da violência. O objetivo do artigo é elucidar o espaço do corpo no cinema documentário por meio do estudo da memória da violência performatizada presente nos filmes *O Ato de Matar* (2012), de Joshua Oppenheimer, e *S21 - A Máquina da Morte do Khmer Vermelho* (2003), do cineasta cambojano Rithy Panh. Em ambos os documentários, a reencenação da tortura é evidenciada através da dimensão performática e por meio do emprego de dispositivos que confrontam os perpetradores da violência com as memórias dos crimes cometidos tanto na Indonésia quanto no Camboja. O artigo se ampara nas noções de performance, encontradas em Schechner (1985) e Taylor (2009) para compreender o “comportamento restaurado” em situações traumáticas. O estudo recorre ainda a Derrida (2001) para o entendimento de arquivos, registros e traumas em situações que culminaram em políticas de sofrimentos. Entende-se que os resultados obtidos nos documentários são confrontados a partir de performances distintas da violência e das relações entre memória e testemunho. Além disso, constata-se que por falta de imagens sobre as torturas as memórias são encenadas, reencenadas ou servem como arquivos vivos de episódios sangrentos nos dois países.

Palavras-chave: Performance. Documentário. Violência. Memória. Testemunho.

Abstract: The article analyzes the idea of performance traversed by the notion of violence representation. The purpose of the article is to elucidate the space of the body in the documentary cinema through the study of the memory of the performatized violence present in the films Joshua Oppenheimer's *The Act of Killing* (2012) and *S21 - The Khmer Rouge Death Machine* (2003) the Cambodian filmmaker Rithy Panh. In both documentaries, the re-enactment of torture is evidenced through the performative dimension and through the use of devices that confront the perpetrators of violence with memories of crimes committed in both Indonesia and Cambodia. The article builds on the notions of performance found in Schechner (1985) and Taylor (2009) to understand “restored behavior” in traumatic situations. The study also refers to Derrida (2001) for the understanding of archives, records and traumas in situations that culminated in policies of suffering. It is understood that the results obtained in the documentaries are confronted from different performances of violence and the relations between memory and testimony. In addition, it is noted that for lack of images about torture the memories are staged, reenacted or serve as living files of bloody episodes in the two countries.

Keywords: Performance. Documentary. Violence. Memory. Testimony.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, mestre em Educação, pós-graduado em Teorias da Comunicação e graduado em Jornalismo. E-mail: urbano.lemos@hotmail.com

² Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: vicente.gosciola@gmail.com

Introdução

Os dois documentários analisados no artigo trazem a performance como mola propulsora para a reencenação de acontecimentos históricos violentos, além de mostrar a figura da vítima em situações que culminaram em perseguições políticas. As produções dialogam entre si ao apelar para o uso de dispositivos fílmicos que confrontam situações traumáticas em paralelo com a escassez de imagens sobre as torturas sofridas aos indonésios e cambojanos. Nos documentários investigados, os arquivos e, consecutivamente as memórias, parecem não existir.

Tanto Joshua Oppenheimer [1] quanto Rithy Panh [2] são professores universitários de cinema e buscam trabalhar com as imagens do ponto de vista da própria ideia teórica e estética sobre o que/como se mostra no documentário. Essa prática se traduz na escolha de dispositivos fílmicos e na forma como os cineastas deixam fluir as cenas presentes nos documentários.

O Ato de Matar (The Act of Killing), produzido em 2012, se refere ao governo indonésio que, em 1965, foi deposto pelos militares. Num momento marcado por perseguições e mortes qualquer opositor ao governo de Suharto poderia ser acusado de comunista. O exército indonésio recorreu a paramilitares para as execuções e em menos de um ano, aproximadamente, 1 milhão de pessoas foram assassinadas.

Um dos dispositivos fílmicos utilizados por Oppenheimer é evidenciado ainda no início do documentário quando o cineasta explica que “pedimos que recriassem as cenas das matanças da maneira que eles quisessem”. No entanto, a questão ética é confrontada ao utilizar a performance para reencenar fatos históricos pouco explorados pelos indonésios sob o ponto de vista dos feitores da violência.

Esses personagens são convocados pelo filme de maneira a interpretar para a câmera os gestos e as motivações implicados no ato de matar, delineando a própria *mise-en-scène* não apenas como uma lembrança do passado, mas também dando a ver como se percebem hoje em dia – episódios em que majoritariamente estão afastados sentimentos como culpa e remorso (SILVA, 2016, p. 2).

O filme ganhou o Prêmio do Cinema Europeu (2013) na categoria de Melhor documentário; foi premiado com o BAFTA [3] de Melhor Documentário (2014) e indicado ao Oscar no ano de 2014 na categoria de Melhor Documentário de longa-metragem. Os produtores disponibilizaram gratuitamente o documentário para os indonésios, talvez como uma forma de assegurar as memórias e a superação das violências. Um documentário adicional ao filme, *O Peso do Silêncio (The Look of Silence)*, foi lançado em 2014, agora mostrando o ponto de vista do irmão de uma das vítimas do genocídio indonésio.

