

**O cinema de Joshua Oppenheimer: uma leitura a partir
de Nietzsche e Dostoiévski**

Ana Maria Belo Cachola Resende Barroco

**Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos
Artísticos – Fotografia e Cinema**

Agosto, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos – Fotografia e Cinema, realizada sob a orientação científica Professor Doutor Paolo Stellino e coorientação científica do Professor Doutor João Manuel Pardana Constâncio.

DEDICATÓRIA

À Avó Maria,

Por me ter ensinado a pensar
e por todos os dias me lembrar
que o mais importante é a curiosidade.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Paolo Stellino pelo rigor, acompanhamento incansável e disponibilidade em partilhar o seu conhecimento. Estou-lhe grata pela sua orientação exímia e a motivação que expressou desde o início desta dissertação.

Ao Professor Pietro Gori pelas suas aulas extracurriculares a que fui assistindo e que foram um ótimo auxílio em compreender o pensamento de Nietzsche.

Aos meus colegas de Mestrado, que partilharam comigo o desafio e as conquistas de estudar Filosofia. Agradeço à Dilar Cascalheira pelos conselhos e gargalhadas, ao Thales Leite, à Letícia Castro Vilela, à Beatriz Ourique, ao Francisco Augusto e à Catarina Loura por muitas vezes me terem mitigado a solidão desta aventura. Um agradecimento especial à Ana Dias da Silva pela sua enorme generosidade, pela sua sabedoria e pelo seu apoio incondicional.

A todos os meus amigos que me apoiaram das mais variadas formas e que me incentivaram a continuar sempre. À Joana e à Magda, amigas de uma vida e o meu grande apoio tantas vezes.

Aos meus pais, que me permitiram a possibilidade de estudar Cinema e Filosofia. Agradeço terem sempre motivado a procura de conhecimento e a exigência quando investigamos. Aos meus irmãos Zecas e Nonas pelo interesse e discussões intermináveis sobre os temas, ao jantar.

Ao Miguel, por ter partilhado os meus desafios e conquistas como se fossem dele.

O cinema de Joshua Oppenheimer: uma leitura a partir de Nietzsche e Dostoiévski

Ana Maria Belo Cachola Resende Barroco

RESUMO

Esta dissertação sugere uma leitura detalhada dos filmes *The Act of Killing* e *The Look of Silence*, realizados por Joshua Oppenheimer, a partir de Nietzsche e Dostoiévski. As duas obras em análise têm como temática central os atos cometidos durante o Massacre de 1965 na Indonésia. O principal objetivo do realizador é quebrar com a impunidade e ausência de responsabilização por parte dos agressores, oferecendo – com esse intuito – às vítimas, a hipótese de começar um debate até então impossível por força da índole dogmática do sistema autoritário vigente. No primeiro filme, Oppenheimer propõe aos agressores que encenem detalhadamente os atos por si perpetrados, com total liberdade e direção criativa, lembrando que lhes cabe somente a eles escolher o que incluem e o que deixam de fora, documentando todo o processo. Já no segundo, o realizador coloca-nos na ótica das vítimas que, vendo impossibilitado o diálogo aberto sobre os acontecimentos, têm apenas o silêncio como ferramenta de sobrevivência e o ressentimento como lembrete vívido do passado que a propaganda esconde. A nossa reflexão começa com uma breve contextualização histórica e sociocultural antes de abordarmos as problemáticas que surgem ao representar no cinema um massacre, acontecimento proibido de ser imaginado. Estabelecemos, então, uma relação com a representação da Shoah e como a imaginação e o olhar perspectivo podem iniciar um processo de julgamento moral. Seguidamente socorremo-nos de Nietzsche e das suas teses sobre objetividade, perspectivismo e interpretação para ilustrar a abordagem de Oppenheimer a agressores e suas vítimas. É através desta análise que tentamos provar a pertinência das obras enquanto reveladoras da autoilusão e da mentira narrativa empreendida pelo Governo indonésio sobre o Massacre de 1965. Por último, escrutinamos as ideias filosóficas e mecanismos psicológicos que os protagonistas desenvolvem como reação ao acontecimento. Para esse efeito, empregamos novamente a filosofia nietzschiana, bem como personagens da obra de Dostoiévski. Estas revelam-se fundamentais na compreensão das interpretações necessárias para minimizar o remorso dos agressores e, por outro lado, para que as vítimas suportem o silêncio a que foram sujeitas durante os quarenta anos que distam o Massacre da ação. A Anwar Congo e Adi Zulkadry – os agressores - comparamos Raskólnikov, de *Crime e Castigo* (2001) e Ivan Karamázov, de *Os Irmãos Karamázov* (2002), respetivamente, enquanto que a Adi Rukun – a vítima em foco e personificação de todos os lesados – equiparamos o homem do subterrâneo, de *Memórias do Subterrâneo* (2017).

PALAVRAS-CHAVE: Oppenheimer, Nietzsche, Dostoiévski, interpretação.

ABSTRACT

This essay presents a detailed reading of the documentaries *The Act of Killing* and *The Look of Silence*, directed by Joshua Oppenheimer, from the works of Nietzsche and Dostoevsky. Both films under analysis are centered on the acts carried out by death squads during the 1965 Massacre in Indonesia. The director's main objective is to do away with the impunity enjoyed by the perpetrators, as well as their general lack of accountability for their actions, by offering victims the chance to directly confront the people who murdered their relatives, tackling a taboo topic in the authoritarian Indonesian society. In the first documentary, Oppenheimer challenges the offenders by asking them to accurately portray their actions to their liking, relinquishing all creative control and reminding them they can choose what to include and what to leave out, documenting the entire process as it unfolds. The second movie focuses on the victim's quest for justice and reconciliation with their own resentment imposed by the silence and indoctrination forced upon them by governmental propaganda. I briefly offer historical and cultural context before approaching the problematic of representing a massacre, an event barred from imagination. For that purpose, we turn to the representation of another massacre, the Shoah, and how imagination and perspectival seeing can initiate a process of moral judgement. I further enlist Nietzsche's help, particularly his work on objectivity, perspectivism and interpretation, to be able to illustrate Oppenheimer's approach to offenders and their victims. It is through this analysis that we attempt to prove the work's pertinence as tools to unveil the narrative lies told by the Indonesian government ever since the events took place, as well as the theme of self-delusion. Finally, I explore the psychological mechanisms and philosophical ideas developed by the protagonists to cope with the event. To that effect, and still in alignment with Nietzschean philosophy, I equate our protagonists to three characters in Dostoevsky's work, in order to properly understand the necessary interpretations to minimize the offender's remorse, and, on the other hand, to allow victims to endure such heavy silence from the time those actions initially take place to the present day. To Anwar Congo and Adi Zulkadry - the offenders - I compare Raskolnikov, from *Crime and Punishment* and Ivan Karamazov, from *The Brothers Karamazov*, respectively. For Adi Rukun - the victim in focus and personification of their plight - we turn to the underground man, from *Notes from Underground*.

KEY WORDS: Oppenheimer, Nietzsche, Dostoevsky, interpretation.

Introdução	10
1. Joshua Oppenheimer: o ato de filmar	14
1.1.A Indonésia e o cinema	15
1.2. Propaganda, ideologia e terror no Massacre de 1965	18
1.3. Documentários apesar de tudo.....	27
1.4. A passagem do mal radical para banalidade do mal	33
1.5. A questão da culpa da Indonésia e dos agressores	36
2. O cinema de Oppenheimer: perspectiva e interpretação	45
2.1. Objetividade	47
2.2. Perspetivismo, consciência e interpretação	53
2.3. A ilusão do cinema?.....	59
2.4. Encenações e o perspetivismo moral	63
2.5. O olhar perspetivista contra a mentira	69
3. Nietzsche e Dostoiévski nas interpretações	74
3.1. A interpretação da má consciência como culpa.....	76
3.2. A culpa em <i>Crime e Castigo</i> e <i>Do Pálido Criminoso</i>	79
3.3. Anwar Congo e o <i>homem extraordinário</i>	85
3.4. A revolta de Ivan Karamázov	91
3.5. Adi Zukaldry como Ivan Karamázov?	98
3.6. O ressentimento das vítimas	102
Conclusão	109
Bibliografia	114

ABREVIATURAS DOS TÍTULOS DAS OBRAS DE DOSTOIÉVSKI

CC – *Crime e Castigo*

CCM – *Cadernos da Casa Morta*

IK – *Os Irmãos Karamázov*

MS – *Memórias do Subterrâneo*

Os textos de Fiodor Dostoiévski acima indicados serão citados pela abreviatura do título seguida do número do parágrafo ou página correspondente. Seguiram-se a edição portuguesa da Relógio d'Água (tradução de António Pescada) e da Editorial Presença (tradução da Nina Guerra e Filipe Guerra).

ABREVIATURAS DOS TÍTULOS DAS OBRAS DE NIETZSCHE

A – *Aurora*

AC – *O Anticristo*

AVM – *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*

ABM – *Para além do Bem e do Mal*

CI – *Crepúsculo dos ídolos*

EH – *Ecce Homo*

GC – *A Gaia Ciência*

GM – *Para a Genealogia da Moral*

HH – *Humano, demasiado humano*

Za – *Assim falava Zaratustra*

Os textos de Nietzsche acima indicados serão citados pela abreviatura do título seguida do número do parágrafo ou página correspondente. Seguiram-se a edição portuguesa das Obras Escolhidas de Friedrich Nietzsche da editora Relógio D'Água e Edições 70, bem como algumas edições brasileiras nos casos em que não encontramos edições nacionais, todas elas referidas na bibliografia. Os fragmentos póstumos serão citados pela abreviatura FP, seguida da data, seção e número do fragmento, de acordo com a Digital Critical Edition (eKGWB). A tradução dos mesmos é da nossa inteira responsabilidade.

Introdução

A presente dissertação tem como objetivo fazer uma análise dos documentários *The Act of Killing* (2012) e *The Look of Silence* (2014) de Joshua Oppenheimer¹ a partir dos escritos de Nietzsche e Dostoiévski. Os filmes em análise exploram as consequências do Massacre anticomunista de 1965 na Indonésia.

Quando, em 2003, Joshua Oppenheimer visitou a Indonésia fê-lo com outras ideias. O objetivo inicial era o de documentar o caso insólito da curta esperança de vida das trabalhadoras de uma plantação de borracha. No entanto, à medida que trocava impressões e se ia familiarizando com o contexto, uma nova inquietação dominava as conversas. As trabalhadoras precisavam de máscaras faciais para impedir a inalação excessiva dos pesticidas que potenciavam a plantação, mas recusavam organizar-se para as exigir, com medo de ser mal interpretadas e associadas a uma iniciativa comunista. Aparentemente, na década de 60 teria havido uma perseguição a organizações dessa índole e alguns dos seus familiares, bem como inúmeros habitantes do arquipélago foram raptados, torturados e assassinados pelo regime vigente na altura. Para Oppenheimer, esta informação ditou uma mudança radical no foco da sua investigação. O realizador não tinha qualquer conhecimento da ocorrência de tais acontecimentos. Estes tinham sido abafados até aos dias de hoje e eram de tal forma reprimidos pelo regime que as vítimas viviam aterrorizadas e temiam explorar o assunto com ele. Seguindo o seu conselho, o realizador procurou mais informações sobre os acontecimentos junto dos perpetradores desses atos, já que para estes constituía motivo de orgulho terem participado nos assassinatos e ainda hoje ocuparem cargos no poder a nível local e central. Oppenheimer rapidamente observou que a impunidade e ideologia que o Governo indonésio fomentava originava uma cisão social entre agressores e vítimas, na qual agressores eram encorajados a disseminar os seus feitos e vítimas remetidas ao silêncio.

Com base nestas considerações, o realizador decidiu explorar em *The Act of Killing* de que modo a narrativa dos agressores tem influência na sua falta de remorso. Em *The Look of Silence*, o seu objetivo é perceber como é viver num regime que devido à impunidade dos agressores não permite uma reconciliação com as vítimas e constrói um ambiente de terror e silêncio.

¹ Joshua Oppenheimer nasceu em 1974, Estados Unidos da América. Atualmente, é parceiro da Final Cut for Real na Dinamarca e diretor artístico do Centro de Cinema Documental e Experimental na Universidade de Westminster em Londres.

Para esta análise colocamos as seguintes questões:

1. Ao fazer dois documentários sobre um trauma nacional como este Massacre, que problemáticas tiveram de ser analisadas pelo realizador?
2. Qual foi o método cinematográfico utilizado por Joshua Oppenheimer e de que modo é que é válido para os seus objetivos?
3. De que modo podemos relacionar os documentários em análise com as teses sobre objetividade, perspetivismo e interpretação de Nietzsche?²
4. Através das narrativas dos intervenientes nos dois documentários, que análise psicológica podemos fazer através de uma leitura nietzschiana e dostoiévskiana?

Com a primeira pergunta pretendemos refletir sobre a problemática de fazer um filme sobre algo que é produto do pior que pode fazer o ser humano. Decidimos, por acharmos ser pertinente para a análise, abordar a discussão entre Lanzmann e Didi-Huberman sobre o modo de representar cinematograficamente o extermínio do povo judeu³. Para isso, decidimos analisar em paralelo com o contexto político e histórico da Indonésia, o período anterior e posterior à Shoah⁴. Deste modo, queríamos perceber as semelhanças entre as especificidades do Massacre na Indonésia e da Shoah. Analisámos também a reflexão pós-Shoah feita por Hannah Arendt (2017 e 2018) e Karl Jaspers (2018). A partir destas problemáticas do cinema e da filosofia moral queríamos perceber de que modo podemos inserir os documentários de Oppenheimer como uma reflexão pós-massacre.

De seguida, quisemos analisar a abordagem feita por Joshua Oppenheimer aos agressores e vítimas do Massacre de 1965. Realizar documentários sobre um trauma

² Usamos o termo “tese” como uma generalização com o objetivo de expressar a agregação de ideias de forma a simplificar a análise do pensamento de Nietzsche e a nossa exposição.

³ Em 2001 inaugura a exposição *Memoire des camps - Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999* onde são apresentadas quatro fotografias de Auschwitz-Birkenau tiradas por um prisioneiro judeu. Esta exposição é a origem da polémica entre Didi-Huberman e Lanzmann: “Uma semana após a abertura da exposição, Claude Lanzmann, jornalista e realizador do monumental documentário *Shoah* (1985), concede uma entrevista ao *Le Monde*⁶, onde critica enfaticamente o projeto da exposição e recusa a exibição pública de imagens da Shoah, fazendo sérias ressalvas aos textos contidos no catálogo, entre eles o de Didi-Huberman. Posteriormente, o debate é abrigado e desenvolvido nas páginas da *Les Temps Modernes*, revista editada pelo próprio Lanzmann, sendo protagonizado pelo psicanalista Gérard Wajcman e por Elisabeth Pagnoux⁷. É então em resposta a essa polémica, que Georges Didi-Huberman escreve seu livro.” (Feldman, 2016).

⁴ Shoah é a calamidade sofrida pelo povo judeu às mãos do regime Nazi. O termo “Shoah” tem origem no dialeto alemão falado pelos judeus ocidentais: o ídiche. O termo é utilizado para nomear e substituir a palavra “Holocausto”. O povo judeu prefere a utilização do termo “Shoah” porque significa “calamidade” em comparação com o significado da palavra “Holocausto” que remete para a prática de expiação de pecados por incineração. Sendo assim, a preferência do uso do termo “Shoah” tem como base não interpretar o extermínio como uma manifestação divina. (Holocaust Encyclopedia, 2021).

nacional que ainda hoje é tabu na sociedade indonésia abarca questões como a objetividade, interpretação e perspectiva. A nosso ver, Oppenheimer não tem como objetivo conhecer de um modo tradicional, em que se pressupõe uma relação de conhecimento pura entre sujeito e objeto, mas antes a ambição de perceber através das narrativas dos agressores e vítimas as consequências de um massacre nas suas vidas. A filosofia de Nietzsche critica a antiga objetividade e verdade como conceitos puros e propõe uma nova relação do homem com a realidade. Essa nova relação tem como pressupostos o olhar perspectivista e a interpretação como construtores de um novo conceito de objetividade. Procuramos argumentar que os documentários de Joshua Oppenheimer fazem uma abordagem com muitas semelhanças às teses nietzschianas. Por um lado, aborda o tema tendo como pressuposto uma nova objetividade e por outro lado revela através do cinema a mentira e autoilusão em que vivem os agressores e as vítimas.

