

# A violência das imagens em movimento

*Susana Viegas*

## 1. Violência, ética e estética no cinema

É cada vez mais frequente o uso pedagógico das imagens em movimento na sala de aula. Em disciplinas díspares como Filosofia, Inglês ou História, o recurso a um determinado filme tornou-se numa prática comum para ilustrar ideias, conceitos ou mesmo épocas. Mas, se a sua presença está consolidada, inclusive como experiência filosófica por si mesma, urge uma reflexão sobre a experiência ética das imagens em movimento no sentido mais lato.

Por exemplo, como usar um filme como prática conceptual e pedagógica para debater o tema da ética, dos valores morais e dos direitos humanos e não-humanos? Pode um filme convencional transmitir valores éticos ou apenas valores estéticos? De que modo pode um filme igualmente desafiar os valores, as crenças e os ideais estabelecidos numa determinada sociedade?

A filosofia do cinema de dois dos maiores pensadores da Sétima Arte, o francês Gilles Deleuze (1925-1995) e o norte-americano Stanley Cavell (1926-2018), expõe uma reflexão sobre essa questão, ainda que de um modo algo secundário quando comparado, por exemplo, com a primazia dada às questões ontológicas e epistemológicas das imagens em movimento. Mas, recentemente, houve na filosofia do cinema e nos estudos fílmicos uma indesmentível “viragem ética” que veio reacender o interesse por esta temática (CHOI; FREY, 2014, p. 1). Para citar Robert Sinnerbrink:

A ética no cinema (e o cinema enquanto ética) representa muito mais do que uma ramificação menor da filosofia do cinema. É, do ponto de vista cultural, sem dúvida alguma o modo mais importante pelo qual o cinema pode ser compreendido filosoficamente. Contribui não apenas para a nossa compreensão

filosófica do mundo, como também potencia a nossa capacidade de lidar com formas complexas de experiências morais.(2015, p. 9, tradução nossa).

A ligação entre ética e cinema é maior do que poderemos julgar à partida uma vez que com o cinema, seja de ficção ou documental, é, ele próprio, uma abertura ao mundo, aos outros e à diferença. Por isso mesmo, testa as nossas crenças e preconceitos, abre os horizontes de integração, permitindo um debate informal sobre questões quotidianas aperfeiçoando, assim, a nossa capacidade imaginativa e empática.

A reflexão filosófica sobre a relação entre uma avaliação estética e ética torna-se bastante clara quando se debruça sobre o uso de imagens chocantes e violentas. Esta é, muito provavelmente, uma experiência que todos já tivemos enquanto espetadores: quando vemos um filme com cenas chocantes e violentas discutimos, ainda que informalmente, sobre a ética e os valores morais desse filme e dessas cenas em particular.

Questionamos, assim, os limites da estética e consolidamos o nosso próprio juízo estético. Mas, a violência em causa não tem necessariamente de ter um forte componente gráfico (mais previsível em filmes classificados como de terror/horror ou de guerra nos quais o horror estético se pode justificar genericamente) podendo ter contornos de violência psicológica, diferenciação de gênero ou de preconceitos raciais, etc. Importa para esta reflexão que sejam imagens que, radicalmente, excedam o horror estético por representarem, na mente dos seus espetadores, o limiar do tolerável e pensável numa determinada sociedade. Para além disso, este será um bom ponto de partida para uma reflexão sobre a ética e os valores morais no/do cinema pois conjuga a persuasão estética e ética com a necessidade de se pensar a autonomia ou intromissão de uma dimensão na outra—aquilo a que se denomina, respetivamente, de esteticismo e de eticismo.

Mas, como pode o cinema mais violento simultaneamente corromper e aperfeiçoar a mente dos espectadores? Este paradoxo surge, por exemplo, em *Laranja Mecânica* realizado por Stanley Kubrick em 1971. Alex (interpretado por Malcolm McDowell), a cumprir pena de prisão por assassinato e violação, sujeita-se a uma nova terapia experimental de condicionamento psicológico através da exposição a imagens extremamente violentas de modo a sentir aversão ao mero pensamento violento e agressivo. Neste caso, o uso da “ultraviolência” tem uma função clínica que

## A violência das imagens em movimento

se prolonga no papel *voyeurista* dos espetadores que procuram entretenimento em gêneros de horror e de violência física e psicológica. Justamente Antonin Artaud, no seu teatro da crueldade, alertava já para a capacidade clínica da exposição emotiva a esses sentimentos negativos.

Tal como a filosofia na sua origem (socrática) era considerada como uma forma de corromper a juventude e de descrença nos deuses, assim também o cinema nos tem mostrado esta capacidade disruptiva do senso comum e do próprio bom senso que perfaz a opinião pública. Mais do que nos mostrar o que pensar de um determinado assunto moral ou dilema ético, centrado num circuito censório do que se deve pensar, um filme pode fazer-nos pensar fora desses modelos éticos estabelecidos, mostrando-nos como pensar de um modo diferente, neste caso, persuadidos esteticamente.