Oppenheimer começou a desenvolver *O Ato de Matar* a partir de um projeto realizado em 2004 com um grupo de camponeses locais para o *The Globalization Tapes* [4]. Segundo o diretor, a ideia inicial era contar a história dos assassinatos sob a perspectiva das vítimas. No entanto, o cineasta percebeu que por conta da corrupção instaurada no país ninguém queria contar publicamente uma história que não fosse oficial. Deste modo, o filme mostra, a partir do ponto de vista dos torturadores, a reencenação dos crimes cometidos há mais de 50 anos na Indonésia.

Já Rithy Panh opta em filmar a palavra no documentário *S21 - A Máquina da Morte do Khmer Vermelho (S21-The Khmer Rouge Killing Machine)*, de 2003, justamente para derrotar o terror que assolava o Camboja após um golpe de Estado, em 1970. Segundo Panh (2013a, p. 89), “nós sabíamos que a partir de 1970-1971 os khmers vermelhos queriam esvaziar as cidades, que o Angkar executava pessoas sumariamente. A coletivização começou em 1972-1973, e nós sabíamos disso”.

O cineasta inclina-se em “reconstituir a memória através da experiência cotidiana dos indivíduos”, já que não dispunha de imagens de arquivo. De acordo com Panh, o documentário pode “restituir aos mortos sua memória, sua identidade, sua dignidade. A memória aparece como uma urgência. Ela é tão necessária quanto a resistência cotidiana” (PANH, 2013a, p. 86).

Diante da realização do documentário, o governo do Camboja e as Nações Unidas foram obrigados a reconhecer o genocídio do Khmer Vermelho, até então olvidados pelas autoridades. O filme foi vencedor do *Václav Havel Human Rights Awards*, em 2004; do prêmio *François Chalais*, no Festival de Cannes,

em 2003, entre outras premiações, se tornando um dos documentários políticos mais importantes do século XXI.

Cristian Borges (2008), em um artigo sobre documentário em situações de guerra, alerta para uma tendência do cinema documental contemporâneo em encenar “o que poderíamos chamar de um *teatro da morte*, parecendo buscar um tipo de ‘belo’ na conjuração de gestos mortais resgatados do passado”. Recorre-se a uma “estética do horror”, sendo que o que o “mais necessário seria, talvez, recorrer-se a uma *ética da memória*” para retratar as políticas de sofrimento de uma vítima (BORGES, p. 163, grifo do autor).

Sob outra perspectiva, Ricoeur (2003, p. 1) destaca que o lugar da memória em situações traumáticas exige esforços para constituí-la não apenas como uma “matriz da história”, mas como uma “reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu”. Ou seja, as narrativas são “incapazes de tudo narrar”, mas contribuem com a “representação do passado” com “modos de expressão não escrita”, por meio de “fotos, quadros e, sobretudo, filmes” (RICOEUR, 2003, p. 5-6).

A violência re-encenada, reiterada e repetida

Conforme apresentado acima, uma das contingências da contemporaneidade é como fazer o registro documental de acontecimentos históricos traumáticos sem imagens de arquivo? Como recorrer a uma ética da memória sem impor aos depoentes que representem a morte? Se pensarmos que o documentário é uma representação parcial e subjetiva da realidade, alguns métodos e asserções [5] constituem as características fundantes na elaboração documentária, pois “estas asserções, por sua vez, podem ser analisadas como proposições, a partir de procedimentos que possuem a estrutura da lógica formal” (RAMOS, 2002, p. 3).

Neste sentido, o emprego de dispositivos fílmicos asseguraria que a violência fosse representada e reencenada já que associa “o cinema a um projeto ideológico”, lembra Lins (2007, p. 45). Além disso, a pesquisadora ressalta que os dispositivos fílmicos explicitam “as condições psíquicas de recepção” se unindo

de forma inseparável com os mesmos, além de imobilizar o “espectador entre a imagem e o projetor”. Ao se referir a essa dinâmica de trabalho, a autora destaca que:

Para esses diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao espectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em que os filmes foram construídos. São cineastas que filmam com base em ‘dispositivos’ – o que não garante a realização dos documentários, nem a qualidade deles. Mas é um caminho (LINS, 2007, p. 45).

Nas duas produções, a falta de imagens de arquivo atrelada à necessidade de tornar pública a violência sofrida pelos indonésios e cambojanos, contribuiu para a adoção de dispositivos fílmicos. Um dos dispositivos encontrados nos documentários *O Ato de Matar* e *S21 - A Máquina da Morte do Khmer Vermelho* é a performatização dos corpos por meio da violência reencenada. Embora empregados de formas distintas, essas performances contribuem com o desenvolvimento das memórias, com o testemunho dos perpetradores da violência e uma consecutiva afirmação da história por meio de depoimentos e subjetividades.