Por último, estes filmes têm o objetivo de explorar que interpretações têm de ser dadas para que tanto as vítimas como os agressores sobrevivam num sistema intimidante, baseado numa mentira ideológica. Nesse sentido, a nossa análise engloba uma reflexão dos mecanismos psicológicos das interpretações dadas ao acontecimento pelos intervenientes. Escolhemos como base teórica a filosofia nietzschiana e dostoiévskiana devido à profundidade das análises psicológicas de ambos os autores, bem como os temas que abordam nas suas obras. A nosso entender, estas são indispensáveis para a interpretação dos mecanismos de agressores e vítimas.

Debruçamo-nos particularmente sobre os casos de Anwar Congo e Adi Zukaldry, ambos do filme *The Act of Killing* e Adi Rukun e familiares de *The Look of Silence*. A interpretação de Anwar Congo do que fez e as suas ações ao longo do filme foram comparadas com os mecanismos psicológicos do sentimento de culpa estudados por Nietzsche em *Para a Genealogia da Moral* (2000) e a teoria do *homem extraordinário* que Raskólnikov expõe em *Crime e Castigo* de Dostoiévski. Será feita uma leitura comparada entre a teoria de Ivan Karamázov⁵ e a interpretação que Adi Zukaldry tem do que fez, o que na nossa visão, ambas são uma revolta contra o juiz que desemboca num *indiferentismo moral*⁶. Iremos também perceber de que modo o Governo da Indonésia e o seu terror e silêncio sobre o Massacre dá origem a vítimas ressentidas. No filme *The*

⁵ Ivan Karámazov é uma das personagens de *Os Irmãos Karámazov* (2002) de Dostoiévski.

⁶ Este termo é utilizado por Stellino (2015, p.162) onde se pode ler: “As one can see, Ivan’s idea ends up justifying a position of what we may call *moral indifferentism* (for everything is morally indifferent).”

Look of Silence percebemos o que é viver todos os dias ao lado dos agressores dos nossos familiares e sentir um terror e impotência inevitáveis, enquanto se desenvolve o mecanismo psicológico do ressentimento. Como vamos argumentar, Joshua Oppenheimer não só o descreve - particularmente no segundo filme - como procura combatê-lo socorrendo-se de Adi Rukun, ao confrontar os assassinos do irmão deste.

Em suma, procuramos perceber quais as problemáticas de realizar um filme sobre um massacre que permanece impune, analisar através da filosofia de Nietzsche como é que Joshua Oppenheimer abordou a temática e, por último, fazendo uma leitura não só nietzschiana mas também dostoiévskiana, que mecanismos psicológicos podemos encontrar nas interpretações dos agressores e vítimas. Com esta proposta visamos não só aprofundar e contribuir com uma análise sobre os documentários paradigmáticos de Oppenheimer, como promover uma aplicação das teorias de Nietzsche e Dostoiévski sobre a objetividade, culpa e ressentimento. Embora esta dissertação tenha como foco os documentários de *The Act of Killing* e *The Look of Silence*, afigura-se que a sua aplicação possa ser feita a outros massacres, agressores e vítimas.

1. Joshua Oppenheimer: o ato de filmar

Fazer dois documentários que têm como principal foco um Massacre que aconteceu há quarenta anos abarca consigo um conjunto de problemáticas que serão analisadas neste capítulo. Ainda que tendo como base o mesmo acontecimento, cada documentário apresenta uma perspectiva e abordagem diferentes sobre o sucedido. Cada documentário tem em conta a perspectiva e vontade dos intervenientes no acontecimento.

Neste primeiro capítulo iremos analisar o desenvolvimento histórico que envolveu o Massacre de 1965 e refletir de que modo a Indonésia pós 1965 lidou com as representações cinematográficas sobre o tema e como o regime de impunidade influenciou o processo de produção dos filmes de Joshua Oppenheimer. O Massacre de 1965 não é um acontecimento fixo e estanque do qual conseguimos tirar causas e efeitos lineares, mas antes um desenvolvimento de forças e intervenientes que devem ser analisados para que as atitudes dos agressores e vítimas que iremos estudar nesta dissertação possam ficar mais claras. Quando analisarmos a construção da verdade e os conceitos de culpa e responsabilidade que dela emergem, o contexto histórico terá a sua influência.

De seguida, iremos refletir sobre como os documentários serão um meio importante da reavaliação do ato cometido em 1965. Particularmente, de que forma é que os documentários poderão obrigar-nos a imaginar o que até agora foi mantido em silêncio, invisível e tido como irrepresentável. Iremos também abordar esta premissa em relação aos conceitos de mal radical e banalidade do mal na filosofia de Hannah Arendt. De que modo o olhar perspectivista poderá ser o mecanismo que permite a passagem do mal radical (absoluto, sem possibilidade de julgamento) para a banalidade do mal (passível de ser julgado).

Por último, focaremos a nossa análise na culpa e responsabilidade que poderiam ser imputadas aos agressores que intervêm nos documentários. Como suporte teórico dessa análise usaremos os “Esquemas de Culpa” da obra *A questão da culpa: A Alemanha e o Nazismo* de Karl Jaspers (2018). Deste modo, iremos abordar a possibilidade de uma culpa moral e metafísica (cujo tribunal é o próprio indivíduo) e a impossibilidade até à data de uma culpa criminal ou política (que depende de um tribunal externo).

1.1. A Indonésia e o cinema

Em 2002, Joshua Oppenheimer decidiu viajar para a Indonésia para realizar um documentário sobre as trabalhadoras das plantações da Sumatra do Norte. Durante a vida inteira, estas trabalhadoras continuaram a usar diariamente pesticida e inseticida sem qualquer máscara protetora ou medida preventiva. Como consequência, desenvolveram cancro do fígado por volta dos 40 anos e acabaram por morrer. Joshua Oppenheimer aconselhou-as a formar um sindicato que lhes permitisse chegar ao Governo indonésio e exigir máscaras para se protegerem de uma morte prematura. Para grande espanto do realizador as trabalhadoras opuseram-se fortemente a constituir tal grupo sindical pois poderiam ser confundidas com um grupo comunista. Explicaram a Joshua Oppenheimer que os seus familiares tinham sido mortos ou desaparecido durante o Massacre Anticomunista de 1965 e ainda hoje têm medo que aconteça novamente. Entre 1965 e 1966 estima-se que tenham sido assassinados um milhão de “alegados” comunistas. Atualmente os agressores e membros dos Esquadrões da Morte encontram-se no poder.

O realizador mudou o rumo do seu documentário e focou-se no medo e silêncio das vítimas do Massacre e seus familiares. Como ainda hoje existe um grande controlo regional e local do povo indonésio, o Governo descobriu que as vítimas partilharam testemunhos com Joshua Oppenheimer e começou a ameaçá-las. As vítimas rapidamente voltaram ao silêncio. Porém, pediram um último favor ao realizador: que não desistisse e que tentasse abordar os agressores, porque deste modo poderiam descobrir como é que os seus familiares tinham morrido. O realizador duvidou se seria seguro abordar os agressores já que ainda hoje estão no poder. Percebeu rapidamente, a partir do primeiro encontro, que ao contrário das vítimas, todos se orgulhavam e vangloriavam dos seus feitos de 1965, muitas vezes perante familiares, amigos e menores. Oppenheimer constatou então o seguinte: “Com este contraste entre sobreviventes e agressores eu senti-me a vaguear numa Alemanha 40 anos depois do holocausto, apenas para descobrir que os Nazis ainda estão no poder.” (Oppenheimer, 2014b, tradução nossa)⁷. Este silêncio em relação ao Massacre de 65/66 é visível e consequência da propaganda e doutrinação do Governo. Em 1984 estreia o filme *Pengkhianatan G 30 September* de quatro horas e meia. É um filme de propaganda que tem como objetivo justificar o contra-ataque das forças do General Suharto e com isso justificar o Massacre. O assassinato de um milhão

⁷ Texto original: “With this contrast between survivors and perpetrators, I felt I'd wandered into Germany 40 years after the holocaust, only to find the Nazis still in power.” (Oppenheimer, 2014b).

de indonésios não é mencionado. Sendo assim, o propósito do filme é perpetuar a ideia de que a Nova Ordem⁸ começou a governar a Indonésia para salvar a nação de um domínio comunista.

Em 1985, é feita uma sondagem pela revista *Tempo*⁹, onde uma das questões colocadas era: “qual é a maior ameaça para a Indonésia?”. Um terço dos inquiridos respondeu “comunismo”. Em 2002 e 2003, a revista *Kompas*¹⁰ conduziu o mesmo tipo de sondagens e obteve o mesmo tipo de resultados. Estes resultados têm uma grande ligação com o modo como os indonésios têm acesso à informação sobre os acontecimentos de 1965/1966. Quase noventa por cento dos jovens só tem acesso à informação através do filme já mencionado acima (noventa e sete por cento confirma ter visto o filme). Durante os anos escolares, os estudantes são obrigados a ver pelo menos uma vez por ano *Pengkhianatan G 30 September*¹¹.

A partir do ano 2000, o interesse no tema do Massacre de 1965 foi crescendo, porém, a produção cinematográfica foi escassa até 2010¹². Durante estes dez anos, das centenas de filmes produzidos anualmente na Indonésia apenas uma dúzia são relativos aos acontecimentos de 1965. Ariel Heryanto distingue três categorias distintas: os filmes em que o foco é sobre os prisioneiros e sobreviventes do Massacre; os filmes produzidos por Organizações Não Governamentais em que o foco são os direitos humanos; por fim, os filmes que são feitos por cineastas independentes. Para a autora, a última categoria é aquela em que os métodos cinematográficos são tidos em conta e por isso existe uma preocupação de comunicar artisticamente os acontecimentos de 1965. Os filmes conseguem comunicar com as audiências contemporâneas porque a abordagem é direcionada para o impacto e consequências dos acontecimentos nos dias de hoje¹³.

⁸ Em indonésio “Orde Baru” (Nova Ordem) foi o nome dado por Suharto ao regime que implementou em 1966. O nome tem também o objetivo de contrastar com o regime de Sukarno, “Velha Ordem” (em indonésio “Orde Lama”). O regime durou entre 1966 e 1998.

⁹ Ver a revista *Tempo*, “Suararakyatsetelah 40 Tahun”, 25 de agosto de 1985. Dos inquiridos, 33.65 por cento respondeu “comunismo” e 18.42 por cento respondeu “corrupção” no segundo lugar.

¹⁰ Ver B.E. Satrio (2002) “Ketakutan yang tak kunjung pudar”, *Kompas*, 30 de setembro e B. E. Satrio (2003) “Nasib komunisme, si hantulaten”, *Kompas*, 4 de agosto.

¹¹ Os alunos indonésios são obrigados a durante o período escolar irem ao cinema ver o filme. A televisão estatal (TVRI) e a televisão privada, transmitem todos os anos o filme no dia 30 de setembro.

¹² Ver “Screening the 1965 Violence”, por Ariel Heryanto. *Killer Images* (pág.224-p.240).

¹³ Três filmes cumprem estes requisitos: *Puisitakterkuburkan* (“Poetry That Cannot be Buried”) (1999) de Garin Nugraha, *Djedjakdarah: Suratteruntukadinda* (“Bloody Footsteps: Letter to the Beloved”) (2004) de Markus Aprisiyanto e “Mass Grave” (2002) de Lexy Rambadeta.

Em 2003, Joshua Oppenheimer e a sua equipa começam a gravar os testemunhos de Inong Syah¹⁴ e Amir Hasan Nasution¹⁵, ambos pertencentes aos Esquadrões da Morte em 1965. Ambos ficaram colocados ao pé do rio Sungau Ular (“Snake River”), localizado no Norte da Sumatra. As filmagens são descritas por Joshua Oppenheimer e Michael Uwemedimo¹⁶ do seguinte modo:

(...) Trocam à vez quem interpreta o carrasco e quem interpreta a vítima. Apesar das suas idades, eles entregam-se à encenação com gosto e assumem todas as posições necessárias para as suas demonstrações: agachamentos com as mãos atadas atrás das costas; deitados com as pernas levantadas enquanto são arrastados pelos tornozelos; debatendo-se energeticamente com os pés para aliviar a tensão das cordas; curvados com a nuca exposta para a decapitação. (Oppenheimer & Uwemedimo, 2012, p. 293, tradução nossa)¹⁷.

Os agressores não suspeitaram das intenções de Oppenheimer e como consequência o realizador começou a ganhar cada vez mais a sua confiança. Depois de filmar cerca de 40 agressores, Oppenheimer conhece Anwar Congo¹⁸. Anwar Congo era diferente de todos os agressores que o realizador tinha conhecido, porque: “Anwar era incomumente honesto na abertura dos seus sentimentos e da dor que sentia.”¹⁹(Evans, 2019, tradução nossa). Deste modo, Joshua Oppenheimer faz uma proposta a Anwar Congo e ao seu esquadrão da morte:

Queres mostrar-me o que fizeste. Por isso mostra-me como entenderes. Eu também te irei filmar, a ti e aos teus companheiros de esquadrão da morte, e mostrar-vos a discutir o que querem exhibir e, ainda mais importante, o que querem deixar de fora. (Oppenheimer, 2014b, tradução nossa)²⁰.

O filme *The Act of Killing* é desenvolvido a partir desta premissa. O documentário filma o processo de escolha artística, estética e da narrativa dos membros dos Esquadrões

¹⁴ Inong Syah era carpinteiro da plantação de borracha britânica, London Sumatra (na altura Harrison Cross). Durante o Massacre de 1965 a sua função era trazer as vítimas para Snake River e arrastá-las para serem mortas.

¹⁵ Amir Hasan Nasution foi líder do esquadrão da morte Komando Aksi do distrito Teluk Mengkudu, onde, segundo o próprio, assassinou trinta e duas pessoas em Snake River. Durante os anos 60 foi professor de artes e governador da escola primária. Depois de se reformar, foi eleito presidente da KPU (Komisi Pemilihan Umum, ou Public Election Commission). Escreveu e ilustrou um livro a narrar os acontecimentos de 1965 com o título “Embun Berdarah” (Dew of Blood).

¹⁶ “Show of force: A Cinema-séance of Power and Violence in Sumatra’s Plantation Belt” por Joshua Oppenheimer e Michael Uwemedimo. *Killer Images*. (p.287-p.310).

¹⁷ Texto original: “Each takes it in turns to play victim and executioner. Despite their age they go at it with gusto, assuming all the necessary positions for their demonstration: squatting with hands bound behind back; lying with legs raised while dragged by the ankles; pulling, pushing forcefully with feet in a wide stance to take the strain; bowed forward, nape of the neck exposed for decapitation.”

¹⁸ Anwar Congo é um ex-líder de esquadrão da morte que no Massacre de 1965 alegadamente assassinou milhares de supostos pertencentes ao Partido Comunista Indonésio (PKI). Nasceu em 1940 e faleceu em 2019 em Medan na Sumatra do Norte.

¹⁹ Texto original: “But Anwar was unusually honest in his openness about his feelings and the pain that he felt.” em (Evans, 2019).

²⁰ Texto original: “You want to show me what you've done. So go ahead, in any way you wish. I will also film you and your fellow death-squad veterans discussing what you want to show and, just as importantly, what you want to leave out.” (Oppenheimer, 2014b).

da Morte, bem como o impacto que as encenações que preparam e constroem têm na perspectiva que cada um tem de si próprio, do acontecimento e como consequentemente da responsabilidade e culpa no mesmo. Em 2014, Joshua Oppenheimer apresenta *The Look of Silence*, que completa o processo que começou em 2003. Neste filme, são usadas as filmagens dos carrascos dos Esquadrões da Morte de *Snake River*. Joshua Oppenheimer acompanha Adi Rukun²¹, que descobre através das filmagens dos carrascos de Snake River como é que o irmão mais velho Ramli foi assassinado em 1965. A partir daí, Adi decide confrontar os assassinos do irmão com os factos. Ambos os filmes falam sobre as vítimas, os agressores e o acontecimento. Para Joshua Oppenheimer estes filmes têm o grande objetivo de desmascarar o regime de silêncio e de não reconciliação com o passado que ainda hoje impera na Indonésia:

Ao tornar esses códigos, convenções e roteiros manifestos, marcando as maneiras pelas quais os relatos e encenações históricas da Nova Ordem são elementos de um aparato performativo do terror, o projeto tenta disponibilizar essas perspectivas - bem como os detalhes históricos anteriormente reprimidos - para uma imaginação política e histórica que pode atrair o processo nacional - e autoimaginar sob a sombra e o domínio da catástrofe. (Oppenheimer & Uwemedimo, 2012, p. 291, tradução nossa)²².