Figura 1 *Funny Games* (1997) de Michael Haneke

Neste aspecto, a própria experiência cinematográfica torna-se numa experiência crítica ética—caso dos filmes realizados por Michael Haneke, Claire Denis, Gaspar Noé e Lars Von Trier. Por exemplo, Haneke segue muito esta vertente prática de diálogo frontal com o espectador em *Benny's Video* (1992) e em *Brincadeiras Perigosas* (1997). O artifício da arte é exposto, a quarta parede é revelada. A exposição de violência física e psicológica

impõe-se como crítica social e política para a qual o realizador tem um dever moral, isto é, a responsabilidade de não a exhibir gratuitamente. Também Lars Von Trier provoca o espectador com cenas humilhantes e ofensivas que desafiam os códigos sociais burgueses em *Ondas de Paixão* (1996) e *Os Idiotas* (1998). Mas, o que fica depois do choque? O que resta desta prática artística?

## 2. Entre Esteticismo e Eticismo

Uma vez que um estudo empírico que determine se a violência no ecrã terá ou não uma relação direta e causal com comportamentos violentos na vida real permanece em aberto, nesta abordagem irei analisar de uma forma crítica, e não censória, a ética dessas imagens. Ou seja, que relações se estabelecem entre o artístico e o ético quando a obra representa elementos que perturbam a sua fruição estética, elementos tais como a violência física, a pornografia, a crueldade, a humilhação, a traição, a incitação ao ódio, etc.? Ou, por outras palavras, como analisar estes elementos colocando em diálogo duas posições antagónicas, o esteticismo, ou a total autonomia da obra em relação a outros valores que não os valores estéticos (avaliação de uma obra de arte unicamente pelo domínio que o artista revela da sua arte) e o moralismo, ou a valorização da obra pelos valores não-estéticos expressos?

A ética e a questão dos valores morais são de particular importância para o pensamento filosófico das imagens em movimento pois ao ver um filme não nos limitamos a vê-lo e a ouvi-lo, nem nos limitamos a avaliar a maestria ou a incapacidade com que um cineasta trabalha a sua arte (através dos planos, montagem, ritmo, direção de atores, diálogos, etc.). Nós reagimos aos temas abordados no filme e ao modo como são representados. É essa reação, ou esse estado de não-indiferença, que interessa analisar pois nesse momento em que refletimos e opinamos sobre os temas, de acordo com os nossos próprios valores morais, estamos a certificar ou a questionar os valores com que pensamos e agimos na vida real.

Que relações se estabelecem entre o artístico e o ético? Como já indicado, destacam-se duas posições antagónicas relativamente a esta questão. Por um lado, podemos defender uma posição de autonomia, o

esteticismo,<sup>1</sup> e, por outro lado, de intromissão de uma na outra, o moralismo ou eticismo. Por exemplo, Berys Gaut (1998, p. 182) defende o eticismo, uma perspectiva filosófica que legitima a intervenção de valores éticos nos valores artísticos, através da apreciação das qualidades morais representadas esteticamente e do seu impacto nos espetadores. Assim, um bom filme do ponto de vista moral deve conduzir ao aperfeiçoamento ético-moral do seu espetador ao passo que, pelo contrário, um mau filme do ponto de vista moral conduz necessariamente à corrupção ético-moral do seu espetador.

Mas, a ligação entre valores éticos e valores estéticos revela-se mais complexa pois não significa que a ética possa sobrevalorizar um filme que não apresente já evidentes qualidades estéticas.

Como pensar filosoficamente, por exemplo, obras ambíguas do ponto de vista deste debate como o filme realizado por Leni Riefenstahl, *O Triunfo da Vontade/Triumph des Willens* (1935)? É unanimemente avaliada como sendo uma obra de arte com qualidades cinematográficas inegáveis (do ponto de vista da maestria com que a realizadora trabalhou de uma forma inovadora cada plano, o enquadramento, a montagem e o ritmo), ainda que moralmente apresente imperfeições também evidentes (nomeadamente, a simpatia antissemítica, a idolatria a Adolf Hitler, o engrandecimento dos valores Nazis, etc.), ponto de vista definido como imoralismo (posição que se opõe radicalmente ao moralismo). Podemos ainda acrescentar que Riefenstahl usou a técnica cinematográfica de uma forma totalmente adequada ao tema do seu filme: ou seja, tornou o assunto do filme poderoso e belo, definindo, assim, uma imagem do Nazismo, segundo uma ideologia já ela assente no poder e na beleza. O que perturba e nos deixa perplexos é que, neste caso, deixamos de associar o belo ao bem e não conseguimos sintetizar uma interpretação de uma obra através das categorias de belo e mal (DEVEREAUX, 2006, p. 347-361). Neste caso, um filme com valor estético pode conduzir à corrupção ético-moral do seu espetador.

---

<sup>1</sup> Para uma análise mais detalhada do autonomismo, mais ou menos radical, que não irei analisar veja-se o quarto capítulo de Gaut (2007, p. 67-89).