Se pensarmos no contexto da ditadura militar no Brasil é disponibilizado um reduzido arquivo, sendo a maior parte registro de pessoas que viveram esse período, além disso, a busca por informações “demanda, às vezes, muito tempo, o que explica, em parte, a escassa referência à documentação iconográfica da ditadura em filmes brasileiros. Grande parte dos documentos provenientes dos órgãos de repressão ainda está inacessível”, lembra Anita Leandro (2015, p. 9).

Assim como Joshua Oppenheimer e Rithy Panh, Anita Leandro é pesquisadora e documentarista, e busca trabalhar com as imagens da violência e a condição da vítima em documentários do ponto de vista científico e metodológico. Leandro é professora de cinema na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e diretora do filme *Retratos de identificação* (2014), que procura nos arquivos o incitamento para a realização documentária. O método utilizado no filme é a investigação de registros de documentações de ações repressivas dos militares “feitos para identificar, subjugar e controlar o prisioneiro”. Munida desses

registros, a diretora localiza as vítimas das violências para que narrem a partir da presença dos documentos a “elaboração exteriorizada da memória”. Segundo ela, “a mediação do documento põe a singularidade da fala à frente do discurso da história” (*Ibidem*, p. 2-9-11).

Já o documentário experimental *A noite escura da alma* (2015), do cineasta Henrique Dantas, usa elementos performáticos por meio do corpo para reproduzir os tipos de torturas que as pessoas sofriam no período da ditadura militar ocorrida na Bahia. O filme foi gravado no Forte do Barbalho, maior centro de tortura na época, em Salvador. Essa opção estética causa um impacto no espectador já que o mais usual seria a produção de documentários sobre a violência com testemunhos, entrevistas e imagens de arquivo. A performance do corpo, possibilitado pela ideia de colocar o indivíduo em um jogo com a violência, faz com que se produza uma certa materialidade, uma visualidade dos horrores da tortura.

De acordo com o cineasta, o filme “não se utiliza de imagens de arquivo sobre a ditadura militar e tem a sua linguagem desenvolvida no hibridismo entre o documentário e a performance” (DANTAS, 2015).

O diretor determina incorporar o corpo em questões mais performáticas, do ponto de vista artístico inclusive, mas com a ideia de transmitir um sentido quase literal possibilitando que seis pessoas performatizem seus corpos a partir dos testemunhos das vítimas. Um tipo de relação com o trauma que não é exatamente comum. O espectador visualiza os horrores das torturas cometidas por meio da performatização teatral dos corpos em *closes* de corpos feridos e sangrando. O resultado do filme é controverso, já que se estabelece entre a linha tênue de uma forma excessiva, ao mesmo tempo em que mostra a superação do trauma por meio de depoimentos de pessoas que sobreviveram à ditadura militar com relatos de prisões, perseguições e torturas.

Mesmo compreendendo que o dispositivo fílmico é um procedimento para capturar a realidade, o emprego da performatização da violência pode ser visto como algo excessivo ou “grotesco”, conforme lembra Borges (2008, p. 165); de acordo com o autor, “por falta de confiança no poder da palavra e na imaginação do espectador, o que se vê, em todo o caso, é uma espécie de teatralização, algo sadomasoquista: uma repetição do inferno”.

No entanto, o documentário *O Ato de Matar* vale-se de outro tipo de encenação da violência. O espectador, muitas vezes, constata o que está sendo mostrado, já que além de abordar “esse evento sob o ponto de vista dos perpetradores da violência”, ainda faz com que o espectador não consiga refletir diante das imagens a exatidão da figura da vítima nas políticas de sofrimento (SILVA, 2016, p. 1). O que é mostrado de forma bastante natural pelos agressores também faz perceber, de alguma forma, a “dimensão imaginária” em um processo subjetivo e que “assume aspectos aparentemente contraditórios” por meio do protagonismo dos agentes da violência que reencenam os crimes nos papéis de agressores, vítimas e espectadores (SILVA, 2016, p. 5).

Ainda conforme Silva (2009, p. 3), o documentário se estrutura não apenas pela montagem, “mas também em vista de uma exacerbação da *mise-en-scène* dos personagens, tanto acolhida quanto drasticamente estimulada em razão do próprio evento fílmico”. No esteio dessa análise, parece certo afirmar que o documentário *O Ato de Matar* se estrutura a partir da reencenação das memórias dos agentes da violência que recriam diante das câmeras suas técnicas de tortura. “Enforcar com arame é mais higiênico, deixa menos sangue para limpar”, diz Kongo, agente da violência e figura central do filme.

Quando a pesquisadora Diana Taylor (2009) fala sobre performance não se refere apenas ao mundo Ocidental, do pensamento eurocêntrico, mas de comunidades em que não há arquivos ou registros da violência que essa comunidade sofreu, pois “trauma, assim como performance, é sempre presente. Aqui. Agora.” (TAYLOR, 2009, p. 7). Segundo ela, a performance é um “comportamento restaurado” compreendido como uma prática, onde as condutas não são um processo em si, mas “tiras de comportamento que são re-encenadas, reiteradas e repetidas”. A autora faz essa afirmação a partir de um livro [6] de Richard Schechner que explica que a performance é um comportamento reiterado, uma espécie de repetição de uma ação que já foi feita e assim é reconhecida (TAYLOR, 2012, p. 22).