1.2. Propaganda, ideologia e terror no Massacre de 1965

Os documentários de Joshua Oppenheimer têm a sua origem no Massacre de 1965 e nas consequências sentidas ainda hoje. Ao analisarmos o período antes do Massacre e nos anos que se seguiram, conseguimos encontrar pontos comuns com a Alemanha Nazi, pelo que vamos fazer uma análise entre os dois períodos tendo em conta os antecedentes e o período de ocorrência. Desta forma, o modo como o regime na Indonésia conduziu e justificou o Massacre de 1965 tem pontos coincidentes com o modo como o regime nazi procedeu para chegar ao poder e implementar a “Solução Final”²³.

O modelo de regime político em 1965, preconizado e imposto pela governação indonésia, tem influência na construção das encenações e nos discursos dos agressores que vemos nos dois filmes. Terá também influência na problemática que é origem dos

²¹ Adi Rukun é oftalmologista na Sumatra do Norte. Nasceu em 1967, dois anos depois do irmão Ramli ser assassinado nos Massacres de 1965.

²² Texto original: “By making these codes, conventions and scripts manifest, by marking the ways in which the historical accounts and enactments of the New Order are elements of a performative apparatus of terror, the project attempts to make these insights – as well as previously repressed historical detail – available to a political and historical imagination that can draw the process of national- and self-imagining from under the shadow and sway of catastrophe.”

²³ Plano nazi de exterminação do povo judeu dos territórios ocupados pela Alemanha. O plano ficou decidido na Conferência de Wannsee pelos membros superiores do Governo da Alemanha Nazi a 20 de janeiro de 1942.

filmes, o silêncio e a falsificação dos factos que o Governo permite que se perpetuem ainda hoje. Esta permissibilidade por parte do Governo tem também influência no comportamento passivo e aterrorizado das vítimas. Assim sendo, ainda hoje os agressores podem vangloriar-se dos seus atos.

Como explica Hannah Arendt, o acontecimento Shoah tem as suas próprias especificidades que o separam de outros massacres e genocídios. O que está em causa na Shoah não é o número de mortos, “a questão não está no sofrimento, do qual sempre houve demasiado na terra, nem no número de vítimas. O que está em jogo é a natureza humana em si [...]” (Arendt, 2018, p.607). Para entender a especificidade da “Solução Final” e as pessoas que a puseram em prática (desde aquelas sentadas na reunião de 20 de janeiro de 1942 até ao *Sonderkommando*²⁴ que opera a câmara de gás), é preciso entender o processo de implantação de um regime totalitário. Em *Origens do Totalitarismo* (2018) de Hannah Arendt, este mesmo processo de cristalização num regime totalitário é detalhadamente analisado. Usaremos esse livro como base para uma comparação com o decurso dos acontecimentos na Indonésia.

O regime indonésio da “Nova Ordem” é descrito como autoritário. Hannah Arendt faz uma distinção entre os dois regimes apontando apenas duas características em comum²⁵. Podemos, no entanto, encontrar mais características comuns entre os regimes que conduziram à Shoah e ao Massacre de 1965 não mencionadas por Arendt. Não tentaremos aqui provar se a Nova Ordem é ou não um regime totalitário²⁶, mas cingir-nos-emos a uma análise dos acontecimentos dos dois regimes que achamos pertinente para o entendimento do contexto indonésio, das ações dos agressores e das vítimas.

²⁴ Os *Sonderkommando* consistem num grupo de prisioneiros judeus dos Campos de Extermínio da Alemanha Nazi. Eram forçados pelos Nazis a fazer parte do processo de extermínio do seu próprio povo como “membros do staff”.

²⁵ Hannah Arendt identifica duas características comuns entre o regime autoritário e totalitário: subordinação dos poderes judiciário e legislativo ao poder executivo e repressão a toda e qualquer oposição política e ideológica ao Governo. No entanto, aponta como principal diferença que o autoritarismo tenta forçar o povo à apatia, à obediência passiva e à despolitização, enquanto o totalitarismo busca mobilizar a sociedade civil de cima para baixo, para moldá-la e impor ao povo uma obediência ativa e militante ao *status quo*, condicionada pela adesão à ideologia oficial do Estado. Arendt aponta, entre as diferenças, a prática autoritária da abolição de todos os partidos políticos, sindicatos, etc., em contraste com a prática totalitária de um sistema de partido único e sindicato corporativista, comandado por um chefe carismático.

²⁶ A categorização hermética de um certo regime em totalitário ou autoritário parece-nos ser mais importante a nível político. A distinção foi utilizada por Henry Kissinger, conselheiro de relações internacionais dos Presidentes dos Estados Unidos entre 1953 e 1977 para justificar o apoio dos Estados Unidos da América a regimes autoritários de extrema-direita contra regimes totalitários de esquerda (Daniel Ortega, Fidel Castro e Salvador Allende). Foi também essa a justificação dada para o apoio ao regime de Suharto na Indonésia.

A Alemanha do pós-I Guerra Mundial encontrava-se sob pressão com as medidas estabelecidas no Tratado de Versalhes. Os blocos da extrema esquerda e da extrema direita provocaram a instabilidade no Governo. A crise económica de 1929 viria a aumentar exponencialmente o desemprego e a precariedade. Podemos traçar um paralelismo com a Indonésia do pós-II Guerra Mundial. Durante este conflito, especificamente entre os anos de 1942 e 1945, os japoneses ocupam o arquipélago com o apoio dos nacionalistas indonésios. Em 1945, com os bombardeamentos atómicos em Nagasaki e Hiroxima, os japoneses abandonam a Indonésia e os partidos nacionalistas apressam-se a declarar a independência de modo a impedir o regresso dos holandeses ao poder. No entanto, os holandeses tomam a decisão de se opor e dão origem a uma dinâmica que oscila entre guerra e negociações com a recente autoproclamada República da Indonésia.

Em paralelo com estas negociações, a 25 de Abril de 1945 reúnem-se em São Francisco representantes de 50 nações com o objetivo de redigir e assinar a Carta das Nações Unidas (ONU). A recém-formada ONU iria ter um papel determinante na resolução do conflito da Indonésia, já que só a sua pressão, aliada às pressões vindas de Washington, fazem com que a Holanda reconheça finalmente a independência do arquipélago. Nasce um novo Estado com o nome de Estados Unidos da Indonésia, depois convertido no Estado Unitário da República da Indonésia, do tipo presidencial, tendo como presidente Achmed Sukarno. Quando, em 1949, chega a presidente, Sukarno promove uma política de conciliação com o Partido Comunista. O General cria um conceito político chamado NASAKOM²⁷ na tentativa de manter a neutralidade da Indonésia durante a Guerra Fria (1945-1991). Esse conceito pretendia legitimar na mesma fórmula os três pilares fundamentais de suporte do regime: o Nacionalismo, o Islão e o Comunismo. No entanto, apenas o Partido Comunista Indonésio (PKI) tinha vantagens nesta fórmula e, por esse motivo, começou a gerar forte oposição entre os grupos islâmicos e militares. O PKI defendeu uma reforma das leis dos terrenos agrícolas que prejudicavam maioritariamente os grupos islâmicos. A maior parte dos terrenos pertencia à elite islâmica e a defesa de uma reforma que os podia prejudicar iniciou um descontentamento contra o PKI. Como Sukarno apoiava a sua fórmula política NASAKOM, foi acusado de defender e apoiar os comunistas. Em adição a este conflito,

²⁷ A palavra era composta pelos três pilares que Sukarno queria juntar: *nasionalisme* (nacionalismo), *agama* (religião) e *komunisme* (comunismo), formando assim: nas-a-kom.

Sukarno estava maioritariamente preocupado com os seus ideais imperialistas e negligenciou a gestão económica, conduzindo o país a uma situação de inflação muito elevada. Por último, era do conhecimento da população que Sukarno estava gravemente doente e deste modo o futuro do presidente em exercício era incerto.

Tanto na Alemanha dos anos 30 como na Indonésia dos anos 50, certos setores determinantes da sociedade (o exército, a classe média e a indústria) começaram a ter uma posição anticomunista e apoiavam o nacionalismo que prometia estabilidade económica. O anticomunismo é comum nos dois momentos históricos. Na Alemanha, o povo judeu começou a ser identificado como a origem do comunismo na Europa. No caso da Indonésia, os comunistas eram vistos como ateus e por isso Anti Islão. Em *The Look of Silence* vemos essa justificação ser usada pelo tio de Adi e Ramli:

Sim. Disseram-me que eram pessoas más. Ainda por cima, nunca rezam! Em 1965, os comunistas precipitaram-se para as mesquitas, porque tinham medo de ser chacinados. Mais tarde deixavam de ir. Pergunta-lhes tu mesmo se não acreditas em mim. Fazem de conta que são religiosos. E tu culpas-me. Como te atreves?²⁸ (Oppenheimer, 2014, 01:11:57 - 01:12:04).

Quando precisou de criar uma revolta generalizada na população contra os comunistas e os judeus, o regime nazi utilizou a propaganda e a falsificação de alguns acontecimentos. O mesmo método foi utilizado pelo General Suharto, proclamado presidente da Indonésia em março de 1966. Um dos acontecimentos que é crucial para o desenrolar do Massacre de 1965/66 é a noite de 30 de setembro. No dia 30 de setembro de 1965, sete generais Indonésios foram raptados, dos quais seis foram assassinados por um grupo autointitulado “Movimento 30 de Setembro” (em indonésio é traduzido para Gerakan 30 September ou G30S). O grupo das forças armadas era também conhecido pelo acrónimo GESTAPU²⁹. Apenas o general A. H. Nasution sobreviveu ao ataque³⁰. Os cadáveres dos generais foram despejados no Lubang Buaya³¹. Os generais eram heróis nacionais da guerra contra os Holandeses na década de 40 e por isso mesmo, este episódio teve um efeito negativo dentro do exército e dos nacionalistas. Nos dias e semanas que se seguiram tanto o exército como grupos sócio-políticos e religiosos responsabilizaram o Partido Comunista da Indonésia (PKI) pela tentativa de golpe. No entanto, como acima

²⁸ Para o Islamismo, o único pecado que impede a entrada no Paraíso é a hipocrisia religiosa. Todos os outros pecados terão perdão se forem confessados e redimidos.

²⁹ GESTAPU é um acrónimo para *Gerakan September Tiga Puluh, Thirtieth of September Movement*. É também visível a associação com a GESTAPO (Geheime Staatspolizei), a polícia secreta da Alemanha Nazi.

³⁰ O general era apoiante de Suharto e aparece no filme *The Look of Silence* sendo um dos assassinos de Ramli Rukun.

³¹ Lubang Buaya é uma zona suburbana no sudoeste de Jacarta.

mencionámos, o Partido Comunista beneficiava com a presidência de Sukarno e, portanto, uma tentativa de golpe de estado iria contra os interesses do PKI, sendo que há referências à cumplicidade de Sukarno no assassinato dos generais. (Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, 1970, p. 1315).

Sob a “Nova Ordem”, instaurada por Suharto com o auxílio sagaz de Adam Malik, o movimento foi geralmente chamado de "G30S / PKI"³² por aqueles que pretendiam associá-lo ao Partido Comunista da Indonésia. A partir desse momento, uma onda de violência anticomunista explodiu entre a população civil. Este episódio pode ser visto ao lado de acontecimentos como o incêndio ao Reichstag (27 de fevereiro de 1933), considerado como impulso da chegada ao poder do Partido Nazi³³ e a Noite de Cristal³⁴. Na verdade, nem é relevante saber quem foram os verdadeiros e/ou principais autores e protagonistas destes acontecimentos, mas antes como é que o acontecimento preencheu e estava alinhado com o que os movimentos em ascensão tinham como objetivo³⁵. Embora estes acontecimentos tenham contribuído como um impulso para a violência, o papel da propaganda e da ideologia não pode ser subvalorizado. Como Hannah Arendt afirma em capítulo dedicado ao tema: “Apenas a ralé e a elite podem ser atraídas pelo ímpeto do totalitarismo: as massas têm de ser conquistadas por meio da propaganda.” (Arendt, 2018, p.451). A primeira característica do regime totalitário é a sua possibilidade de depender da existência de massas. Arendt caracteriza-as do seguinte modo:

O termo “massa” só se aplica quando lidamos com pessoas que simplesmente devido ao seu número ou à sua indiferença ou a uma mistura de ambos não se podem integrar numa organização profissional ou sindicato de trabalhadores (Arendt, 2018, p.413).

³² Em 1971 foi publicado o artigo “A Preliminary Analysis of the October 1, 1965, Coup in Indonesia” (também conhecido por “Cornell Paper”) escrito por Benedict Anderson e Ruth Macvey. O artigo defende que nem o Partido Comunista nem Sukarno foram autores do assassinato dos generais. A teoria é a de que na verdade foi um assunto militar interno e que posteriormente Suharto culpou o PKI da sua autoria.

³³ A 27 de Fevereiro de 1933, o Reichstag em Berlim foi incendiado. Marinus van der Lubbe, um jovem comunista Holandês, foi acusado da sua autoria. Foi condenado à morte e executado em janeiro de 1934. Em janeiro de 2008, o Estado Alemão concede-lhe um perdão oficial simbólico pela sua condenação e pena.

³⁴ Na noite de 9 para 10 de novembro de 1938 deu-se uma perseguição e violência contra judeus por parte da milícia paramilitar “Sturmabteilung” e civis alemães. O que espoletou a onda de violência foi o assassinato do diplomata alemão Ernst vom Rath pelo polaco judeu Herschel Grynszpan.

³⁵ Tal como Joshua Oppenheimer afirma no seu site thelookofsilence.com: “The genocide in Rwanda was triggered when Rwandan President Juvénal Habyarimana died when his plane was shot down on approach to Kigali. To discuss who shot down the plane is unreasonable in light of the killing of more than 800,000 Tutsis and moderate Hutus. Similarly, it is irrelevant to know who started the Reichstag Fire in order to understand the Holocaust. As John Roosa described in the above, it diverts attention from the genocide of world historical importance. Imagine if one in Rwanda only focused on the question of “who shot the presidential plane down” when you talk about what happened in 1994. It would only be possible if the killers were still in power.”.

O acontecimento indonésio de dia 30 de setembro teve como objetivo a manipulação das massas³⁶. A propaganda totalitária foca-se em profetizar o movimento da História e tudo fará para que essa predição esteja correta. Quando o Governo diz que os comunistas são monstros, cruéis e bárbaros, é criado um acontecimento que serve como prova de que essas características são verdadeiras³⁷. A narrativa do que aconteceu na noite de 30 de setembro tem todos estes ingredientes, sendo que no filme e narrativa dessa noite, as mulheres comunistas violam e cortam os genitais dos generais enquanto os homens lhes arrancam os olhos³⁸. No relatório da autópsia feita aos generais só são mencionados orifícios de balas. Porém, a primeira narrativa é a que sobrevive ainda hoje. Arendt diz: “O que convence as massas não são os factos, mesmo que sejam factos inventados, mas apenas a coerência com o sistema do qual esses factos fazem parte.” (Arendt, 2018, p.465).

A propaganda serve também para justificar as ações para o exterior, ou seja, para os grupos não totalitários ou outros países com um regime diferente (Arendt, 2018, 453-454). Nos anos 60, os Estados Unidos estavam em plena Guerra Fria com a União das Repúblicas Soviéticas Socialistas - URSS e lutavam abertamente e de todas as formas contra o comunismo. Sendo assim, a propaganda Indonésia não tinha de exercer grande esforço em provar ao exterior que a luta contra o comunismo fazia sentido. Podemos até questionar se não terá sido a propaganda do exterior que deu uma justificação e seduziu as massas para a resolução do problema do comunismo na Indonésia, sendo que os agressores estão cientes da implicação e influência dos Estados Unidos da América³⁹. Os agressores de *The Act of Killing* trabalhavam em cinemas e eram assumidamente influenciados pelos filmes de *gangsters* de Hollywood. Ao relacionarem a América

³⁶ Ver “Show of force: A cinema-séance of power and violence in Sumatra’s plantation belt” de Joshua Oppenheimer e Michael Uwemedimo. No artigo vemos mencionada a vontade de implicação das massas no Massacre: “The campaign was deliberately organised so as to implicate the “masses” (...) Suharto did not wish to involve the army directly... he preferred instead, to assist the people to protect themselves and to cleanse their individual areas of this evil seed (the PKI)”.