### 3. Ficção e ética imanente

De que modo pode a experiência estética estar na origem de uma transformação ética dos espetadores? Aplicando a perspetiva eticista de Berys Gaut ao que poderá ser uma ética imanente do cinema, é notório que esta ligação envolve necessariamente uma transformação ética do espetador através da experiência estética que lhe está na origem.

A ética do cinema não é apenas a ligação de empatia e identificação, ou de crítica das ações e escolhas morais ou imorais de uma determinada personagem. Ou seja, não se trata de procurar uma dimensão ética de alguns filmes, de um determinado tipo de personagem, de um determinado realizador ou de um determinado género, mas antes uma ética das imagens em movimento—em geral.

Na análise da situação de ceticismo e descrença que marca a segunda metade do século XX, seguiremos as leituras elaboradas por D. N. Rodowick (2009, p. 97-114) e Robert Sinnerbrink (2015) e aproximamos o pensamento filosófico de Gilles Deleuze ao de Stanley Cavell.

Na leitura que Deleuze faz do carácter ético do cinema, as novas imagens cinematográficas criadas no período posterior à Segunda Guerra Mundial podem devolver uma crença no mundo que tinha sido perdida justamente com a crise da imagem-ação, a imagem semiótica dominante do cinema clássico (regime da imagem-movimento): gradualmente, a narrativa centrada no herói deixa de acreditar na sua capacidade de ação efetiva e na resolução dos problemas (correspondendo à crise da imagem-ação ou crise da agência do herói). Surgem novas personagens que observam, mas que não agem, seja por incapacidade física (caso de Jeff (James Stewart) em *A Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock), seja pelo carácter intolerável e violento dos acontecimentos do mundo (perspetiva de Karin (Ingrid Bergman) em *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini).

Num primeiro nível, essa leitura ética deleuziana pode ser traduzida na interpretação que fazemos dos próprios argumentos e das personagens cinematográficas (por exemplo, nas decisões de Michel (Martin La Salle) em *O Carteirista* (1959) de Robert Bresson), através da caracterização de tipos de personagens e apresentação dos dilemas e das escolhas que vão fazendo ao longo da narrativa. Nesta perspetiva mais direcionada para o cinema de ficção, a leitura ética orienta-se pela questão de agência,

responsabilidade, livre arbítrio e dilemas éticos (relacionados, por sua vez, com as deliberações e atitudes das personagens) orientados por uma concepção de bem e mal, de justiça e injustiça.

Num segundo nível, essa leitura deleuziana contempla o próprio resultado nos espetadores, através da análise da mudança ética que ocorre durante e depois da experiência estética. Deste modo, uma ética no cinema transita para uma ética do cinema, tal como assinalado por Sinnerbrink. Assim, em *A Imagem-Tempo*, Deleuze afirma que só há uma verdadeira escolha ética a fazer, que é, justamente, escolher acreditar neste mundo tal como ele é (intolerável, impensável, cruel): “Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz rir os idiotas; não é uma necessidade de acreditar noutra coisa, mas uma necessidade de acreditar neste mundo, de que os idiotas fazem parte” (DELEUZE, 2015, p. 272). Este é o poder transformador e existencial do cinema que devolve a ligação perdida entre homem e natureza, entre indivíduo e comunidade, acreditando novamente na efetivação da agência humana perdida com a crise da imagem-ação. E, uma vez que os dilemas éticos tanto podem ser questões individuais como questões coletivas, o cinema também ganha, nesta perspectiva deleuziana, uma dimensão política.

Por seu lado, para Stanley Cavell, o cinema permite-nos pensar aquela que é a principal questão que se apresenta à filosofia moderna: o ceticismo epistemológico sobre a existência de um mundo que nos seja exterior. Segundo Cavell, a origem fotográfica do cinema permite-nos pensar na existência de um mundo independente e exterior a uma qualquer subjetividade, a nós próprios. Ao ser um processo mecânico, o automatismo inviabiliza justamente que tenha sido criação de alguém, evitando, desse modo, segundo ele “o isolamento subjetivo e metafísico” (CAVELL, 1979, p. 21, tradução nossa). Assim, alguns filmes ilustram ainda a ética Emersoniana do perfeccionismo moral (CAVELL, 2005, p. 187-191) segundo a qual não temos necessariamente de agir, de fazer alguma coisa, pois este encontro ético, se provoca alguma transformação, é no sujeito cético e não no mundo visto, exterior e independente. Ou seja, sermos espetadores de um filme permite-nos transcender a dúvida epistemológica, ao revivermos o passado do mundo (que dita precisamente o fim do isolamento metafísico). Portanto, para Cavell há, inegavelmente, um aspeto filosófico e pedagógico na experiência estética de ver um filme.