Em outro texto, Taylor (2013, p. 17) destaca que os estudos de performance devam se referir a uma questão de episteme, uma maneira de conhecer a partir das práticas culturais, “e não simplesmente como um objeto de análise”.

Segundo ela, é necessário trazer para a teoria da performance uma certa identidade, uma certa posição, uma constituição social, já que “a performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existentes tanto na encenação quanto na recepção” (TAYLOR, 2013, p. 27).

Deste modo, observa-se que a ideia de performance no documentário *O Ato de Matar* é inserida, acima de tudo, pela insuficiência de imagens de arquivo, no sentido conceitual do termo, fazendo com que o comportamento dos perpetradores da violência seja restaurado em “tiras de comportamento” (TAYLOR, 2012, p. 22).

Por conseguinte, Leandro (2015, p. 5) destaca a importância de recorrer aos arquivos para compreender “enunciados distantes” que se tornam sensíveis no presente e estabelecem os documentos como ponto de chegada em um processo de construção de memórias. A autora cita Foucault para debater sobre o “ponto de surgimento”, uma maneira para a sociedade “atribuir um estatuto e uma elaboração a uma massa documental” (FOUCAULT, 1969, p. 14 *apud* LEANDRO, 2015, p. 6). Diante disso, Leandro destaca que “antes de ler as coisas ditas, em sua continuidade, é preciso voltar ao ponto de emergência dos enunciados e tentar ouvir a voz entrecortada das coisas, proferida antes da sedimentação dos discursos sobre elas” (LEANDRO, 2015, p. 6).

Em outras palavras, essa voz entrecortada das coisas representa a compreensão das narrativas historiográficas em sua totalidade o que possibilita ligações e associações e que “nada mais são do que uma promessa de narrativa, de transmissão, de invenção de memória, mesmo que instável”, salienta Leandro (2015, p. 6).

Já Derrida diz que só podemos perceber um trauma a partir do momento em que temos o registro, um arquivo físico. “Certamente a questão de uma política do arquivo nos orienta aqui permanentemente [...]. Ela atravessa a totalidade do campo, e na verdade determina, de parte a parte, a política como *res publica* [7]” (*Ibidem*, 2001, p. 16).

O autor alerta para a experiência política dos arquivos. Para Derrida (2001, p. 29), “o arquivamento tanto produz como registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação”. Quando não se

tem um arquivo é difícil processar um trauma. Quando não se vive uma situação traumática, por mais que se estude, pense e reflita, parece que o que se está sendo mostrado foge da realidade.

Esse talvez seja o ponto que fisga o espectador no documentário *O Ato de Matar*, já que os mesmos indivíduos que matavam no passado com requintes de crueldade, a partir deste momento se mostram encenando para as câmeras, com elementos de Hollywood, ideias para não espirrar tanto sangue, por exemplo, fazem pensar na crueldade e frieza dos agentes da violência, o que talvez uma entrevista com as vítimas não surtisse a mesma relação, o mesmo arquivo.

O registro possibilitado pelo documentário busca mostrar a natureza da impunidade e a impassibilidade presente na reconstituição dos agentes da violência na Indonésia. Neste sentido, a grande chave performática é produzir um documentário que cause estranheza, mas que também faça o espectador perceber que é real, que o que está sendo mostrado realmente aconteceu. Outro tipo de imagem não revelaria exatamente o trauma sofrido pelos sobreviventes.

Nessa perspectiva, o gesto do filme pode ser identificado como uma possibilidade de recodificação que dá consistência ao trauma: convocados a desempenhar o papel de si mesmos e, adicionalmente, assistindo a essas cenas a posteriori, os protagonistas ficam submetidos a dois movimentos complementares na ordem da fantasia: a compulsão à repetição (marcada pela proximidade radical em relação à violência) e a dissociação (caracterizada por um certo afastamento quanto aos atos perpetrados, visto que os sujeitos, nesse âmbito, podem ocupar a posição moral daquele que é olhado: por eles próprios, por seus colegas, pelo realizador, pelo próprio espectador a que o enunciado virtualmente se endereça) (SILVA, 2016, p. 10-11).

Essa “recodificação que dá consistência ao trauma” também mostra o paradoxo da performance presente no filme. A força da encenação é tanta que os perpetradores da violência acabam dirigindo as tomadas para dar mais dramaticidade às cenas, fazendo com que o documentário se fixe entre a banalidade do que os agentes da violência fizeram e a inserção dos corpos na performance da reencenação do que realmente aconteceu. Essa dupla acoplagem assume a condição de uma reprodução traumática irrepresentável ao “narrar o inenarrável”. Segundo Seligmann-Silva (2008, p. 67), “sem testemunho, evidentemente, não se constitui a figura da testemunha”.