³⁷ Um dos tópicos mais usados pela propaganda nazi era o mistério, principalmente relacionado com grupos revolucionários e terroristas.

³⁸ Ver “Impunity” de Benedict Anderson: “Many years later, thanks to military carelessness, the post-mortems written up on 3rd October by experienced forensic doctors, and directed personally to Suharto that same day, came to light. No missing eyeballs or genitals, just the lethal wounds caused by military guns” (Killer Images, pág. 272). Ver também B. Anderson (1987) “How Did the Generals Die?”, Indonesia, 43 (April), 109-134. Inclui os documentos originais indonésios e as respetivas traduções inglesas.

³⁹ Ver J. Oppenheimer e M. Uwemedimo “Show of Force: A cinema-séance of Power and Violence in Sumatra’s Plantation Belt”, B. Anderson “Impunity”, A. Heryanto “Screening the 1965 Violence” todas contribuições de Killer Images. Ver também o documento oficial “Suharto: a Declassified Obit”, que relata uma conversa entre Suharto, o Presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon e Henry Kissinger. Este documento está disponível no site oficial do filme *The Look of Silence*.

anticomunista com os filmes de gangsters que viam, esses filmes poderão ter funcionado como propaganda, tal como Anwar Congo assume: “Eu fui influenciado pelos filmes com o Marlon Brando e Al Pacino.” (Oppenheimer, 2012, 00:25:12). Anwar Congo foi influenciado não só no modo de matar⁴⁰, como também no modo de agir como estrutura. O mesmo aconteceu com o regime nazi:

Isto não significa que o nazismo era banditismo, como às vezes se diz, mas apenas que os nazis, sem o confessarem, aprenderam tanto com as organizações dos gangsters americanos como a sua propaganda, confessadamente, aprendeu com a publicidade comercial americana. (Arendt, 2018, p.456).

Os grupos paramilitares⁴¹ na Indonésia estavam acima da lei e vangloriavam-se pelos seus atos criminosos, pelo que, a população começou a ter a percepção de que era preferível pertencer ou apoiar um grupo paramilitar do que pertencer a um partido. Quando o regime totalitário chega ao poder, a propaganda torna-se inútil e é substituída pela ideologia e pelo terror. São estes dois modos de domínio que fazem com que seja possível o controlo das massas neste tipo de regime.

A afirmação monstruosa e, no entanto, aparentemente irresponsável do governo totalitário é que, longe de ser ilegal, recorre à fonte de autoridade da qual as leis positivas recebem a sua legitimidade final; que, longe de ser arbitrário, é mais obediente a essas forças sobre-humanas do que qualquer governo jamais foi; e que, longe de exercer o seu poder no interesse de um só homem, está perfeitamente a sacrificar os interesses vitais e imediatos de todos à exceção do que supõe ser a lei da História ou a lei da Natureza. (Arendt, 2018, p.611).

A ideologia de um regime totalitário utiliza as leis da Natureza e da História. Darwin, ao admitir uma evolução da natureza, atribui-lhe uma forma linear (e, portanto, não circular) e interpreta-a como uma lei que se movimenta sem fim. Também a lei da História apresenta as mesmas características: um movimento linear, evolutivo e sem fim. O regime totalitário aplica a lei da Natureza às leis que regem o Homem. Ou seja, substitui as leis positivas pela lei da Natureza ou da História. Na lei da Natureza, todo o elemento que é indesejado ou fraco acabará por ser eliminado, assim como, na lei da História e nas lutas de classe que Marx analisou, existe uma classe fraca que será eliminada. Deste modo, tem sempre de haver um elemento ou um grupo indesejado e que tenha de ser

⁴⁰ Anwar Congo confessa a influência dos filmes no seu sadismo. Vemos no diálogo: “Joshua Oppenheimer: “O que sente quando vê isto?” Anwar Congo: “O que sinto? Na altura sentia-me mais livre. Os homens mais velhos eram meigos, mas os mais novos...Especialmente eu, que via muitos filmes sádicos. Éramos muito influenciados pelos filmes.” Herman Koto: “Nós éramos mais cruéis que os filmes.” (Oppenheimer, 2012, 00:24:07).

⁴¹ Pancasila Youth (em Indonésio, Pemuda Pancasila) é uma organização de extrema direita paramilitar criada a 28 de outubro pelo General Abdul Haris Nasution. A organização tem por base cinco princípios fundamentais (Panca = cinco, Sila = princípios). Os seus cinco princípios são: acreditar num deus único, democracia consensual, humanidade, justiça social e unidade social. Os agressores de *The Act of Killing* pertencem a esta organização.

eliminado. Quando o processo anterior não é possível, a Natureza e a História não teriam movimento e acabariam. Portanto, o regime totalitário depende da existência de um grupo indesejado.

O grupo indesejado tem de ser eliminado de modo a que o movimento da Natureza e da História não seja interrompido ou contrariado. O terror começa quando qualquer indivíduo pode tornar-se indesejado. A partir do momento em que a lei é vista como uma lei determinista, criminoso é aquele que tenta combater o movimento da lei da Natureza e da História. Estas duas leis são independentes do ser humano, ou seja, elas não dependem da agência humana para acontecerem. Deste modo, toda a agência humana, o certo e o errado desaparecem assim como a responsabilidade pelos atos.

A ideologia deste tipo de regimes tem como base que o que acontece era suposto acontecer e o ser humano não tem liberdade ou responsabilidade dentro dessas leis do movimento. Os assassinos são apenas executores de uma lei que tem autoridade superior sobre o ser humano. Ao identificar o grupo indesejado e exterminá-lo, o regime totalitário defende estar a acelerar o movimento da Natureza e da História em direção à evolução da humanidade: “Sendo assim, faz sentido matar milhões de judeus já que se está adiantando um serviço da História, que é a evolução contínua dos seres humanos até se chegar à vitória de uma raça superior.” (Lellis Resende, 2015, p.855). O homem que vive sob o domínio do regime totalitário vê tudo ser reduzido a uma lei determinista e por isso o diálogo, a imaginação e a crítica são desnecessárias. Este tipo de comportamento é visível nos filmes em análise. A maioria dos agressores confrontados por Adi Rukun têm o discurso de que o extermínio comunista era algo necessário para o movimento da História ou da política. Como por exemplo: “O Ramli era, provavelmente uma boa pessoa. Mas o que é que podíamos fazer? Era uma revolução.”⁴² (Oppenheimer, 2014, 00:57:42).

Ao promoverem a lei da História como uma lei positiva, os regimes totalitários criam um ambiente de terror onde qualquer um pode ser vítima. Tudo é feito para que o pensamento seja o mais simples possível e aos poucos o senso comum e a relação com o outro são perdidas. Uma das razões possíveis para que ainda hoje na Indonésia exista um silêncio em relação aos Massacres poderá ser o esforço feito pelo Governo na

⁴² Ver cena de *The Look of Silence* (00:59:58 – 01:03:50) particularmente a frase em que o líder do Komando Aksi na zona de Snake River justifica as matanças com: “Isso é política. A política é o processo de alcançar os seus ideais. De várias formas. Certo?”.

implementação da doutrinação⁴³. Tendo a Segunda Guerra Mundial terminando com a derrota do regime nazi, o mundo teve acesso aos crimes e horrores perpetrados durante esse período. O enquadramento jurídico não permitiu que todos os responsáveis pudessem ser imputados ou julgados, mas houve uma grande diminuição de poder e controlo sobre a narrativa.

No caso da Indonésia, o regime autor do Massacre ainda hoje está no poder e os indivíduos pertencentes aos Esquadrões da Morte ainda hoje beneficiam de riqueza e poder por terem participado como carrascos⁴⁴. Tal poder tem a sua origem no medo da população de que o que aconteceu em 1965 possa acontecer outra vez. O terror foi sendo implementado pela arbitrariedade na escolha das vítimas, pela doutrinação dada nas escolas e no facto de os agressores ainda hoje ocuparem cargos de poder. Mas talvez o maior terror venha da impunidade de que estes agressores ainda hoje beneficiam. Este medo faz com que as vítimas e os familiares das vítimas tenham de conviver em silêncio com os possíveis assassinos dos seus entes queridos. A maioria não sabe o que aconteceu, apenas sabe que o familiar foi raptado e não voltou. Os filmes de Oppenheimer tentam demonstrar a falsidade da narrativa contada pelo Regime da “Nova Ordem”, como também o que é ser vítima num ambiente de terror, impunidade e silêncio. A demonstração da ficção do regime tanto acontece em *The Act of Killing* quando os agressores são confrontados com a sua própria culpa, responsabilidade e narrativa como em *The Look of Silence* quando o confronto vem de um familiar de uma vítima.

O regime que permitiu o Massacre da Indonésia e o regime que orquestrou a “Solução Final” têm, como tentámos mostrar, alguns pontos em comum como a propaganda, ideologia, doutrinação e terror. Estes pontos comuns servem para conseguir analisar mais profundamente a culpa destes agressores dentro de um contexto e não isolar as ações dos agressores num acontecimento estanque. Os filmes de Joshua Oppenheimer que estamos a analisar são uma ajuda importante na compreensão deste acontecimento no passado e no presente.

⁴³ A nosso ver, apenas um agressor nos dois filmes consegue ter um discurso longe da propaganda e da ideologia. Adi Zukaldry consegue desmascarar o que está escondido na narrativa oficial: “Adi Zukaldry: “Os comunistas não foram mais cruéis que nós. Nós é que fomos cruéis!” (Oppenheimer, 2012, 00:43:56).

⁴⁴ Os carrascos foram promovidos, receberam bolsas e receberam cargos na Assembleia Legislativa da Indonésia. Entre 2004 e 2014 (período coincidente com o trabalho de Joshua Oppenheimer na Indonésia), o Presidente da Indonésia foi Susilo Bambang Yudhoyono. Yudhoyono é genro do ex-chefe das Forças Especiais da Indonésia, que no leito de morte confessou ser responsável pela morte de três milhões de pessoas. (Oppenheimer, 2015).

1.3. Documentários apesar de tudo.

Os filmes de Joshua Oppenheimer abordam a problemática da representação cinematográfica de um acontecimento que é categorizado ou é mantido como irrepresentável. Tanto a Shoah como o Massacre da Indonésia foram em algum momento e ainda poderão ser considerados acontecimentos cuja representação parece impossível. A experiência de participar tanto como vítima ou agressor num massacre poderá ser incomunicável ou ininteligível. Acresce a condicionante de que tanto na Shoah como no Massacre de 1965, encontramos características que os tornam acontecimentos específicos e por isso a partilha de tal experiência é considerada por muitos como impossível. No entanto, mesmo que não possa ser totalmente partilhada, a experiência de tais acontecimentos não pode permanecer silenciada ou incomunicada. Como consequência da nossa investigação, entendemos que o posicionamento dos filmes de Joshua Oppenheimer é justamente quebrar a falta de imaginação e a impunidade que é consequência do silêncio.

A receção do filme *The Act of Killing* sofreu algumas críticas em relação à problemática de representação de um acontecimento na perspetiva dos assassinos. Uma das maiores críticas foi publicada no jornal *The Guardian* e tem a autoria de Nick Fraser (2014). Fraser critica Oppenheimer, não só na escolha em filmar os assassinos, mas também nas encenações que aparecem no filme. O artigo termina assim:

Quão desesperadamente queremos ouvir essas pessoas, afinal? Não seria melhor se nos dissessem algo sobre os indivíduos cujas vidas eles tiraram? Eu sentiria o mesmo se os cineastas tivessem ido para a zona rural da Argentina na década de 1950, reunindo um monte de idosos nazis e levando-os a fazer um filme intitulado "Adoramos Matar Judeus" (Fraser, 2014, tradução nossa)⁴⁵.

A comparação aborda alguns pontos que poderão ser pertinentes para questionar o filme e a intenção do realizador. Principalmente quando questiona “queremos mesmo ouvir estas pessoas?” e a comparação que faz com o regime nazi. No nosso modo de ver, os filmes *The Act of Killing* e *The Look of Silence* contêm a problemática da representação do irrepresentável e do modo de representar.

⁴⁵ Texto original: “How badly do we want to hear from these people, after all? Wouldn't it be better if we were told something about the individuals whose lives they took? I'd feel the same if film-makers had gone to rural Argentina in the 1950s, rounding up a bunch of ageing Nazis and getting them to make a film entitled "We Love Killing Jews".

Claude Lanzmann, realizador do documentário *Shoah* (1985), afirmou que o acontecimento do extermínio do povo judeu era um acontecimento irrepresentável⁴⁶. O filme *Shoah*, com 10 horas e 13 minutos de duração, não utiliza imagens de arquivo da época: “Assim, as escolhas formais de Shoah, o filme de Claude Lanzmann, serviram como álibis para todo um discurso (tão moral quanto estético) sobre o não representativo, o não configurável, o invisível, o inimaginável, e assim por diante”⁴⁷. (Didi-Huberman, 2012, p.26, tradução nossa). Num artigo de 2005, Lanzmann assume como foi tortuoso o processo de nomear o seu filme: “Era uma maneira de nomear o indizível. Como poderia haver um nome para o que era absolutamente sem precedentes na história humana? Se eu pudesse não nomear o meu filme, eu tê-lo-ia feito.” (Lanzmann, 2005, tradução nossa)⁴⁸. A solução do nome “Shoah” para o seu documentário vem do facto de a palavra não ter significado para o realizador e por isso ser uma maneira de não nomear. A palavra é também descrita por Lanzmann como “impenetrável”, enfatizando essa mesma condição no acontecimento. Para George Didi-Huberman, a posição que defende a Shoah como um acontecimento inimaginável é apenas uma perspectiva *preguiçosa*:

Imaginar apesar de tudo, exige uma difícil ética da imagem: nem o invisível *par excellence* (a preguiça do esteta), nem o ícone do horror (a preguiça do crente), nem o mero documento (a preguiça do que foi aprendido) (Didi-Huberman, 2012, p.39, tradução nossa)⁴⁹.

A defesa de que a Shoah é um acontecimento inimaginável, entra em confronto com os atos de bravura e resistência que prisioneiros tiveram para guardarem uma imagem do que estavam a passar. No seu livro, *Images in Spite of All – Four Photographs from Auschwitz*, Didi-Huberman (2012) dá o exemplo das quatro fotografias tiradas por um grupo de *Sonderkommando* em agosto de 1944. Estas pessoas arriscaram as suas vidas de modo a que aquelas imagens servissem de testemunho da realidade do que se estava a passar. Nos campos de concentração e extermínio era absolutamente proibido tirar qualquer fotografia. Um dos objetivos do regime nazi era eliminar o povo judeu, não só

⁴⁶ No pós-guerra alguns intelectuais como Theodoro Adorno e sobreviventes como Primo Levi defenderam a impossibilidade de representar o horror dos Campos de Concentração. Segundo Lanzmann, para representar o holocausto não devem ser utilizadas imagens de arquivo, mas antes construir uma memória do acontecimento apenas através de testemunhos de sobreviventes.

⁴⁷ Texto original: “Thus, the formal choices of Shoah, the film by Claude Lanzman, have served as alibis for a whole discourse (as moral as it was aesthetic) on the unrepresentable, the unfigurable, the invisible, the unimaginable, and so on.” (Didi-Huberman, 2012, p.26).

⁴⁸ Texto original: “C’était une façon de nommer l’innommable. Comment aurait-il pu y avoir un nom pour ce qui était absolument sans précédent dans l’histoire des hommes? Si j’avais pu ne pas nommer mon film, je l’aurais fait.” (Lanzmann, 2005).

⁴⁹ Texto original: “To imagine in spite of all, which calls for a difficult ethics of the image: neither the *invisible par excellence* (the laziness of the aesthete), nor the icon of horror (the laziness of the believer), nor the mere document (the laziness of the learned).”

o ser humano, mas também a sua memória e cultura. A imagem não permite que esse desaparecimento tão desejado seja possível.