#### 4. Documentário e fabulação

Henri Bergson (2005, p. 99) defendia que nas comunidades humanas, por serem abertas e mais imprevisíveis, a fabulação ativava um ‘instinto virtual’ de criação de seres mitológicos e lendários que cimentava a coesão da comunidade. Ora, segundo Deleuze (2003, p. 233), deveríamos acentuar mais a dimensão política deste conceito. É justamente com essa intenção que cria a ideia de documentário de fabulação, reunindo nesta categoria aqueles filmes nos quais atores não-profissionais nos contam a sua própria história. Para desenvolver a sua ideia, Deleuze analisa *Pour la suite du monde* (1963) realizado por Pierre Perrault, ao qual juntamos os documentários de Robert Flaherty, Luis Buñuel, Pedro Costa, Adirley Queirós, os irmãos Maysles, Jean Rouch, Abbas Kiarostami, entre outros, por revelarem ambiguidades e dificuldade de catalogação e de formatação genérica.

Em comum têm, antes de mais, uma ideia de interferência e intrusão: ou seja, a câmara entra na vida particular de desconhecidos, de pessoas comuns e reais. “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos amos ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, porquanto dá ao falso o poder que o converte numa memória, numa lenda, num monstro” (DELEUZE, 2015, p. 236).

Por exemplo, *Las Hurdes* (1933) de Luis Buñuel. Esta curta-metragem apresentava-se como um “ensaio cinematográfico” de uma região de Espanha, Las Hurdes, e dos seus habitantes. Logo nas primeiras cenas, um narrador (em off) afirma que, por razões de objetividade para com os espetadores, sente ter o dever de mostrar o estranho e bárbaro festival que anualmente os habitantes de uma das vilas dessa região organizam na praça da igreja: os homens recém-casados devem arrancar a cabeça de um galo pendurado vivo numa das ruas. O narrador fala de objetividade, mas o tom da voz masculina é tudo menos objetiva, fazendo antes juízos de valor das pessoas e dos costumes, ridicularizando e humilhando as pessoas que em nada se parecem com os heróis anónimos de outros documentários clássicos (*Nanook, o esquimó* (1922), de Flaherty, exemplo a par de outros filmes deste realizador que procuram um *registro documental de um processo encenado*).

Nada há de mitológico ou de fabuloso nos rostos das pessoas pobres, rurais e analfabetas de *Las Hurdes*. Porém o desrespeito pelas pessoas



filmadas é apenas aparente, mascarado como uma reportagem objetiva dessa região. Aqui o realismo de Buñuel é uma caricatura do filme etnográfico seguindo a técnica de invisibilidade esperada pelo cinema direto e observacional como fora realizado em tantas tribos africanas pelo olhar civilizado e soberano do realizador europeu. Neste modelo há uma perpetuação de estereótipos—de como o pobre vive, de como é guiado por superstições, etc. Ou seja, o Outro é = Outro. Neste filme de Buñuel em particular, uma das cenas revela a evidente intromissão do realizador: uma cabra cai das escarpas e morre. A intromissão do realizador, a intromissão do cinema nesta cena é revelada quer a nível dramático e narrativo pela montagem, quer na posição da câmara, impossível de obter caso fosse uma queda natural de uma das cabras.

Assim, o registo documental de uma equipa de filmagens que encontra uma região e um povo, a voz *off* masculina segundo o registo objetivo e soberano, dão a este documentário um tom de credibilidade e de autoridade. Mas o filme apresenta-se como um ensaio—podemos mesmo dizer que se apresenta como uma perspectiva crítica—, ao modo como acreditamos ingenuamente, acriticamente, nas imagens indexadas como documentais. Buñuel foi um dos primeiros realizadores, juntamente com Dziga Vertov, a refletir sobre a dimensão ética do documentário e da possibilidade de manipulação dos factos, expondo o esgotamento de um género consagrado—neste caso, criando intencionalmente um retrato muito pouco encantador dessa região e dos seus habitantes.

Este processo de *devoir-outr* torna-se mais importante filosoficamente que a própria narrativa do género documentário. Como Jean-Louis Comolli afirma, um ator profissional sintetiza-se com a personagem que encarna, com uma personagem que se autonomiza dele, mas um ator não-profissional desdobra-se consigo próprio: este procede por uma “*auto-mise en scène*”, recuperando neste ponto a ideia de Claudine de France (COMOLLI, 2012, p. 422).

### 5. O Acto de Matar

O cinema documental/de realidade ganha um indesmentível valor social e histórico em casos limites nos quais seria impossível contar uma

'história' sem realizar um filme. Tal é o caso de *O Acto de Matar* (2012) realizado por Joshua Oppenheimer (corealizado por Christine Cynn e por um Anônimo indonésio) com a principal intenção de fazer um documentário que mostrasse os acontecimentos de 1965-66, na sequência do golpe de estado de Suharto, quando milhares de membros do Partido Comunista da Indonésia, PKI, foram perseguidos, torturados e mortos. Aliás, por detrás da sua atitude anticomunista estavam razões cinéfilas e económicas, uma vez que os filmes norte-americanos eram boicotados pelo Partido comunista, reduzindo-lhes significativamente o valor de bilheteira das salas de cinema clandestinas que controlavam (TEN BRINK; OPPENHEIMER, 2012, p. 2). Na verdade, o filme não procura tanto ser um documentário de um determinado período do passado da Indonésia, mas do seu estado presente.