Logo, o filme se estabelece quase que de forma ensaística sobre a banalidade da violência em uma sociedade imagética naturalizada pela “dimensão de “falsidade” na narrativa”. O recurso da encenação é potencializado pela “conjugação dos gêneros hollywoodianos” que causa certo estranhamento por meio do exotismo dos cenários, figurinos e o “artificialismo de bonecos de borracha “sacrificados” como se fossem as vítimas empíricas”, pondera Silva (2016, p. 10) ao observar a subversão das convenções do realismo no documentário.

Esse procedimento filmico encontrado em *O Ato de Matar* é possível a partir da torção da representação das memórias, alicerçado na performance da violência narrada pelos próprios agentes das torturas. Não é simplesmente colocar as pessoas encenando, mas é o tipo de performance que se coloca na imagem. É o tipo de torção da banalidade da violência que se consegue fazer a partir do momento em que os perpetradores encenam para as câmeras.

De acordo com Silva (*Ibidem*, p. 4), a força do documentário não incide apenas sobre o registro do genocídio indonésio, “mas sobre o registro das fantasias estruturantes de uma verdade particular dos sujeitos implicados no exercício da violência, em seu aspecto ambivalente e refratário a qualquer explicação lógica” e lembra que:

A ênfase no legado de violência que o filme reivindica para sua estruturação (em lugar de focar as tensões do período pós-autoritário) impediria, assim, a consideração de nuances e contradições marcantes na sociedade indonésia contemporânea. Em uma consideração mais abrangente, a perturbação do ato de ver pelo documentário de Oppenheimer, que desmobiliza a adesão do espectador junto à narrativa, encerra o sentido de que a perpetração do mal seria estranha a todos e a cada um de nós, como se tivesse lugar e pertinência apenas nos delírios fantasísticos de um “outro” (SILVA, 2009, p. 14).

Essa metodologia fílmica faz com que os espectadores percebam os tipos de atrocidades que foram cometidas a partir de elementos que não parecem ser tão brutais como, por exemplo, furar o olho de um urso de pelúcia que representa uma criança. Ao mesmo tempo em que a encenação não mostra os perpetradores fazendo ataques violentos contra uma criança, o espectador sabe que eles fizeram isso mesmo e passa a desacreditar de tamanha violência e frieza. Essa chave, que é ativada por meio da performance, dá ao espectador uma

sensação de estranheza, mas, ao mesmo tempo, posiciona-se como um eficiente mecanismo de representação.

Figura 1: O *Ato de Matar* reencena memórias da violência



Na foto acima, Anwar Kongo reencena as torturas, agora no lugar de suas vítimas. O agressor passa mal e não consegue finalizar a cena. Porém, em uma das sequências anteriores do documentário, Kongo explica como eram cometidas as agressões:

Eles chegavam saudáveis aqui, mas aí nós batíamos neles e eles sofriam de mortes “não-naturais”. Mas muito sangue era derramado e aquilo cheirava muito mal depois. Então, inventei este sistema para não derramar tanto sangue (KONGO, 2012).

Muito embora seja sabido que o filme se vale de escolhas e montagens, é por meio da encenação e da performance que se percebe a violência cometida, o trauma instaurado e as memórias dos agentes da tortura. Oppenheimer consegue enxergar nos próprios atores da violência cometida na década de 1960, na Indonésia, a possibilidade de uma chave performática de leitura daquilo que aconteceu sem ser pela visão Ocidental.

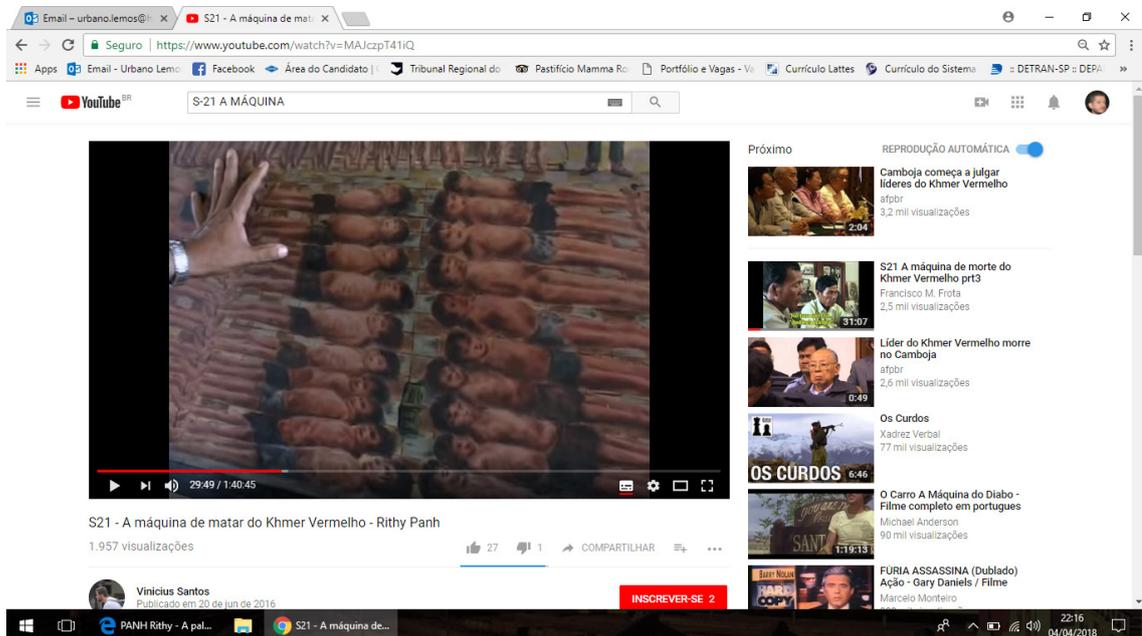
Parece que o essencial é perceber quais elementos subjetivos em cena e quais efeitos esses elementos produzem no espectador. Esses procedimentos estão presentes no corpo das personagens e no que elas fazem em cena, ou seja, na forma que elas encenam as memórias das atrocidades que foram cometidas no passado. O resultado final parece ser a banalidade da violência que, rearranjada, assume uma condição de arquivo validador do passado.