Didi-Huberman pergunta então perante tal situação como se pode resistir, já que a revolta significava a morte. Para os *Sonderkommando* um ato de resistência era tentar que a testemunha do que se estava a passar saísse daquele lugar, que o testemunho do horror e do ataque à humanidade não fosse executado ou escolhesse o suicídio. Em 2003, quando Oppenheimer se encontrou com os sobreviventes do Massacre indonésio e estes lhe pediram que filmasse e gravasse os testemunhos dos agressores, este pedido foi um ato de resistência. O mote inicial dos documentários em análise é a necessidade de representação, como postula Didi-Huberman. Tal como os *Sonderkommando*, que puseram as suas vidas em risco para que tivessem um documento fotográfico do que se estava a passar nos campos de extermínio, também as vítimas da Indonésia quebraram o silêncio - através dos registos recolhidos por Oppenheimer - para que a verdade fosse revelada. Didi-Huberman defende essa necessidade: "Para saber, temos de imaginar por nós próprios. Temos de tentar imaginar o inferno que Auschwitz foi no verão de 1944. Não invoquemos o inimaginável." (Didi-Huberman, 2012, p.3, tradução nossa)⁵⁰.

A fotografia engloba em si duas características que eram precisas naquele momento concentracionário. A primeira característica é a de captar algo do real em que existe uma relação de verdade com o objeto, mais que uma descrição escrita ou um relato de um testemunho. A segunda é que esse documento fotográfico é feito para ser olhado pelos outros, neste caso esses "outros" são o mundo exterior. Sendo assim, essa imagem passa a ser também imaginada pelo exterior quando antes nem sequer era possível concebê-la. Só o ato de planejar roubar um fragmento da realidade para poder mostrá-lo ao outro, sabendo que iria haver um choque entre imagem e inimaginável, já é por si um ato de reação. O processo de captação das imagens de que fala Didi-Huberman não terá demorado mais de vinte minutos e ainda hoje o judeu grego responsável pela captação permanece anónimo. No entanto, as quatro fotografias conseguiram sair do campo para que o mundo exterior pudesse imaginar o inimaginável. Estas quatro fotografias combatem o esforço do regime Nazi para apagar a existência do povo judeu. Existiu um processo de *desimaginação* que permitiu que oficiais nazis dissessem:

⁵⁰ Texto original: "In order to know, we must imagine for ourselves. We must attempt to imagine the hell that Auschwitz was in the summer of 1944. Let us not invoke the unimaginable."

Talvez haja suspeita, discussão, pesquisa por historiadores, mas não haverá certezas, porque te destruiremos a ti, e as evidências contigo. E mesmo que algumas provas permaneçam e alguns de vocês sobrevivam, as pessoas dirão que os eventos que descrevem são monstruosos demais para serem acreditados. (Didi-Huberman, 2012, p.20, tradução nossa)⁵¹.

O processo de exterminação do povo judeu, nomeado como “Solução Final”, foi mantido em absoluto segredo e quando mencionado tinha uma linguagem própria em código. Quando o regime nazi percebeu que estava a perder a guerra, foi iniciado um processo de desaparecimento de provas da “Solução Final”, “a obliteração das ferramentas da obliteração.” (Didi-Huberman, 2012, p.21)⁵². Tomar a posição de deliberadamente deixar o acontecimento da Shoah sem imagem, é querer que a destruição e memória do povo judeu continue invisível. De um modo muito simples e direto: “o esquecimento da exterminação é parte do processo de exterminação.” (Didi-Huberman, 2012, p. 22, tradução nossa)⁵³. Essa luta entre esquecimento e memória está presente na mãe de Ramli de *The Look of Silence*. O pai de Ramli e Adi tem 90 anos e está a perder a memória, sendo que Adi nasceu em 1968 e por isso não conheceu o irmão Ramli, não esteve presente no Massacre. A mãe tenta que o acontecimento não seja esquecido, porque isso significaria, novamente, o desaparecimento do filho.

A Shoah não pode ser considerada um acontecimento que não pode ser pensado, quando ele foi criado e executado por seres humanos. Sendo assim, é ainda mais urgente e importante, nós como seres humanos, pensarmos como é que outros seres humanos puderam criar um acontecimento assim. Existe uma obrigação moral em representar o acontecimento para ser possível julgá-lo. Foi exatamente este o propósito de Joshua Oppenheimer no filme *The Act of Killing*, quando fez a proposta⁵⁴ aos agressores que pertenceram aos Esquadrões da Morte em 1965. O realizador, ao fazer esta proposta, vê os agressores não como monstros, mas antes como pessoas, e quer perceber como é que puderam pensar e agir da maneira que agiram. Quando Anwar Congo faleceu, em novembro de 2019, Joshua Oppenheimer escreveu: "Eu chorei porque ele poderia ter sido

⁵¹ Texto original: “They will perhaps be suspicion, discussion, research by historians, but there will be no certainties, because we will destroy the evidence together with you. And even if some proof should remain and some of you survive, people will say that the events you describe are too monstrous to be believed.”

⁵² Sendo assim, os crematórios foram destruídos. Também toda a documentação e arquivo fotográfico começou a ser destruído. Alguns prisioneiros, apercebendo-se dessa destruição, começaram a tentar salvar alguns desses documentos. Estima-se que existem cerca de doze mil documentos salvos da Shoah.

⁵³ Texto original: “the forgetting of the extermination is part of the extermination.” (Didi-Huberman, 2012, p.22).

⁵⁴ Proposta feita por Oppenheimer aos agressores: “Queres mostrar-me o que fizeste. Por isso mostra-me como entenderes. Eu também te irei filmar, a ti e aos teus companheiros de esquadrão da morte, e mostrar-vos a discutir o que querem exibir e, ainda mais importante, o que querem deixar de fora.” (Oppenheimer, 2014b, tradução nossa).

um bom homem - e que desperdício. Mas acima de tudo, eu chorei porque se eu estivesse na pele dele, se eu crescesse na casa da mãe dele, eu poderia muito bem ter feito as mesmas escolhas." (Oppenheimer, 2019, tradução nossa)⁵⁵. Tal como Georges Bataille defende que a imagem do Homem está para sempre ligada à da câmara de gás, nós acrescentamos que também estará para sempre ligada a cabeças e corpos a reboarem para um rio de sangue na Indonésia (Bataille, 1988, p.226)⁵⁶. O realizador, ao fazer esta proposta, não se está a desresponsabilizar ou confundir vítimas com agressores. Robert Antelme vai ao encontro da posição tomada por Joshua Oppenheimer: "Não somos apenas vítimas potenciais dos carrascos: os carrascos são nossos companheiros". (Didi-Huberman, 2012, p.28, tradução nossa)⁵⁷.

Quando surgem as vítimas, surge também o agressor, pelo que, vítima e agressor têm de ser pensados também como pertencentes a um todo. Deste modo, ao tomar a posição de tornar invisível e indizível o agressor, estamos a fazer o mesmo com a vítima. Nos dois documentários de Joshua Oppenheimer é visível esta ligação entre agressor e vítima. Em *The Act of Killing*, mesmo que a maioria dos relatos seja dos agressores, as vítimas são o assunto e a razão das encenações. Com o documentário de *The Look of Silence* vemos como o olhar é sobre as vítimas, mas a sua perspetiva é sobre os agressores. A imagem de ambos, vítima e agressor, é vital para perceber o Massacre de 1965. Veja-se o que pensa Joshua Oppenheimer, ao refletir sobre o documentário de Errol Morris:

Penso que o seu trabalho tem lidado durante muito tempo com a forma como as imagens, o cinema, as imagens de cinema, a televisão, a fotografia também, estão implicados na forma como nos vemos, nas histórias que contamos sobre a violência, e como respondemos socialmente, politicamente, judicialmente, à violência. (Oppenheimer, 2012b, p.312, tradução nossa)⁵⁸.

Se Joshua Oppenheimer não tivesse filmado o *The Act of Killing*, o Massacre continuaria a não ter expressão fora da Indonésia e continuaria a ser um acontecimento invisível. Em *The Act of Killing* vemos a imaginação e a representação a funcionar. Vemos a narrativa do Massacre a ser construída e idealizada pelos seus agentes. Existe o

⁵⁵ Texto original: "I cried because he could have been a good man – and what a waste. But above all, I cried because if I were in his skin, if I grew up in his mother's house, I may well have made the same choices."

⁵⁶ Georges Bataille afirma: "In being a man, there is generally na oppressive, sickly element, which must be overcome. But this weight and this repugnance were never as heavy as they have become since Auschwitz. Like you and me, those responsible for Auschwitz had nostrils, a mouth, a voice, human reason, they could have children. Like the Pyramids or the Acropolis, Auschwitz is the fact, the sign of man. The image of man is inseparable, henceforth, from a gas chamber..." (como citado em Didi-Huberman, 2012, p. 28).

⁵⁷ Texto original: "We are not only potential victims of the executioners: the executioners are our fellows."

⁵⁸ Texto original: "I think that your work has dealt for a very long time with the way images, cinema, movie images, television, photography as well, are implicated in how we see ourselves, in the stories we tell about violence, and how we respond socially, politically, judicially, to violence."

uso de vários estilos cinematográficos dependendo do modo como os agressores imaginam o que fizeram, pelo que existem cenas com a câmara em movimento e com mudanças repentinas de profundidade de campo⁵⁹, as cenas das encenações das torturas, em que existe uma clara referência aos filmes *noir* e de *gangsters* de Hollywood e mesmo algumas partes que parecem fazer referência a musicais dos anos 30 misturando a iconografia indonésia⁶⁰. Joshua Oppenheimer neste filme vai ao encontro das exigências de Didi-Huberman segundo as quais: “temos a obrigação de imaginar”⁶¹. Obrigação de imaginar que se estende também ao perigo que as vítimas correram para mostrar ao mundo o regime de terror que ainda hoje reina na Indonésia. No caso de Adi Rukun e restante família, as suas vidas estiveram em perigo durante as filmagens de *The Look of Silence*. O momento mais marcante é quando Adi é ameaçado por Amir Siahaan:

Amir: Hoje em dia, os subversivos estão em todo o lado. Os comunistas conhecidos não são perigosos, os secretos é que são. O que estás a fazer agora pode ser uma atividade comunista secreta.

Adi: Se eu viesse ter consigo, durante a ditadura militar, o que é que me fazia?

Amir: Não consegues imaginar o que aconteceria. Sob a ditadura? Quando andava tudo tenso? Não consegues imaginar. Por isso, continua. Continua com esta atividade comunista continua. (Oppenheimer, 2014, 00:53:18 – 00:54:24).

Adi Rukun e a sua família tiveram de se mudar para a Colômbia a partir do momento em que o filme saiu em 2014. Por muito que Oppenheimer tenha tentado adiar o seu lançamento, a família Rukun e especialmente Adi afirmaram que estavam prontos para mostrarem o filme. Em *The Look of Silence* apenas duas imagens de arquivo são utilizadas. No entanto, essas imagens são colocadas no mesmo cenário que a vítima, na sua realidade. O espectador está com Adi a ver o arquivo e o foco continua a ser ele. Para nós, o uso de arquivo no filme é para evidenciar mais a relação de Adi Rukun com o arquivo do que sobre a informação do documento em si. O plano cinematográfico está fechado e centrado nas caras enquanto testemunhos ou diálogos decorrem. Por vezes vemos quem fala, outras vezes vemos a reação de quem ouve. Adi luta contra o indizível e o invisível, mas vemos como por vezes perde a batalha⁶².

Em todas as conversas existe um momento de silêncio em que o plano está enquadrado na cara de Adi e alterna com a do agressor. O momento de silêncio é sentido como uma antecâmara de um pedido de desculpas ou uma reflexão profunda. Todavia,

⁵⁹ Ver cena do ataque à aldeia em (Oppenheimer, 2012, 01:25:00 – 01:34:19).

⁶⁰ Ver cena (Oppenheimer, 2012, 01:42:00 – 01:43:40).

⁶¹ Texto original: “In order to know, we must imagine for ourselves.”

⁶² Ver cena (Oppenheimer, 2014, 01:30:00 – 01:32:06).

nenhum dos agressores reconhece a sua culpa ou responsabilidade perante Adi e o silêncio começa a ser marca do medo, impunidade e irrepresentabilidade do acontecimento. Esta estética é semelhante à do filme *Shoah* de Lanzmann. Em *The Look of Silence* vemos como o que foi quebrado dificilmente será um todo outra vez. Por vezes esse trauma leva ao silêncio, mas também à necessidade de o subverter: "Nada vai acordar os mortos. Temos de parar, reconhecer as vidas destruídas, esforçar-nos para ouvir o silêncio que se segue." (Oppenheimer, 2015, tradução nossa)⁶³. No que respeita a esta abordagem, Joshua Oppenheimer parece ter em *The Look of Silence* uma posição em concordância com Lanzmann. Porém, no nosso modo de ver, Joshua Oppenheimer compreende que o silêncio e o indizível também fazem parte do acontecimento, mas que não é por isso que não podem ou devam ter uma imagem e uma representação.

1.4. A passagem do mal radical para banalidade do mal

A problemática da representação do irrepresentável tem para nós uma abordagem equiparável na filosofia de Hannah Arendt, mais especificamente no que entendemos tratar-se da mudança do mal radical, conceito explorado na obra *Origens do Totalitarismo* (2018) para a banalidade do mal de *Eichmann em Jerusalém – uma reportagem sobre a banalidade do mal* (2017). Na primeira obra Arendt aborda o conceito de mal radical no contexto do regime totalitário. São analisados o regime de Estaline entre 1930 e 1953 na URSS e o regime nazi entre 1938 e 1945, coincidindo com o final da Segunda Guerra Mundial. Anteriormente, abordámos a propaganda, ideologia e doutrinação que tem como consequência e objetivo o terror. Este terror culmina nos campos de concentração totalitários onde todas as características são elevadas ao expoente máximo. O total domínio da natureza humana traz ainda mais consequências do que o extermínio físico do ser humano. Existe uma *despersonificação* do homem para que a máquina de extermínio seja possível. Não só a *despersonificação* da vítima, como a *despersonificação* do carrasco. Hannah Arendt compromete-se a perceber como foi possível esta máquina da morte industrial e por isso não pode desviar o olhar dos campos de extermínio. Joshua Oppenheimer partilha o mesmo modo de encarar o Massacre de 65 na Indonésia. Com os seus documentários, pretende compreender os agressores e vítimas para entender como foi possível este acontecimento.

⁶³ Texto original: "Nothing will wake the dead. We must stop, acknowledge the lives destroyed, strain to listen to the silence that follows."

Hannah Arendt faz uma comparação entre os campos de extermínio nazis e o inferno cristão. No entanto - mesmo nas descrições desse inferno - existem regras não-arbitrárias para as pessoas que merecem tal castigo. A escolha de quem era comunista e, portanto, inimigo, era arbitrária. O processo de chegada ao inferno, ou seja, ao campo de extermínio, é defendido por Hannah Arendt como o verdadeiro mal radical: a morte da pessoa jurídica, da pessoa moral, da espontaneidade, da natureza humana e finalmente a morte física. Na morte jurídica, basta que o indivíduo seja considerado inimigo, ainda que não tenha cometido crime nenhum. Não existe crime, nem julgamento e a punição era levada a cabo sem qualquer justificação. Assim sendo, o castigo não tem nada a ver com o crime (Arendt, 2018, p.592).

A morte moral acontece quando não existe distinção entre carrasco e vítima. Quando esse limite desaparece, os valores morais estão também comprometidos (Arendt, 2018, p.498). A existência de arbitrariedade sobre quem é criminoso e quem é inocente significa que todo o sistema moral é desprovido do seu propósito. Num regime onde não existe uma hierarquia de valores então tudo é possível, incluindo as maiores atrocidades. O homem precisa de valores para que a sua vida tenha sentido, se porventura possibilidade de ser moral lhe é retirada então só lhe resta sobreviver.

A morte da espontaneidade era alcançada através da *despersonificação* da vítima e do carrasco que os transformava em simples marionetas. Destruir a espontaneidade é destruir a capacidade do homem de iniciar algo novo, isto é, uma ação nova que não seja uma reação ao que o rodeia. Segundo Arendt, estes fatores geraram o que ela caracteriza como o “mal radical”:

Não obstante, no seu afã de provar que tudo é possível, os regimes totalitários descobriram, sem o saber, que existem crimes que os homens não podem punir nem perdoar. Ao tornar-se possível, o impossível passou a ser o mal absoluto, impunível e imperdoável, já que não podia ser compreendido nem explicado pelos motivos malignos do egoísmo, da ganância, da cobiça, do ressentimento, do desejo do poder e da cobardia; e que, portanto, a ira não podia vingar, o amor não podia suportar, a amizade não podia perdoar. (Arendt, 2018, p.608).