Na comunidade onde vivem, os agressores não são vistos como criminosos, mas como verdadeiros heróis de guerra que libertaram o país da ameaça de comunistas e ateus durante o regime de Suharto, tendo tido sempre a proteção dos militares e gozando, hoje, de tal prestígio que ocupam cargos políticos ou militares. Nenhuma das imagens deste filme mostra as vítimas torturadas e mortas, mas antes a sua encenação, fruto de um contexto que impossibilitou esse recurso—não encontraram nenhum registo fotográfico ou cinematográfico dos acontecimentos que pudessem usar no filme como testemunho documental (material de arquivo normalmente usado neste tipo de documentário). Uma das soluções para prosseguir com o filme passaria por falar diretamente com os perpetradores que se mostraram mais disponíveis do que os familiares e amigos das vítimas para falarem sobre esses acontecimentos. Fazem de si próprios como perpetradores, mas também representam o papel de vítimas, encenando as torturas e mortes executadas.

É deste modo que dois desses agressores, Anwar Congo e Herman Koto, dois antigos líderes de um dos esquadrões da morte, passam a ser os atores do filme e nos contam a sua própria história e a história de um contexto político e social mais alargado tal como dele se lembram. É neste ponto que o convencional filme documentário se autonomiza de definições de género e reinventa o seu método de trabalho e relação com a realidade (OPPENHEIMER; UWEMEDIMO, 2012, p. 287-310). Ora, com esta decisão Oppenheimer enfrenta importantes questões éticas: como pode um filme 'controlado' pelos agressores ser um retrato fiel dos acontecimentos

## A violência das imagens em movimento

fazendo justiça às inúmeras vítimas? Deve o realizador dar protagonismo a atores não profissionais que testemunhem com descrições na primeira pessoa de atos bárbaros e desumanos? Recorrer à encenação dos atos não será ainda uma forma de atenuar e expurgar a gravidade dos atos reais executados?



Figura 2 *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer

Os agressores, Anwar Congo e Herman Koto, escolhem recriar os seus atos de matar através de vários géneros cinematográficos, oriundos, principalmente, da indústria norte-americana, como o musical, o *western*, e o *film noir*. Neste caso, a auto-encenação da sua história percorre, por sua vez, todo um imaginário dos mitos e géneros lendários criados pelo próprio cinema clássico. É com visível orgulho pelos atos cometidos e pela sua cinefilia que Anwar Congo procura a simpatia de equipe de filmagem e dos próprios espectadores. O seu tom começa por ser bastante divertido, de um líder que brinca com a superioridade dos atos cometidos, procurando a nossa admiração. A própria equipe técnica ao permitir tal performance, com tal frieza, torna-se paradoxalmente tão manipulada como o espectador, ou no limite, cúmplice da leviandade exibicionista com que os crimes são recriados por Anwar Congo.

Mas não terá sido um dos objetivos de Oppenheimer o de mostrar a desumanidade de Congo e da sociedade atual que o aceita sem julgamento, que aceita os crimes horríveis que cometeu, através do modo como Anwar Congo aceita exibir a banalidade do mal para uma câmara? No final de *O Acto de Matar*, quando Congo revê na companhia dos netos as filmagens de uma das cenas da sua versão de um *film noir* em que se põe no lugar de uma das vítimas, ele questiona: ‘Será que as pessoas que eu torturava se sentiam como eu senti aqui?’ E logo responde que sim, que consegue sentir o medo e o terror que as pessoas que torturou sentiam. Dessa forma parece confirmar a sua capacidade para representar bem (uma das suas preocupações durante o filme, a de ser um bom ator), mas também da sua capacidade empática de imaginação, de se colocar no lugar do outro. Oppenheimer confronta-o com a realidade e diz-lhe: “Na verdade, as pessoas que você torturava se sentiam muito pior, porque você sabe que é um filme. Elas sabiam que seriam mortas.”

Deste modo, ser a estrela principal num filme de *gangsters* é como que o culminar de uma carreira de sucesso. Mas a performance, inicialmente fria e distanciada dos atos encenados, revela-se uma vã ilusão que não consegue manter. A realidade acaba por se intrometer de uma forma ambígua sem que possamos deslindar se não será mais uma representação bem conseguida de Anwar Congo, o ator. Quando Congo revê as filmagens das suas recriações, ele cede às imagens vistas de si mesmo no papel do Outro (da vítima). É assim que o pensamento do filme impõe-se ao seu próprio pensamento (e ao nosso como espetadores) mostrando-nos como pensar bem. Anwar deixa de ser o Outro, aquele que é retratado, que é visto como diferente e digno de ficar registrado justamente pelo seu caráter diferente, e torna-se um igual (NAGIB, 2016, p. 218-230).