Filmando a palavra e as memórias

O cineasta cambojano Rithy Panh parece romper com a inexatidão das memórias reascendendo-as por meio da palavra. O filme *S21 - A Máquina da Morte do Khmer Vermelho*, produzido em 2003, mostra a política de extermínio de um líder totalitarista entre 1974 e 1979, onde cerca de 20.000 pessoas foram aprisionadas, torturadas e executadas no centro de detenção *S21*, no Camboja. “Então eu decidi fazer um filme sobre o campo *S21*, principal sítio de detenção do regime de Pol Pot, um antigo liceu que foi transformado em centro de tortura e onde é hoje o Museu do Genocídio”, destaca Panh (2013a, p. 84).

Diferente do documentário *O Ato de Matar*, Rithy Panh vale-se de um dispositivo simples do ponto de vista fílmico, mas que assegura que as memórias sejam revistas e confrontadas, uma vez que no campo *S21* as crianças “já não tinham mais memória. Sua única cultura era a sobrevivência”, lembra Panh (*Ibidem*, p. 80).

Somente sete pessoas não foram assassinadas neste período, e dessas, apenas três ainda estão vivas. A dinâmica de trabalho do cineasta é marcada em contar a história na primeira pessoa a partir das memórias desses sobreviventes. Mesmo não passando pelos campos *S21*, Panh parece nos mostrar que, através desses depoentes, “pudesse dar o seu próprio testemunho do que viveu” (LEANDRO, 2016, p. 4).

Figura 2: Sobrevivente mostra, a partir de pintura, a prática das violências

Conforme Derrida (2001, p. 29), “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivante* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento”. Essa ideia representa a forma como é concebido o arquivo, o modo como é idealizado o conteúdo em si. Segundo ele, essa estrutura se refere à “experiência política dos meios chamados de informação”.

Deste modo, o cineasta mostra que no documentário *S21 - A Máquina da Morte do Khmer Vermelho* o estímulo parte inicialmente da vivência, da investigação e do posicionamento político para restituir as memórias, haja vista que:

[...] se nos aproximamos das pessoas filmadas com respeito, independentemente de quem seja, já é político. É muito fácil de deduzir a ética de uma posição política ou ideológica; eu tento filmar de outra forma: é preciso estar disponível, aberto aos encontros, àqueles instantes plenos de mistério e de verdade que permitem reconstituir a memória através da experiência cotidiana dos indivíduos (PANH, 2013a, p. 86).

O ritmo do filme respeita o tempo das memórias dos depoentes e do espectador que, mesmo sem conhecer sobre o tema apresentado, o assimila com

exatidão. O objetivo do documentário não é refazer um percurso dos acontecimentos de forma literal, mas caminha em direção a montar uma reconstituição da história por meio das memórias dos poucos sobreviventes em um dos atentados mais violentos na história recente do Camboja.

Destarte, o documentário, ao “reconstituir a memória através da experiência cotidiana dos indivíduos” (PANH, 2013a, p. 86), propõe um engajamento do espectador ao apresentar os depoimentos das personagens respeitando a elucubração das mesmas por meio da exposição de fatos obscuros na memória do país. Neste sentido, o filme é produzido para a reminiscência cambojana, de forma a possibilitar que o silêncio fosse rompido rememorando o que aconteceu.

Quando foi projetado no Camboja, o filme [S21] provocou uma forte reação, porque rompia com um tabu imensamente pesado: o silêncio. O primeiro obstáculo a ser superado era o do segredo, do esquecimento imposto, da palavra proibida. Com este filme, os espectadores cambojanos puderam, pela primeira vez, ouvir os carrascos e reconhecer seus atos. Isto, por incrível que possa parecer, representa uma etapa importante do trabalho de libertação das consciências. A palavra ganhou forma coletivamente (PANH, 2013b, p. 72-73).