Esta citação é importante, porque é precisamente a caracterização que Hannah Arendt dá ao Mal em *Origens do Totalitarismo*, que faz com que posteriormente a modifique em *Eichmann em Jerusalém* para banalidade do mal. O mal radical estava protegido de ser julgado, um mal que não tem uma motivação, um mal desinteressado, que carece de qualquer explicação. Ao caracterizar este “mal radical” como absoluto, Hannah Arendt recebe algumas críticas devido ao cariz indestrutível e invencível que lhe

atribui. Numa carta a Gershom Scholem, a filósofa alerta para a forma equivocada como a utilização que fez do termo “radical” foi interpretado.

Estou hoje convencida que o mal é sempre só extremo, mas nunca radical, não possui nenhuma profundidade, também nenhum carácter demoníaco. Pode devastar o mundo inteiro, precisamente porque se espalha como um fungo parasita na superfície. (Marques, 2015, p.33)⁶⁴.

Em 1960, Eichmann⁶⁵ é raptado pelas autoridades Israelitas e levado a um tribunal em Telavive onde é julgado em 1961. Ao saber deste acontecimento, Hannah Arendt oferece-se à revista *The New Yorker* para cobrir o julgamento. Eichmann era responsável pelo transporte de prisioneiros para os campos de concentração. Arendt pensou que iria encontrar um monstro, ou pelo menos um homem inteligente e perverso. No decurso do julgamento Eichmann comprovou, sem esforço, ser um ótimo pai de família, um excelente funcionário e muito consciente do seu dever para com os seus superiores e inferiores. Arendt parece concluir que o que Eichmann fez não tem qualquer motivação ou raiz maligna, nem sequer pretendia uma destruição ativa da natureza humana. Eichmann simplesmente não pensou ou refletiu sobre as consequências dos seus atos. Não teve imaginação para se pôr no lugar do outro e seguiu as leis que estavam impostas na altura, sem uma reflexão crítica sobre elas.

Arendt caracteriza Eichmann como sendo “estúpido” (*dumm*). Não é uma estupidez ao nível lógico e da dedução, mas antes uma falta de visão perspetivista. No homem sem visão perspetivista existe uma lacuna, não só em julgar, mas também na imaginação necessária para se colocar no lugar do outro. Como António Marques argumenta: “(...) Arendt responde que tivesse ele (Eichmann), e os que com ele estavam, exercido um juízo refletido, isto é, perspetivista (representando o lugar do outro) não seria possível a justificação da falta de alternativas.” (Marques, 2015, p.100). Neste caso, não se trata de um mal absoluto, invencível e profundo, mas antes um mal sem qualquer reflexão e por isso superficial.

Hannah Arendt define a natureza de Eichmann como a banalidade do mal. O mal radical e a banalidade do mal são conceitos que se complementam. O regime totalitário permite que estes dois males coexistam. O mal radical é o produto coletivo dos homens dominados pelo regime e por isso sem capacidade para a espontaneidade e

⁶⁴ Carta a Scholem de 20 Jul. 1963 (Hannah Arendt, Geshorm Scholem, *Der Briefwechesel*, Berlim, Suhrkamp, 2010, pág.458) citada em (Marques, 2015, p.33).

⁶⁵ Adolf Eichmann nasceu na Alemanha a 19 de Março de 1906. Foi Obersturmbannführer (tenente-coronel) durante a Alemanha Nazi. A 20 de Janeiro 1942 organizou a Conferência de Wannsee, onde foram discutidos os aspectos logísticos da “Solução Final”. Nesse mesmo dia foi nomeado responsável pela organização da “Solução Final.” (Arendt, 2017).

individualidade. Essas características suprimidas da natureza humana permitiram que Eichmann atuasse sem refletir sobre isso. A banalidade do mal presente em Eichmann é uma consequência da destruição da natureza humana espoletada pelo regime totalitário.

Apenas uma reflexão perspectivista quebraria o ciclo de produção do mal radical. Por essa razão, Hannah Arendt entende como uma necessidade o julgamento dos atos do réu. Não havendo julgamento e uma reflexão crítica, o mal permanecerá radical e absoluto:

Apenas no momento em que o acusado é levado a tribunal é que se introduz uma situação nova, já que nesse momento ele, o destituído de ajuizar reflexivamente, o capturado pela “estupidez”, é por assim dizer obrigado a voltar a uma condição humana reconhecida como tal.” (Marques, 2015, p.101).

Em *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer faz a proposta aos agressores, para no decurso das encenações se colocarem no lugar do outro. Ao fazerem as encenações, individualmente os agressores estão não só a imaginar o lugar do outro, como todo o grupo está a tomar um papel nessa imaginação. Estão a imaginá-lo, a interpretá-lo e a representá-lo. Mais do que num tribunal, em que o crime é narrado, aqui o crime é encenado pelo próprio criminoso. Cada criminoso poderá ver-se como agente daquele ato e não como uma peça de um sistema maior. Desta forma, poderá refletir sobre a sua culpa e responsabilidade no ato que perpetrou. Não queremos com isto afirmar que o agressor irá julgar imparcialmente ou da melhor maneira, sendo que este processo de passagem entre a condição de “estúpido” (dumm) e o retorno “a uma condição humana reconhecida como tal” (Marques, 2015) se afigura como o primeiro passo do processo de julgamento.

Didi-Huberman afirma que somos obrigados a imaginar, enquanto Hannah Arendt argumenta que foi exatamente a falta de imaginação de nos pormos no lugar do outro que permitiu que a Shoah acontecesse. Sendo assim, o ato de não imaginar, de não representar e de não julgar perpetuaria esta “estupidez” (Dummheit) que caracteriza o mal totalitário. Os dois filmes, *The Act of Killing* e *The Look of Silence*, subscrevem este pensamento: o ciclo do medo e do terror só poderá ser quebrado quando houver imaginação para nos pormos no lugar do outro e, conseqüentemente, uma reavaliação perspectivista do acontecimento.

1.5. A questão da culpa da Indonésia e dos agressores

Vimos como os filmes de Joshua Oppenheimer são um esforço de representação e de quebra com o ciclo de terror e silêncio. Foram analisadas a pertinência e importância das escolhas do realizador. Daqui para a frente, coloca-se-nos a questão: De que modo

poderíamos considerar a culpa e a responsabilidade dos agressores que vemos no filme? Para propor uma resposta, recorremos ao “Esquema de Culpa” desenvolvido por Karl Jaspers.

Em 1946, Karl Jaspers (2018) escreve e publica *A Questão da Culpa: A Alemanha e o Nazismo*, onde analisa os crimes cometidos pela Alemanha Nazi. Num país que tentava ativamente esquecer estes crimes, o livro foi propositadamente ignorado. Como esquematiza Bruno Groppo (2012) existem três razões para tal esquecimento ativo. A primeira razão é a de se tratar de crimes executados de um modo nunca visto. Embora tenham ocorrido outros genocídios ao longo da história (arménios, indígenas), o carácter industrial do extermínio torna a Shoah um fenómeno diferente. O carácter industrial dos campos de extermínio tem como consequência o facto de não serem apenas militares, assassinos profissionais ou Esquadrões da Morte a cometerem os assassinatos, mas também a população civil que esteve direta ou indiretamente envolvida. Como explicita Bruno Groppo, “A responsabilidade por esse crime não se limitava, portanto, aos executores diretos, mas estendia-se a um círculo muito mais amplo de indivíduos” (Groppo, 2012, p.4).

A segunda razão é a identificação de uma parte do povo alemão com o regime Nazi até ao final. Esta questão é importante porque demonstra que - pelo menos para uma parte da população - o regime não era uma ameaça exterior, mas antes uma consequência das suas decisões para a escolha do seu líder. A terceira e última razão é a libertação do povo alemão do regime Nazi por ação exterior. Tendo em conta a razão apontada no ponto anterior, a identificação de parte da população com o regime, a libertação exterior significou também uma derrota. Não é difícil imaginar por que razão parte da população alemã via a libertação como uma derrota. Não só pela destruição criada pelos bombardeamentos e a ocupação de exércitos estrangeiros, mas também pela descoberta feita por esses mesmos exércitos e o consequente julgamento internacional, de que a Alemanha Nazi e os alemães que se identificavam com o regime sofreram.

Após a apresentação destas três razões contextualizadas historicamente, é possível compreender a irredutibilidade do povo alemão em discutir a culpa ou responsabilidade. Este tipo de comportamento assemelha-se ao comportamento do povo da Indonésia em relação aos Massacres de 1965/1966. No entanto, é preciso termos em conta que, no caso indonésio, os agressores ainda hoje estão no poder. Por essa razão, as altas patentes do exército e vencedores do Massacre, nunca sofreram as consequências que o povo alemão

suportou com a sua derrota (bombardeamentos, ocupação estrangeira e julgamento internacional). Na Indonésia encontramos vítimas que por medo não falam e, portanto, a culpa e a responsabilidade caem no esquecimento.

Como vemos nos documentários de Joshua Oppenheimer, esse esquecimento atinge vítimas que o tentam combater. Adi Rukun de *The Look of Silence* é para nós uma personagem chave no empreendimento de lutar contra o esquecimento do Massacre de 65/66 e assume o papel que em alguns pontos Karl Jaspers teve em 1946. O autor faz uma análise em relação à culpa e à responsabilidade que poucos alemães estavam dispostos a fazer na altura. Da mesma maneira que Adi Rukun enfrenta os assassinos do irmão, fazendo-os analisar a sua culpa e responsabilidade em relação ao Massacre indonésio. Tanto Adi Rukun como Karl Jaspers, têm a noção de que o confronto com a culpa e responsabilidade dos agressores é absolutamente essencial⁶⁶.

No seu livro, Karl Jaspers distingue quatro tipos de culpa: culpa criminal, política, moral e metafísica. Veremos como poderemos enquadrar o povo indonésio e os agressores de Esquadrão da Morte do Massacre de 65/66 nos quatro tipos de culpa propostos por Karl Jaspers: embora Jaspers faça um esquema de quatro conceitos de culpa, elas são interdependentes. A culpa moral relaciona-se com a culpa criminal e política na medida em que a moral também decorre das leis impostas pela sociedade e, portanto, quando uma lei moral é quebrada resulta necessariamente num crime individual ou político. Também para Jaspers: “Se nós humanos nos pudéssemos libertar da culpa metafísica, seríamos anjos, e os outros três conceitos de culpa cairiam por terra.” (Jaspers, 2018).

A culpa criminal é aplicável para “atos objetivamente determinados que transgridem leis unívocas.” (ibid.). Nesta primeira definição da culpa podemos dizer que tanto os implicados nos campos de extermínio alemão, como os assassinos dos Esquadrões da Morte na Indonésia, recebiam ordens superiores para os atos que estavam a cometer. No caso dos guardas nazis, estes recebiam ordens superiores e, desta forma cumpriam a lei e a vontade de Hitler. No caso dos Esquadrões da Morte na Indonésia, as ordens vinham

⁶⁶ Como Jaspers diz: “Nós, os alemães, temos o dever, sem exceção, de encarar o problema de nossa culpa e de tirar as consequências disso. Nossa dignidade humana nos obriga a isso [...] nossa própria vida [...] só poderá ser digna se formos sinceros com nós mesmos.” (Jaspers, 2018). Numa entrevista ao jornal inglês *The Independent*, Adi Rukun afirma: “I am not well educated and only went to high school, but I saw this injustice, and the government not doing anything. I thought there should be someone who is brave enough to talk about this.” (Attwood, 2015).

dos militares que não queriam ser vistos a matar civis. Podemos sempre questionar se essa ordem era superior à lei jurídica em vigor no país. No entanto, quando continuamos a leitura da descrição de Jaspers da culpa criminal vemos que nos deparamos com um problema: “tem a ver com o tribunal, que estabelece os fatos de acordo com um procedimento formal, aplicando-lhe as leis.” (ibid.).

No caso da Alemanha durante o regime nazi, esse tribunal não iria julgar uma ordem de Hitler e por isso o julgamento criminal só foi possível depois do fim da guerra. Mesmo assim, os julgamentos foram dificultados pela falta de enquadramento jurídico em relação aos crimes cometidos. No caso da Indonésia, os agressores são vencedores e por isso fazem as suas leis e não iriam julgar os seus próprios crimes. Por isso, esta culpa criminal, no caso da Indonésia, não tem um tribunal que a possa julgar já que o Tribunal Internacional de Haia não é reconhecido pela Indonésia.

A culpa política pode ser resumida do seguinte modo: “Um povo é responsável pela política do seu governo.” (ibid.). No caso do povo alemão, Jaspers argumenta que o povo alemão deve ser responsabilizado pela política do seu regime e principalmente do carácter do líder que escolheu. No entanto, faz uma distinção entre liberdade política e ditadura política. Na liberdade política todos participam ativamente na eleição do seu líder e são conscientes dos ideais que estão a defender. Seguindo esta definição, o povo é também responsável quando os atos que defende são cometidos. No caso da ditadura política, o indivíduo sente-se alienado do mundo político. O indivíduo tem um sentimento de responsabilidade em relação às ações políticas e por isso mesmo segue as ordens cegamente sem qualquer prejuízo para a sua consciência. Muitas vezes atua seguindo essas regras de maneira a ser beneficiado individualmente, pois a sua alienação política não lhe permite discernir as suas ações em relação ao todo, ou não existe um reconhecimento desse povo. Em concordância com Jaspers, julgamos que o caso do povo alemão se enquadra no caso da liberdade política. O mesmo não se passa com a Indonésia. O povo passou por um golpe de estado militar alienado da situação política do seu país.

“A destruição de toda e qualquer essência de Estado decente e verdadeiramente alemã teve sua origem também no comportamento da maioria da população alemã. Um povo é responsável pela sua cidadania.” (ibid.). Para Jaspers, todo o cidadão alemão deve sentir-se responsável pelos atos do governo ao qual pertence. No entanto, defende também que o povo alemão não se deve sentir moralmente responsável, mas antes assumir a responsabilidade quando permitiu que um governo assim fosse tolerado. O povo alemão

não se deve sentir responsável moralmente se dentro de si tiver sido opositor do regime. Portanto, o povo alemão como coletivo tem uma responsabilidade política pelos atos por si cometidos. Mesmo aqueles que se designam como apolíticos, na verdade não o são porque continuam a viver e a agir dentro do quotidiano e por isso a escolha de não agir politicamente é por si um ato político.

Também é para nós evidente que os assassinos presentes em *The Act of Killing* utilizaram a situação política e as ordens recebidas para benefício próprio. Numa cena deste documentário, Adi Zukaldry relata a Anwar Congo ter aproveitado ordens para massacrar chineses, e como desculpa para assassinar no meio da rua o pai da namorada⁶⁷. Também temos de ter em consideração que antes dos Massacres de 65/66 estes homens eram *gangsters* que tinham os cinemas como principal negócio. Numa das primeiras cenas do filme, Anwar explica como os filmes comunistas não tinham lucro em relação aos filmes americanos de Hollywood⁶⁸. Os donos de cinemas estavam assim a perder dinheiro devido ao avanço do Partido Comunista Indonésio (PKI). Com o Massacre, não só não perderam o lucro, como os seus atos lhes deram reconhecimento e poder por parte de um Governo que antes os via como marginais. Este poder e riqueza duram até aos dias de hoje devido ao medo e impunidade destes Esquadrões da Morte. Segundo Jaspers, a culpa política tem de ser julgada entre vencedores e vencidos e só decorre desta relação. Em relação ao caso da Alemanha Nazi, ocorreram julgamentos dos altos cargos no Tribunal de Nuremberga e durante os anos que se seguiram. Na Indonésia, os responsáveis pelo Massacre de 65/66 ainda hoje estão no poder e por isso não houve julgamentos ou punição. Como Adi Zukaldry explicita: “Os crimes de guerra são definidos pelos vencedores. Eu sou um vencedor, eu faço as regras.” (Oppenheimer, 2012, 00:59:51)⁶⁹.