Gilles Deleuze falava do poder de fabulação que este tipo de filmes tem, como modo de criar personagens que ficcionam a sua realidade ou como intervenção real num determinado evento. Em casos como *O Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira, e *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa, para mencionar apenas dois conhecidos casos portugueses, o registo documental é usado como forma de dar visibilidade à criação de mitos. Realizadores como Michael Moore e Werner Herzog também lançam a ambiguidade sobre o caráter real e objetivo—no sentido de documental, não forjado e não ficcionado—das imagens.

Ora, o historiador de cinema Vicente Sánchez-Biosca analisou em concreto os casos dos documentários dos agressores nos regimes ditatoriais do século XX a partir da noção de “ponto de vista”: quem registou as imagens? Quem estava por detrás da câmara de filmar ou de fotografar? Para usar a sua expressão relativamente ao registo em filme ou em fotografia de atos de violência de um determinado regime político (que seguem uma longa linha temporal que vai desde o regime Nazi até às imagens de Abu Ghraib, passando pelas fotografias de cadastro—ou *mug shots*—tiradas pela PIDE ou pelos Khmers Vermelhos), estas imagens foram captadas pelos “funcionários da violência” (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1997). No lado de cá de cada fotografia ou de cada imagem em movimento de uma testemunha-vítima de tortura está um agressor-criminoso—o lado que agora partilhamos ao percorrer esses arquivos. É também da natureza das imagens e da sua ambiguidade (entre ficção e não-ficção) que nos chega o seu caráter provocador relativamente à representação estética do choque, horror, violência e desumanidade de alguns atos. O próprio regime Nazi antecipou o poder cinematográfico que as imagens têm na imaginação de atos passados e, apesar de registrarem diversos aspetos do quotidiano nos guetos, proibiram o registo de imagens do processo nos campos de extermínio.

Assim, na impossibilidade de fazer um documentário sobre o massacre, os realizadores de *O Acto de Matar* decidem fazer um filme que documente esse processo de encenação (de escrita e realização das cenas) e das suas “consequências.” É deste modo que o filme ficcional destas recriações torna-se no filme imaginado dentro do filme documental (como *making of*).

Enquanto gênero, o filme que conseguiu fazer situa-se muito aquém dos limites do puro filme documentário, ou de não-ficção, admitindo alguns elementos ficcionais que, normalmente, não são incluídos num documentário sobre um determinado período histórico-político. O filme começa com uma cena onírica, de bailarinas num cenário idílico de uma cascata copiando o gênero musical. Mas rapidamente se demarca do gênero. O musical neste filme corresponde a um filme dentro do filme, ao filme possível de Oppenheimer. As bailarinas e os dois atores, Anwar Congo vestido de negro e Herman Koto num vestido azul-metalizado, são incentivados ao realismo e ao empenho nas suas performances com as palavras de ordem: “Isto não é uma farsa!”

## Em conclusão: A persuasão estética

Todos os documentários têm um lado de ficção. É justamente esse lado ficcional que nos lança silenciosamente uma dúvida entre a verdade e a falsidade, e que não encontramos, por exemplo, numa obra narrativa ficcional. Mas o que documenta afinal *O Acto de Matar*? Os assassinatos de 1965/66? A imaginação cinéfila de Anwar Congo? A sua loucura e ilusão de grandeza? A encenação de um filme que dramatiza fatos históricos? A inteligência manipuladora e exibicionista de Anwar, ou a sua perturbação de pós-stress traumático? Diz-nos Errol Morris que este filme: “Começa como um mundo onírico, permitindo que os perpetradores encenem o que fizeram, e então algo de verdadeiramente inacreditável acontece. O sonho transforma-se primeiro em pesadelo e depois na cruel realidade” (OPPENHEIMER, 2013, tradução nossa).

Na fronteira ficção/não-ficção, não haveria diferença se Anwar apenas se referisse às suas vítimas imaginárias e ao modo como imagina que as mataria (caso nunca tivesse executado tais atos).<sup>2</sup> Mais importante, como salienta Berys Gaut (1998, p. 188), é preciso distinguir claramente os efeitos da obra de arte (neste caso, *O Acto de Matar*) dos efeitos de uma personagem representada como imoral e perversa (no caso, Anwar Congo). Do ponto de vista eticista, apenas a obra pode estar sobre escrutínio avaliativo, pois é esta obra de arte que, por sua vez, nos dá uma representação dessa personagem como moralmente perversa e criticável — e é esta visão que importa defender. Neste aspeto, com *O Olhar do Silêncio* (2014), Oppenheimer respondeu a algumas das críticas que foram feitas à primeira parte do seu projeto sobre a Indonésia (CRIBB, 2013; FRASER, 2014). Com o filme de 2014, o ponto de vista do cineasta identifica-se de uma forma mais clara com o da personagem principal, Adi Rukun, optometrista de profissão, irmão de uma das vítimas dos massacres. Adi confronta os suspeitos criminosos diretamente tornando a procura de arrependimento uma demanda pessoal. Adi não se deixa intimidar por perguntas incômodas nem deixa silenciar o passado. Ao contrário de Anwar Congo, Adi Rukun é um

---

<sup>2</sup> Gaut (1998, p. 187): “what a person imagines and how he responds to those imaginings play an important part in the ethical assessment of his character. (...) He stands ethically condemned for what and how he imagines, independently of how he acts or may act.”

herói no sentido pleno do termo. O optometrista visita alguns dos suspeitos do assassinato do irmão e, além de lhes observar a visão, questiona-os sobre o passado. Algumas das imagens do filme foram registadas por Adi (por exemplo, quando filma o pai), mas é a Oppenheimer que os acusados pedem para parar de filmar quando se sentem ameaçados pelo confronto.