Ao contrário de *Oppenheimer*, em que a problemática fílmica é confrontada ao utilizar a performance sob o ponto de vista dos perpetradores da violência, Rithy Panh realiza dez anos antes *S21 - A Máquina da Morte do Khmer Vermelho* sobre a violência a partir da ótica dos sobreviventes. Uma das diferenças mais notáveis é que ao invés de pedir aos depoentes que recriassem cenas de matanças, conforme *Oppenheimer*, Panh (2013a, p. 93) afirma procurar “situações certas” para reativar o trabalho de memória. O cineasta evita fazer perguntas aos depoentes, importando-se em criar situações para suscitar a palavra. No entanto, o documentarista admite que é necessário confrontar as memórias, mas sem que “os personagens se tornem atores”.

Chega um momento em que a vítima e o carrasco precisam uns dos outros para continuarem juntos o trabalho da memória. É por isso que crio situações de diálogo à distância entre os dois protagonistas. [...] É preciso encontrar as situações certas. É por isso que detesto fazer perguntas (PANH, 2013a, p. 93).

A partir dessa ponderação, recorre-se ao enfrentamento do trauma. Segundo Taylor (2009, p. 11), “da mesma forma que o trauma mantém o passado vivo [...] o futuro não é uma opção para ele”. Ainda de acordo com ela, “o futuro poderia significar transformar essa memória em história, essa caminhada testemunhal em evidência” e acrescenta:

[...] esse futuro está condicionado a um passado em que o trauma tenha sido transcendido ou resolvido. O futuro não é avistado naquele local, mesmo existindo uma seta que aponta para a fonte, simbolizando “vida e esperança”. A visita não nos oferece o fim do trauma, nem o fim da *performance*. É olhando para baixo que nós fazemos a nossa caminhada por esse espaço transitório entre lembrança e projeto futuro (TAYLOR, 2009, p. 11).

Deste modo, entende-se que o caminho trilhado no documentário de Rithy Pahn se estabelece entre a “lembrança e o projeto futuro”, haja vista que, além de evidenciar as memórias dos cambojanos, ainda contribuiu com a empreitada desenvolvida no Centro de Fontes Audiovisuais Bophana, um centro destinado a recuperar e guardar imagens de arquivo que não foram destruídas pelo Khmer Vermelho.

O documentário apresenta poucas imagens de arquivo, mesmo assim, Pahn inclina-se em restaurar fotografias que eram tiradas pelo regime totalitarista do Khmer Vermelho e inseri-las no filme, conferindo uma condição de visibilidade às vítimas da violência no país. De acordo com Pahn, “os fenômenos preexistem, evidentemente, mas eu escavo para encontrar uma situação particular que não conheço, e que oferece novas luzes” (PANH, 2013a, p. 82).

Considerações finais

Os documentários, da mesma forma que se aproximam por tratar da violência e por não contar com imagens de arquivo, também se distanciam. Mesmo sendo revelado ao espectador que para a realização dos documentários os cineastas optaram em dar palavra aos agentes da violência na Indonésia e no Camboja, os dispositivos fílmicos empregados e a forma de trabalho se diferem.

Uma das inquietações presentes nos dois documentários é compreender os limites e as possibilidades na utilização da performance da violência. As

imagens reencenadas parecem ser carregadas de ambiguidades, provocando “no espectador um misto de perplexidade e desejo – ‘nem que seja apenas o desejo mórbido de olhá-las”, lembra Borges (2008, p. 169).

De modo bastante distinto, *O Ato de Matar* utiliza-se da encenação e da performance dos corpos para reconstituir a memória da violência sob o ponto de vista dos próprios agentes de repressão e morte possibilitando “consistência ao trauma” (SILVA, 2016, p. 10-11). O resultado é um arquivo que possibilita que os espectadores percebam os tipos de atrocidades que foram cometidas com os indonésios. No entanto, a figura da vítima é negligenciada já que “sem testemunho, evidentemente, não se constitui a figura da testemunha” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 67).

Já o documentário *S21 - A Máquina da Morte do Khmer Vermelho* vai ao lugar onde aconteciam as torturas e os depoentes mostram como eram realizadas as atrocidades. Pahn constitui o filme ao dar voz às personagens da história. Segundo ele, “foi necessário um amplo trabalho de reativação da memória, com a confrontação carrascos/vítimas, carrascos/carrascos, carrascos/arquivos, no mesmo lugar do crime, para fazer surgir uma palavra verdadeira” (PANH, 2013b, p. 70).

Em busca do objetivo fílmico, Panh aponta o “rigor moral” e a distância “necessária em relação às testemunhas” como procedimentos empregados para a realização do documentário (*Ibidem*, p. 70).

Desta forma, os documentários se distinguem não apenas na configuração, mas, também na gênese documentária. Além disso, os resultados são confrontados a partir de performances distintas da violência, que são encenadas, reencenadas ou servem como arquivos vivos de episódios sangrentos nos dois países.