Um dos grandes objetivos de Joshua Oppenheimer ao fazer estes filmes é expor o papel de forças políticas internacionais, especialmente dos Estados Unidos da América,

⁶⁷ Adi Zukaldri fala com Safit e Anwar Congo: “Lembras-te da campanha “esmagar chineses” em 1966? Ao longo de toda a Rua Sudirman matei todos os chineses que encontrei. Apunhalei-os! Não me lembro de quantos, mas foram dúzias. Se me cruzasse com eles, apunhalava-os. Todo o caminho até à rua Asia, encontrei o pai da minha namorada. Lembras-te que a minha namorada era chinesa? “Esmagar os Chineses” transformou-se em “Esmagar o pai da minha namorada!”. Por isso também o apunhalei a ele! Porque era chinês! Ele caiu numa vala. Acertei-lhe com um tijolo. Afundou-se.” (Oppenheimer, 2012, 00:47:00).

⁶⁸ Anwar Congo fala em frente do cinema onde trabalhava: “Quando os comunistas tinham força, exigiram que os filmes americanos fossem banidos. Queriam menos filmes americanos. E nós fazíamos menos dinheiro.” Herman Koto: “Porque não havia público. As pessoas gostavam dos filmes de Hollywood. Sem eles os gansgters não faziam tanto dinheiro.” (Oppenheimer, 2012, 00:12:00).

⁶⁹ Ver (Oppenheimer, 2012, 00:59:51).

e a sua relação com a criação das condições de possibilidade destes Massacres. Tanto os assassinos presentes em *The Look of Silence* e *The Act of Killing*, têm a perfeita percepção de que as ordens de exterminar os comunistas eram apoiadas pelo exército nacional e por uma grande potência exterior⁷⁰.

Da análise da culpa política no Massacre resulta em nosso entender que existem duas “camadas” de culpa política: entre os Esquadrões da Morte e o seu Governo, e entre este último e os Estados Unidos da América. Podemos pôr em questão se o Governo indonésio não se comportou como um indivíduo que é alienado da política, cegamente seguiu ordens para seu próprio benefício e apenas suprimiu as suas necessidades. Sabemos ser uma posição discutível, mas que tem de ser questionada. A Indonésia dependia de negócios com os Estados Unidos da América e Reino Unido devido às suas plantações de borracha. Alguns dos terrenos destinados às plantações de borracha pertenciam a filiados do PKI e por isso era do interesse das grandes potências exteriores mencionadas que fossem exterminados. O Governo indonésio poderá ter agido contra o seu próprio povo em prol de um enriquecimento e de aumento de poder nacional e internacional. Dito de outro modo, seguiu ordens exteriores apenas para benefício do seu Partido e apenas com o objetivo de aumentar a riqueza e poder dos seus membros sacrificando a população.

Parece-nos que estes dois documentários promovem a abertura desta questão através dos relatos dos agressores. Jaspers prevê como consequência dos vencidos a aniquilação, deportação e extermínio, mas neste caso a consequência não pode ser aplicada. Deste modo, a culpa política é como se existisse apenas em potência, dependente da intervenção de organismos exteriores, como um tribunal externo, que até hoje não agiram⁷¹.

⁷⁰ No filme *The Act of Killing*, na cena em que Anwar Congo visita o editor do jornal Medan Post vemos o papel que o exército e os média tiveram no Massacre (Oppenheimer, 2012, 00:15:51 – 00:18:18). Em *The Look of Silence* o número de vezes em que é mencionada a implicação dos Estados Unidos da América no Massacre é muito superior. Praticamente todos os agressores que Adi Rukun confronta implicam o exército nacional e Estados Unidos da América. Uma das cenas que poderá servir de exemplo é quando Amir Siahhaan diz explicitamente: “Deviam dar-nos..., por isto ser uma questão internacional, deviam dar-nos uma prenda. Devíamos ser recompensados com uma viagem à América. Se não for de avião, um cruzeiro serve. Merecemos! Fizemos isto porque a América nos ensinou a odiar comunistas.” (Oppenheimer, 2014, 00:47:20). Ver também cenas (00:47:18 – 00:48:42) e (00:58:58 -00:59:47).

⁷¹ O Governo indonésio em exercício durante o Massacre, bem como os agressores, não poderão ser presentes ao Tribunal Internacional de Justiça, considerando que a Indonésia não reconhece tal jurisdição internacional. Os Estados Unidos da América poderiam ser julgados por eventual responsabilidade indireta por intervir numa Guerra Civil ou mesmo por atuar no território de outro Estado. No entanto, os Estados

A culpa moral é a culpa que surge das consequências das nossas ações enquanto indivíduos. Distingue-se da culpa política na medida em que mesmo que o indivíduo receba ordens, elas não devem ser seguidas cegamente. Existem ordens que se constituem como crimes ou são contra os valores morais do indivíduo. Distingue-se também da culpa criminal, já que não decorre da violação de leis inequívocas ou da possibilidade de ser julgada num tribunal. A culpa moral “é a própria consciência e a comunicação com o amigo ou com o próximo, o outro ser humano que, amoroso, se preocupa com a minha alma.” (Jaspers, 2018). Mesmo havendo essa distinção, com os relatos dos agressores vemos como existe um limite ténue entre a culpa política e a culpa moral que já Karl Jaspers apontava: “A culpa política torna-se uma culpa moral quando, por meio do poder, o sentido de poder – a concretização do direito, o *ethos* e a pureza do próprio povo – é destruído.” (Jaspers, 2018).

Esta descrição de um povo destruído pelo poder é bem representada pelos documentários em análise. Em *The Act of Killing* assistimos a várias conversas em que Anwar Congo fala sobre o seu próprio Governo com desdém: “Na verdade, o parlamento devia ser o lugar mais nobre da sociedade. mas se virmos o que lá fazem. São um bando de ladrões engravatados.” (Oppenheimer, 2012, 01:05:04 – 01:05:23). De seguida, Congo descreve todos os negócios ilegais administrados pela Pancasila Youth (organização apoiada pelo Governo indonésio). É aqui evidente a relação que existe entre o indivíduo, o Estado e a liberdade política. Sendo assim, a culpa moral também está relacionada com a culpa política. No caso da liberdade política, o Estado político nasce do desejo de o cidadão querer viver uma vida moral. Este indivíduo é, portanto, ativo no desenvolvimento da política do seu Estado mesmo sabendo que, provavelmente, o Estado político que vive no presente foi decidido e estabelecido anteriormente.

A culpa metafísica relaciona-se com o sentido de humanidade presente em cada ser humano e que o torna responsável pelas ações que permitam o sofrimento do outro. Mesmo que o indivíduo não esteja ativamente envolvido no sofrimento, basta que tenha conhecimento ou ignore o ato de infligir sofrimento para que seja responsável pelo mesmo. Esta culpa tem Deus como juiz. Nos relatos dos agressores é visível uma falta de solidariedade para com o sofrimento do outro assim como existem várias pessoas intervenientes que, não tendo participado no Massacre, sabiam perfeitamente o que estava

Unidos da América fazem parte do Conselho de Segurança da ONU, que é o órgão responsável pelo Tribunal Internacional de Justiça. (Miranda, 2012).

a ser feito. É também interessante analisar que, mesmo que os agressores afirmem nada saber do que se passou em 1965 e 1966, as confissões e encenações bastariam para reconhecer tal situação. No entanto, não vemos nenhum dos intervenientes preocupado com o sofrimento das vítimas no passado ou no presente. Restam, por isso, as consequências da culpa moral e metafísica que se referem não ao povo indonésio e ao seu Governo como um todo, mas antes a cada indivíduo.

Em *The Act of Killing*, podemos analisar essas consequências através de Adi Zukaldry e Anwar Congo. Adi Zukaldry parece estar em paz com os atos que cometeu em 1965. Temos aqui duas hipóteses de análise, tendo em conta o esquema de Jaspers: a primeira é a de que Adi lidou, durante quarenta anos, com as consequências da sua culpa moral e metafísica, passando pela transformação, tal como descreve Karl Jaspers. Assim, passou pelos estágios de discernimento, penitência e renovação. Como consequência, o que vemos no documentário é já um homem renovado e em paz com a sua culpa. Em relação à culpa metafísica, Adi não demonstra grande interesse na religião ou em Deus como regulador da moral. Pelo contrário, utiliza um exemplo bíblico como argumento para o ato de homicídio⁷². É também um homem orgulhoso e que percebe bastante bem que só tem poder atualmente, por causa dos seus atos e da imagem que tem na sua sociedade. A segunda hipótese é a de que Adi nem se viu como um culpado e, portanto, não sente as consequências. As culpas morais e metafísicas pressupõem que o indivíduo se aperceba da sua culpa, já que dependem unicamente de transformações interiores, embora tenham implicações objetivas no Mundo.

Em relação à culpa moral, Jaspers defende também que o processo só começa com o sofrimento que poderá dar início a uma transformação do homem. Esse processo tem lugar dentro de cada indivíduo, mas poderá ter o auxílio do outro. O outro poderá ter assim um papel fundamental no início da penitência e redenção do indivíduo. Portanto, a culpa moral acontece quando o indivíduo se permite a um exame de consciência e ao arrependimento. Mesmo entre aqueles que durante a Guerra suspeitavam e poderiam saber do que se estava a passar e iludiram-se ou resguardaram-se entre justificações ideológicas e obediência cega.

No caso de Anwar Congo, vemos um homem que usa o documentário e a encenação como meio para a renovação. Durante o documentário temos momentos de

⁷² Adi Zukaldry menciona o episódio de Caim e Abel como o primeiro homicídio da História em (Oppenheimer, 2014, 01:01:10), fazendo menção ao Génesis, 4.

discernimento, como, por exemplo, quando conversa com Joshua Oppenheimer ou mesmo com Adi enquanto pescam⁷³. Vemos uma tentativa de penitência ao fazer de vítima nas suas encenações para, como revela a Joshua Oppenheimer, “sentir o que elas sentiram.” (Oppenheimer, 2012 1:50:00). Em relação à sua culpa metafísica, as cenas finais do filme são cruciais para esta análise. Duas cenas em particular: a primeira, quando Anwar pergunta ao realizador enquanto chora: “Joshua, será que eu pequei?” (Oppenheimer, 2012, 01:47:38).

Podemos questionar se Anwar está a ser sincero no reconhecimento da sua culpa. Porém, Anwar sabia que o filme seria visto pelo seu regime e aparecer a chorar e mostrar culpa pelos seus atos é a última coisa que deseja. O seu poder vem de ter participado nos Esquadrões da Morte no passado e de uma possível repetição no futuro. Demonstrações de fraqueza e arrependimento não permitem perpetuar essa imagem. É muito importante o uso da palavra “pequei” em detrimento da palavra “culpado”, porque demonstra a dimensão metafísica que Anwar coloca na sua culpa. A segunda cena, a cena da cascata⁷⁴, em que Anwar dança no centro e dois comunistas lhe agradecem pelo agressor lhes ter dado a oportunidade de ir para o Paraíso mais cedo. Com esta cena, o agressor tenta fazer as pazes com Deus e com a sua consciência. Em *The Look of Silence*, a maioria dos agressores nem pondera uma culpa metafísica. De facto, um dos motivos mais apontados como justificação do Massacre é o facto de os comunistas não acreditarem em Deus ou rezarem apenas para disfarçar as suas verdadeiras intenções. Deste modo, os agressores acham que estão a atuar segundo a moral religiosa e não o contrário.

No seu livro, Jaspers reflete sobre a culpa da Alemanha Nazi e do povo alemão⁷⁵. Uma das diferenças cruciais em relação ao povo da Indonésia é que ainda hoje os agressores estão no poder e são os vencedores. Trata-se de uma diferença crucial porque não permite o julgamento criminal e político, já que em ambos os casos teria de ser um tribunal externo ao indivíduo/Governo envolvido no Massacre de 65/66 a fazê-lo. Restam apenas uma análise da culpa moral e metafísica destes indivíduos presentes nos documentários.

⁷³ (Oppenheimer, 2012, 00:44:28 – 00:47:00).

⁷⁴ (Oppenheimer, 2012, 01:41:58 - 01:43:41).

⁷⁵ É importante salientar que no período em que Jaspers escreveu o livro as atrocidades cometidas pelo exército Alemão ainda não eram totalmente conhecidas como Jaspers sublinha no posfácio de 1962.

2. O cinema de Oppenheimer: perspectiva e interpretação

O filme *The Act of Killing* começa com um plano de um submarino enferrujado em forma de peixe e o único som que ouvimos é o do vento. Alguns segundos passam e começa uma valsa. Algumas bailarinas vestidas uniformemente saem da boca do peixe numa dança sincronizada. A cena seguinte inicia com um *travelling* por uma cascata que foca dois homens: Anwar Congo e Herman Koto. Anwar Congo veste preto e Herman Koto está maquiado e de vestido azul. Ambos dançam com os braços esticados para o céu. A sensação é a de estarmos a ver um sonho: as cores vibrantes e embaciadas, a disposição das personagens e os gestos dos dois homens. Subitamente uma voz *off* grita: “Paz, Felicidade, Sorriam!”. Ouvimos alguém a falar através de um megafone, dando indicações aos homens e às bailarinas que, entretanto, vão aparecendo nos planos.

A voz continua: “Mais felizes, isto são *close-ups!*”. Desconfiamos assistir à gravação de uma cena de cinema ou pelo menos ao cenário de uma filmagem. A voz mostra-se preocupada com a veracidade dos sentimentos dos atores e bailarinas: “E beleza natural! Isto não é falso!”. Herman Koto cospe para o chão e ao seu lado Anwar Congo parece realmente em êxtase com a encenação. A câmara percorre o cenário enquanto a voz continua a gritar indicações. De repente, ouvimos “Corta! Corta! Corta!” e rapidamente os sorrisos de todos se desmancham, a dança é interrompida e a equipa de produção irrompe pelo cenário onírico para prestar assistência aos intervenientes.

Depois do título do filme sobre uma rua, vemos o que parece ser um centro comercial onde, do lado direito, surge um sinal da cadeia de *fast-food* americana *Mcdonald’s* e um anúncio de uma empresa Indonésia. Um texto aparece no centro e somos contextualizados sobre o ponto de partida do filme. Estamos a assistir há sensivelmente dois minutos e somos informados do Massacre de 1965, do tipo de regime e a proposta que foi feita aos agressores. O texto conclui com a seguinte frase: “este filme documenta o processo e as suas consequências.” (Oppenheimer, 2012, 00:03:41).

A partir desse momento, vamos acompanhar ex-líderes de Esquadrões da Morte, entre eles Anwar Congo, Herman Koto e Adi Zukaldry, no seu processo de construir encenações para representar o assassinato de milhares de indonésios segundo a sua perspectiva e interpretação. Veremos que falam com orgulho dos seus crimes, levam a equipa de filmagens a falar com todos os envolvidos no Massacre: jornalistas, líderes de Esquadrões da Morte, carrascos e políticos. Vemo-los encenar a sua história através de vários estilos cinematográficos: *western*, máfia, musicais e *film noir*. Oppenheimer

desafia os agressores e vencedores do Massacre a contarem a sua história e a sua interpretação do que aconteceu. O filme estará sempre a questionar os limites do papel da interpretação dos intervenientes na construção de uma verdade e de uma autoilusão. Esta dinâmica acontece a vários níveis: por um lado, ao vermos os agressores a construírem a sua história e a sua interpretação conseguimos identificar o processo individual e coletivo como as consequências desse processo na sociedade e nos intervenientes e vítimas do Massacre; por outro lado, tendo em conta que os agressores têm de representar a sua “verdade” através do cinema, nós, espectadores, estamos desde os primeiros minutos do filme atentos à manipulação da narrativa e das convenções da linguagem cinematográfica.

Oppenheimer é sincero connosco desde o início sobre o carácter enganador e falsificador do modo humano de criar narrativas para lidar com os seus atos. Esta premissa é transportada também para o filme posterior *The Look of Silence* onde o irmão de uma vítima, Adi Rukun, confronta os agressores do irmão com a sua narrativa. Neste último, é justamente através do cinema que Rukun - com a ajuda de Oppenheimer - desmascara a mentira e tenta responsabilizar e quebrar o silêncio sobre o Massacre de 1965. Mais do que um filme sobre um massacre, é um filme sobre as suas consequências no ser humano. Oppenheimer, através das interpretações dos vários pontos de vista, consegue filmar essas consequências⁷⁶.