Neste caso, não há uma distância documentalista e objetiva entre o realizador e o retratado, mas o próprio retratado aparece aqui na sua dimensão mais humana e real. Esta cena em concreto resulta como uma superação da crise da imagem-ação, pois passamos de um momento de identificação com a personagem, da ética no cinema descrita em *A Imagem-Movimento*—ou seja, através de juízos de valor sobre as personagens, sobre as suas escolhas e modo como as escolhas definem o seu carácter ou o seu modo de ser no mundo—para tomarmos a perspectiva de uma personagem que se torna, ela própria, o espetador dessas cenas intoleráveis. Neste segundo regime das imagens-tempo, o ecrã não é um filtro que neutraliza ou virtualiza a realidade, no sentido de diminuir o seu efeito no espetador, mas antes é potenciador de uma realidade: como meio de revelação da natureza insuportável do próprio mundo.

Assim, a questão ética do cinema e as questões de índole ética que são provocadas pela experiência do cinema são relevantes para o pensamento filosófico das imagens em movimento, na medida em que o pensamento filosófico tem de definir o melhor modo de falar sobre a própria experiência do cinema. Não deve apenas fazer questões gerais sobre o objeto cinematográfico (ontologia, tempo, etc.), mas questionar como se referir filosófico-conceitualmente a essa experiência estética. A verdade é que um filme pode ter intencionalmente um interesse por questões éticas sem o explicitar (cabendo à filosofia a sua “transcrição” ou tradução para uma outra língua), mas pode fazê-lo de um modo explícito através do seu meio (audiovisual). Isto não significa que o faça ao ser uma ilustração intencional de algumas teorias morais ou de alguns problemas e dilemas éticos. É justamente algo diferente destes paradigmas, já conhecidos pela filosofia e pela teoria do cinema, que encontramos nessa cena reveladora da subjetividade de Anwar. Neste caso, a filosofia não o terá de expor, pois a persuasão é aí puramente estética (e não abstrato-conceitual ou argumentativa).

Encontrar este ponto de equilíbrio entre uma linguagem excessivamente formal e argumentativa e uma excessivamente poética e

subjetiva não é tarefa fácil. Para Robert Sinnerbrink, a ideologia transmitida através deste meio implica sempre a criação de afetos. Ou seja, para além de manipulação, o cinema também permite uma certa autonomia na avaliação de ações e de escolhas que não precisam de ser explicitamente expostas (segundo uma determinada vertente ou teoria moral ou certos dilemas éticos). Os problemas morais e éticos estão lá, mas não de uma forma evidente e declarada, e ainda assim através de um objeto de arte pode haver uma experiência ética através da persuasão estética (SINNERBRINK, 2014, p. 58). Não são as palavras que têm efeito na sua empatia, não há sequer recurso à retórica que caracteriza a filosofia. Não há também autorreflexão, a acreditar nas palavras do realizador. Anwar não sente empatia nem como agente de tais atos sobre as vítimas, nem como ator, no papel de vítima. Apenas como espetador a sente.

Perguntávamos o que teria o cinema a contribuir para o pensamento filosófico. Se retirarmos a beleza das imagens de Riefenstahl e as despirmos de uma leitura meramente estética, ficamos apenas com as suas qualidades políticas e éticas. E, que outra forma de arte daria tanta atenção e liberdade a Anwar Congo fazendo-nos pensar nas suas razões? Congo ficciona a sua vida, os seus atos e o momento histórico que viveu pela conversação, pelo diálogo, pela encenação, tornando-se lenda: apenas porque essa é a verdade do cinema e não um cinema da verdade. Neste caso, a fabulação torna-se ainda mais importante pois o filme de Oppenheimer funciona como um memorial sem o qual as suas histórias e comunidades cairiam no esquecimento: porque não havendo registo dos acontecimentos históricos, apenas podemos recorrer às lembranças e encenações dos agressores. *O Acto de Matar* é, como o realizador afirma, um documentário da imaginação.

Assim, a questão ética do cinema e as questões de índole ética que são provocadas pela experiência do cinema são relevantes para o pensamento filosófico das imagens em movimento na medida em que o pensamento filosófico tem de definir o melhor modo de falar sobre a própria experiência do cinema. O interesse filosófico do cinema centra-se assim na complementaridade entre as duas formas de expressão. O cinema não pretende substituir o discurso filosófico, tal como a filosofia não pretende tornar filosófico o cinema, mas uma filosofia do cinema procura um ponto de acordo inovador e diferente em relação a outras práticas artísticas.