Joshua Oppenheimer inclina-se para o embate com os perpetradores da violência na Indonésia a fim de resgatar as memórias dos crimes cometidos com os opositores dos militares que foram acusados de comunistas.

Por outro lado, Pahn prefere não confrontar o carrasco. Segundo ele, “achei que não tinha o direito”, ao se referir aos procedimentos fílmicos empregados no documentário. O cineasta recorre à encenação dos gestos, da palavra, para

criar “situações de diálogo à distância entre os dois protagonistas” e complementa que “não é preciso que os personagens se tornem atores” (PANH, 2013a, p. 93).

Deste modo, recorrer à encenação de episódios históricos violentos no documentário pode se apresentar como uma “arma de indignação e revolta contra o terror, contra o esquecimento” (BORGES, 2008, p. 169), sem esquecer que a força do discurso documentário deve-se ao poder da palavra à reiteração da violência.

Em suma, o dispositivo comunicacional por meio do documentário revela-se um importante instrumento de proliferação de testemunhos e memórias em temas que envolvam a violência e a privação de direitos civis e sociais. O documentário torna-se um significativo arquivo ao divulgar condições históricas políticas que engendraram o abuso e o sofrimento das vítimas, além de funcionar como um eficiente registro de denúncia e sensibilização. Neste sentido, a comunicação documentária passa a possibilitar um território ideal para o exercício das memórias e dos testemunhos, funcionando acima de tudo como um alerta para que a privação de direitos não resulte novamente em políticas de sofrimento e o cerceamento à vida.

Notas

[1] Joshua Oppenheimer é professor de Cinema na Universidade de Westminster, em Londres.

[2] Rithy Panh foi professor na escola de cinema francês Ateliers Vara, especializada na realização de documentários em vários países. Hoje o cineasta atua de forma independente na formação de pessoas interessadas no cinema documentário no Camboja.

[3] A sigla BAFTA significa British Academy of Film and Television Arts que é uma premiação anual concedida pela Academia Britânica de Cinema e Televisão para homenagear as melhores contribuições britânicas e internacionais para o cinema, para a televisão e em outros campos do audiovisual.

[4] The Globalization Tapes (2003) foi um projeto documental colaborativo desenvolvido por cineastas indonésios para falar sobre o desenvolvimento capitalista e a globalização no país. O projeto teve a colaboração do Sindicato dos Trabalhadores de Plantações Independentes de Sumatra (Indonésia), a União Internacional dos Trabalhadores de Alimentos e Agricultura (IUF) e o Projeto Vision Machine Film.

[5] De acordo com Ramos (2002), asserção é “um enunciado que traz um saber, na forma de uma afirmação, sobre o universo que designa”.

[6] O termo comportamento restaurado é citado na obra Performance e antropologia, de

Richard Schechner, uma compilação de textos escritos por Schechner e organizado por Zeca Ligiéro, em 2012.

[7] Res publica é uma expressão latina que significa “coisa pública”. A palavra diz respeito a algo que é mantido em conjunto pelas pessoas. O termo é a origem da palavra república.

Referências

BORGES, Cristian. Documentário: problemas de *mise en scène* e o horror da guerra. *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, jul/dez. 2008, p. 156-171. Disponível em: <<https://bit.ly/2rxZFcd>>. 13 dez. 2018.

DANTAS, Henrique. A noite escura da Alma. In: *Caderno de Cinema*, abr. 2015. Disponível em: <<http://cadernodecinema.com.br/blog/a-noite-escura-da-alma/>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.

LEANDRO, Anita. A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação - E-Compós*. Brasília, v. 19, n. 3, set/dez. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2SFAC2e>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

_____. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: *XXIV Encontro Nacional Compós*, Brasília. Compos 2015, p.1-17. Disponível em: <<https://bit.ly/2EjlljR>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: *Sobre fazer documentários*. Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 44-51.

PANH, Rithy. A palavra filmada: para derrotar o terror. In: *Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013a, p. 75-109.

_____. Sou um agrimensur de memórias. In: *Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013b, p. 63-73.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é documentário?* Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação, Portugal, 2002.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. Palestra proferida na *Conferência Internacional Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*; Budapeste, Hungria, 2003. Traduzido do inglês pela Universidade de Coimbra. Disponível em: <www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Acesso em: 13 dez. 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n.1, 2008, p. 65-82. Disponível em: <<https://bit.ly/2QIRZCb>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

SILVA, Mariana Duccini. Um espetáculo da insuportabilidade: a insuficiência do realismo em “O Ato de Matar”. *Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom*. São Paulo: Intercom, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2rAriBb>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

_____. O trauma como *performance* de longa duração. Tradução Giselle Ruiz. *Revista O Percevejo*, v. 1, jan-jun, 2009, p. 1-12. Disponível em: <<https://bit.ly/2zUmETq>>. Acesso em: 13 dez. 2018.

_____. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.