## Referências

- BERGSON, Henry. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Trad. Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005.
- CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- CAVELL, Stanley. What Becomes of Thinking on Film? Stanley Cavell in Conversation with Andrew Klevan. In READ, R; GOODENOUGH, R. (Ed.). *Film as Philosophy, Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell*. Hampshire/Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005, pp.187-191.
- CHOI, J.; FREY, M. Introduction. In CHOI, J.; FREY, M. (Ed.). *Cine-Ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship*. Abingdon and New York: Routledge, 2014: pp. 1-14.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et Cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2012.
- CRIBB, Robert. Review: An act of manipulation? *Inside Indonesia* 112. Apr-Jun. 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Trad. Sousa Dias. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- DEVEREAUX, Mary. Beauty and Evil: The case of Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will*. In CARROL, N.; CHOI, J. (Ed.). *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. London, Blackwell Publishing, 2006: pp. 347-361.
- FRASER, Nick. *The Act of Killing*: don't give an Oscar to this snuff movie. *The Guardian* 23. Feb. 2014.
- GAUT, Berys. The ethical criticism of art. In LEVINSON, J. (Ed.). *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998: pp. 182-203.
- GAUT, Berys. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- NAGIB, Lucia. Regurgitated bodies: Presenting and representing trauma in *The Act of Killing*. In TZIOUMAKIS, Y.; MOLLOY, C. (Ed.). *The Routledge Companion to Film & Politics*. Routledge: Abingdon, 2016: pp. 218-230.

- OPPENHEIMER, Joshua. *The Act of Killing Press Notes* (Berlin: Wolf, 2013). Disponível em <http://abre.ai/bnFJ>.
- OPPENHEIMER, J.; UWEMEDIMO, M. Show of Force: A Cinema-Séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt. In TEN BRINK, J.; OPPENHEIMER, J. (Ed.). *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London & New York: Wallflower Press, 2012: pp. 287-310.
- RODOWICK, D. N. The World, Time. In RODOWICK, D.N. (Ed.). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. University of Minnesota Press, 2009: pp. 97-114.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Funcionarios de la violencia: La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis. *Eutopías* n.183. 1997.
- SINNERBRINK, Robert. Cavellian Meditations: How to Do Things with Film and Philosophy. *Film-Philosophy* n.18. 2014: pp. 50-69.
- SINNERBRINK, Robert. *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*. London: Routledge, 2015.
- TEN BRINK, J.; OPPENHEIMER, J. (Ed.). Introduction. In TEN BRINK, J.; OPPENHEIMER, J. (Ed.). *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London & New York: Wallflower Press, 2012: pp. 1-11.

## Filmografia

- BENNY'S Video*. Direção de Michael Haneke. *Veit Heiduschka*: 1992. Son., color., 110mm.
- BRINCADEIRAS Perigosas*. Direção de Michael Haneke. *Veit Heiduschka*: 1997. Son., color., 109mm.
- JANELA Indiscreta*. Direção de Alfred Hitchcock. Alfred Hitchcock: 1954. Son., color., 112mm.
- LARANJA Mecânica*. Direção de Stanley Kubrick. *Stanley Kubrick*: 1971. Son., color., 136mm.
- ONDAS de Paixão*. Direção de Lars von Trier. Peter Aalbæk Jensen/Vibeke Windeløv: 1996. Son., color., 158mm.
- LAS HURDES*. Direção de Luis Bunuel. Luis Bunuel: 1933. Son., p./b., 27mm.

## A violência das imagens em movimento

- NANOOK, o esquimó.* Direção de Robert J. Flaherty. Robert J. Flaherty: 1922. Sil., p./b., 79mm.
- NO QUARTO da Vanda.* Direção de Pedro Costa. Ventura Film: 2000. Son., color., 179mm.
- O ACTO da Primavera.* Direção de Manoel de Oliveira. Manoel de Oliveira: 1963. Son., p./b., 94mm.
- O ACTO de Matar.* Direção de Joshua Oppenheimer, corealizado por Christine Cynn e por um Anónimo indonésio. Signe Byrge Sørensen: 2012. Son., color., 122mm.
- O CARTEIRISTA.* Direção de Robert Bresson. Agnès Delahaie: 1959. Son., p./b., 75mm.
- O TRIUNFO da Vontade.* Direção de Leni Riefenstahl. Leni Riefenstahl: 1935. Son., p./b., 114mm.
- O OLHAR do Silêncio.* Direção de Joshua Oppenheimer. Signe Byrge Sørensen: 2014. Son., color., 103mm.
- OS IDIOTAS.* Direção de Lars von Trier. Vibeke Windeløv: 1998. Son., color., 114mm.
- POUR la suite du monde.* Direção de Pierre Perrault. Fernand Dansereau: 1963. Son., p./b., 105mm.
- STROMBOLI.* Direção de Roberto Rossellini. Roberto Rossellini: 1950. Son., p./b., 107mm.