Esta dissertação tem por objetivo fazer uma leitura dos documentários *The Act of Killing* e *The Look of Silence* através da filosofia de Nietzsche e das ideias de Raskólnikov (*Crime e Castigo*), Ivan Karámazov (*Os Irmãos Karámazov*) e o homem do subterrâneo (*Memórias do Subterrâneo*) de Dostoiévski. A reflexão a que nos propomos fazer é sobre como os filmes de Joshua Oppenheimer conseguem iniciar um processo contra a impunidade e silêncio acerca do Massacre de 1965 na Indonésia. Tentamos argumentar porque é que os filmes de Joshua Oppenheimer são um contramovimento de um regime corrupto, impune e sem valores – nas palavras de Nietzsche, um regime com valores nihilistas.

⁷⁶ Na sua declaração sobre o filme *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer escreve: “Moreover, Anwar and his friends had helped to build a regime that terrorised their victims into treating them as heroes, and I realized that the filmmaking process would answer many questions about the nature of such a regime – questions that may seem secondary to what they did, but in fact are inseparable from it. For instance, how do Anwar and his friends really think people see them? How do they want to be seen? How do they see themselves? How do they see their victims? How does the way they think they will be seen by others reveal what they imagine about the world they live in, the culture they have built? The filmmaking method we used in *The Act of Killing* was developed to answer these questions.” (Oppenheimer, 2020b).

No primeiro capítulo vimos que Joshua Oppenheimer decide filmar e não julgar o acontecimento como algo irrepresentável. Mesmo que existam sempre problemáticas éticas e estéticas em representar um massacre, o realizador sente a obrigação de quebrar o silêncio e dessa forma a ausência de responsabilização em relação ao assassinato de milhões de indonésios. Didi-Huberman reflete sobre a problemática da representação da Shoah e o seu argumento é o dever de representação do acontecimento porque de outro modo estaremos a perpetuar o extermínio do povo judeu. Já Hannah Arendt defende que o único modo de combater o mal radical, produzido nos campos de extermínio, é abordá-lo com um olhar perspectivista de modo a poder ser julgado. Karl Jaspers reflete sobre a culpa do povo alemão a seguir à II Guerra Mundial e esquematiza os vários tipos de culpa. Como vimos, a partir da leitura dos “esquemas de culpa” de Jaspers apenas resta a possibilidade de relacionar estes acontecimentos com uma culpa moral ou metafísica.

Neste segundo capítulo, refletimos sobre se Joshua Oppenheimer consegue começar um processo contra o vazio axiológico através do modo como faz a sua abordagem cinematográfica. O realizador propõe-se entender as interpretações que os agressores têm dos seus atos, refletindo sobre a ausência de qualquer tipo de remorso face aos hediondos assassinatos que levaram a cabo. Por outras palavras, procura a ilustração das interpretações com que iludem a sua consciência. Partindo do pensamento de Nietzsche, mais especificamente da sua tese do perspectivismo e da objetividade, argumentamos como Oppenheimer pretende apresentar um filme onde o conhecimento sobre o Massacre é antes demais uma reflexão sobre as interpretações que o constituem.

2.1. Objetividade

Em entrevista ao canal de televisão da Vice⁷⁷, Errol Morris descreve uma crítica sobre o filme *The Act of Killing*: "Entrei numa discussão com um crítico sobre *The Act of Killing* que disse que sabia ainda menos sobre o genocídio na Indonésia depois de ver o filme do que sabia antes" (Vice, 2013, 6:09-6:49, tradução nossa)⁷⁸. Este tipo de crítica tem como base o pressuposto de que se pode alcançar uma objetividade e uma verdade acerca do Massacre. A nossa tese é que Joshua Oppenheimer não tinha o objetivo de representar uma “verdade” sobre o Massacre de 1965, mas isso não quer dizer que os seus filmes não permitam a obtenção de algum tipo de conhecimento sobre os agressores, vítimas e o

⁷⁷ A revista Vice foi fundada em 1994 em Montreal e o seu canal de televisão foi desenvolvido a partir de 2018 pertencendo ao Vice Media Group LLC.

⁷⁸ Texto original: “I got into an argument with one critic about “The Act of Killing” who said that he knew even less about the genocide in Indonesia after seeing the movie than he did before.”

próprio evento. Quando Oppenheimer conheceu Anwar Congo, percebeu como iria fazer a sua abordagem. A sua proposta foi a seguinte:

Queres mostrar-me o que fizeste. Por isso mostra-me como entenderes. Eu também te irei filmar, a ti e aos teus companheiros de esquadrão da morte, e mostrar-vos a discutir o que querem exibir e, ainda mais importante, o que querem deixar de fora. (Oppenheimer, 2014b, tradução nossa)⁷⁹.

O realizador decidiu abordar o acontecimento consciente de alguns erros que costumam surgir quando a História é estudada. Antes de assumir motivos, verdades e causas sobre o comportamento dos agressores e das vítimas optou por abordar o evento tendo como premissa os erros enraizados no processo de conhecimento do objeto. Exemplos desses erros incluem confundir a causa com o efeito, pressupor que existem verdades incondicionadas e uma objetividade pura. Tanto Nietzsche como Oppenheimer criticam os valores metafísicos, com a diferença de que o realizador o faz através do seu método cinematográfico. Tanto o filósofo como o cineasta pretendem criticar as verdades absolutas, perceber a importância da perspetiva e interpretação nos nossos juízos de valor e as relações entre a perspetiva individual e coletiva sobre uma ação.

Em toda a sua obra, Nietzsche critica os conceitos tradicionais de objetividade e verdade. O filósofo não argumenta que não seja possível estabelecer um conceito de verdade, mas antes que o seu valor absoluto e fixo deve ser criticado e reavaliado. A tarefa que Nietzsche empreende ao longo da sua obra - principalmente entre 1878 e 1888 - é a crítica dos valores metafísicos da moral do cristianismo e a construção de uma nova hierarquização dos valores. Para isso, o autor mostra na sua obra *Para a Genealogia da Moral* que os valores que consideramos absolutos ou que nos foram oferecidos por entidades divinas são de origem extramoral, sofrendo mudanças ao longo da História, estando em constante desenvolvimento até aos dias de hoje (GM, Prefácio, 6). Ao demonstrar que os valores têm uma origem extramoral, Nietzsche crítica o seu carácter absoluto e demonstra também que a sua criação e evolução dependem do homem, abrindo assim a possibilidade do que ele apelida como transvaloração dos valores: “o filósofo tem que resolver o problema do valor, tem que definir a hierarquia dos valores...” (GM, I, 17).

⁷⁹ Texto original: “You want to show me what you've done. So go ahead, in any way you wish. I will also film you and your fellow death-squad veterans discussing what you want to show and, just as importantly, what you want to leave out.” (Oppenheimer, 2014b). No primeiro capítulo, na página 16, encontramos a mesma proposta por extenso, mas achámos pertinente para o encadeamento da dissertação a repetição da transcrição.

Seguindo esta argumentação, no primeiro ensaio de *Para a Genealogia da Moral*, Nietzsche começa por criticar o modo como até ao momento os historiadores estudaram o passado e a História. Nietzsche afirma que os historiadores pretendem estudar a História com a premissa de que existe uma adequação entre aquilo que conhecem e a realidade, não tendo em conta o carácter perspectivista da existência. Para o filósofo, a História é uma construção de várias perspetivas que dependem de juízos de valor de indivíduos sobre o acontecimento. O problema não é o carácter perspectivista do conhecimento, mas antes a falta de reconhecimento da sua influência, por parte dos historiadores. Esta crítica nietzschiana tem as suas raízes no seu conceito de objetividade e já anteriormente o filósofo a tinha manifestado, ao observar o modo como os historiadores têm estudado a História:

Facta! Sim Facta ficta! - Um historiador não está preocupado com o que realmente aconteceu, mas apenas com os supostos acontecimentos: porque apenas estes tiveram um efeito. Da mesma forma, apenas com os supostos heróis. O seu tema, a chamada história mundial, são opiniões sobre alegadas acções e os seus alegados motivos, que mais uma vez dão origem a opiniões e acções, mas cuja realidade evapora imediatamente de novo e só funciona como vapor, - um constante testemunho e gravidez de fantasmas acima das brumas profundas da realidade insondável. Todos os historiadores falam de coisas que nunca existiram, excepto na imaginação. (A, 307).

Oppenheimer poderia ter feito um documentário informativo sobre o Massacre de 1965. Poderia apresentar fatos como o número de mortos, fotografias de arquivo dos líderes políticos da altura ou até mesmo documentos confidenciais. No entanto, estes estariam cingidos ao que aconteceu em 1965, o que torna a informação - embora importante - apenas uma interpretação do acontecimento. Para responder às questões que se tinha proposto, Oppenheimer procura uma outra “objetividade”. O realizador pretende conhecer mais sobre o seu objeto tendo em conta as perspetivas que o interpretam e estando consciente de que elas vão mudando ao longo do filme:

Não me vejo como um contador de histórias, mas antes como um explorador. Vejo-me como um caminhante de uma viagem que explora as mais dolorosas, difíceis e complicadas partes do que nós somos através do cinema. Através da viagem que eu faço com as pessoas no meu filme. (Oppenheimer, 2020).

Oppenheimer não pretende uma relação pura entre o sujeito que conhece e objeto conhecido. Ou seja, o realizador não assume que irá encontrar uma descrição ou interpretação final e absoluta sobre a experiência dos agressores e vítimas, postulando antes que é um caminho infinito de exploração. Sendo assim, poderemos falar de objetividade nos filmes de Oppenheimer?

Nietzsche depara-se também com este problema quando nega a possibilidade de um conhecimento sem filtros cognitivos por parte do sujeito em relação ao objeto. Uma

das linhas de argumentação é que a objetividade só é possível quando o conhecimento do objeto é adaptável a um certo propósito (GC, 111). Um dos propósitos pode ser a sobrevivência da espécie ou de um certo modo de viver. Embora os nossos sentidos produzam erros, o homem precisa de um consentimento desses erros para conseguir comunicar. Convenções como a linguagem e o tempo são úteis para a sobrevivência do homem em comunidade (GC, 354). Outro propósito é o sentimento de prazer que advém de tornar algo desconhecido em conhecido (CI, Erros, 5)⁸⁰. Como Nietzsche argumenta, existe uma necessidade de domínio em relação ao que não conseguimos controlar, medir ou nomear. O que não pode ser explicado é produtor de ansiedade e medo e por isso o homem precisa de convenções como causa e efeito: “qualquer explicação é melhor que nenhuma” (CI, Erros, 5).

A partir deste pressuposto nietzschiano de que a “objetividade” é uma ficção concebida para que o Homem dê sentido aos estímulos que recebe dos seus sentidos, podemos refletir sobre o modo como Nietzsche propõe o conhecimento sobre o mundo. Em *Para a Genealogia da Moral*, o filósofo critica o pressuposto de que existe uma “intuição desinteressada” e contrapõe com “a diversidade quer das perspectivas quer das interpretações que o afecto produz” (GM, III, 12). No final do texto, Nietzsche resume a sua hipótese:

E, relativamente a uma dada coisa, quanto maior for o conjunto de afetos a que damos voz, quanto mais olhares, diferentes olhares, formos capazes de lançar sobre uma mesma coisa, tanto mais completo será o nosso “conceito” sobre essa coisa, ou seja, a nossa objetividade. (GM, III, 12).

Segundo Dellinger, esta afirmação pode ser entendida como: “quanto mais pontos de vista eu tiver sobre o objeto, melhor o conhecerei” (Dellinger, 2012, p. 148). No entanto, este autor alerta para uma outra interpretação da citada observação de Nietzsche. Entender a nova “objetividade” de Nietzsche como somente uma construção de vários pontos de vista sobre o assunto limita-a a apoiar-se no conceito tradicional de “objetividade”. O modo como o sujeito detentor do ponto de vista conheceria o objeto partiria também do pressuposto de que existiria uma relação pura de conhecimento. Sendo assim, Dellinger prossegue:

de modo distinto àquilo que a analogia visual sugere, aumentar a “objetividade” não significaria a revelação de mais características do objeto que existe anteriormente às várias perspetivas que podemos ter dele, mas, pelo contrário, desperta o esclarecimento sobre os diversos panos de fundo das interpretações e suas interações discursivas que constituem o “objeto”, um esclarecimento

⁸⁰ Ver também: “Aquilo que comanda e que o povo chama “espírito” quer ser dominador e sentir-se senhor, em si e à volta de si, tem a vontade de ir da multiplicidade à simplicidade, uma vontade de ligar e de unir, uma vontade que procura o domínio e domina efetivamente.” (BM, 230).

referente às “forças ativas e interpretativas, as quais fazem com que ver seja ver-algo” (Dellinger, 2012, p. 148).

A nova “objetividade” proposta por Nietzsche vê a construção do objeto como resultado da interação entre as perspectivas interpretantes. Podemos argumentar que deste modo é forte a possibilidade de cair num relativismo em relação à verdade de acordo com a qual todas as perspectivas têm a mesma validade. Na mesma obra, Nietzsche afirma que a sua perspectiva tem mais validade que, por exemplo, a dos psicólogos ingleses⁸¹ por duas razões: em primeiro lugar, a sua perspectiva tem em conta o devir, ou seja, analisa a história como um fluxo que se desenvolve onde não conseguimos isolar causas e efeitos; em segundo lugar, Nietzsche utiliza como ferramenta de análise várias áreas científicas e por isso consegue reunir várias perspectivas e interpretações de modo a conseguir uma multiplicidade de pontos de vista⁸². Não queremos dizer que a perspectiva de Nietzsche é neutra, mas as antes que pretende reivindicar um privilégio sobre a perspectiva dos psicólogos ingleses, pois a sua perspectiva avaliadora não é condicionada pelos preconceitos morais e apoia-se no ‘cinzento do documental’ (GM, Prefácio, 7): “Pensamentos sobre preconceitos morais, se não quisermos que sejam preconceitos sobre preconceitos, pressupõem uma posição fora da moral, um ponto para além do bem e do mal, para o qual se tem de subir, escalar, voar (...)” (GC, 380). Assim sendo, uma interpretação pode ser considerada válida porque pertence a alguém que consegue estar acima dos preconceitos metafísicos e utiliza ferramentas multidisciplinares que compõem a sua perspectiva⁸³.

Para Nietzsche, as avaliações sobre o objeto são reveladoras do sujeito que avalia. Um homem de espírito forte interpretará a realidade com valores ascendentes e afirmadores da vida, pelo contrário, o homem fraco terá de mentir e empregará um sentido

⁸¹ (Cf. GM, I, 2).

⁸² (Cf. Stellino, 2021, p. 7) onde podemos ler: “Isto, note-se bem, não quer dizer que Nietzsche atribua às suas hipóteses genealógicas a mesma validade ou o mesmo estatuto das hipóteses dos psicólogos ingleses. 14 De facto, duas características essenciais distinguem as primeiras das segundas. Se o historiador da moral inglês não tem “espírito histórico” e pensa “de um modo essencialmente a-histórico” (GM I 2), a genealogia nietzscheana assenta, como já vimos, na “efetiva história da moral” (GM, Prefácio 7). Além disso, ao azul das hipóteses dos genealogistas ingleses, Nietzsche contrapõe outra cor, isto é, “o cinzento do documental, de tudo o que é verdadeiramente constatável, do que verdadeiramente existiu” (ibid.). Daí o recurso nietzscheano, na Genealogia, a disciplinas como a filologia e a etimologia, a etnologia e a antropologia, a história, a medicina, a fisiologia e a psicologia. Portanto, apesar de apresentar as suas teses genealógicas como conjecturas e hipóteses, e não como verdades objetivas, Nietzsche considera-as mais justificadas do que as dos genealogistas ingleses por elas serem não metafísicas e por se basearem nos documentos.”

⁸³ Podemos ver, por exemplo: “Cada avanço, cada passo em frente no conhecimento, resulta da coragem, da dureza contra si próprio, da limpeza ante si próprio... Eu não refuto os ideais, calço simplesmente luvas perante eles...” (EH, Prefácio, 3).

na vida fora da realidade: “Exercê-la-á sobre tudo aquilo que for sentido como garantidamente verdadeiro, como real: procurará o erro no exato ponto em que o instinto da vida vê a verdade mais incondicionada. (...) Recusar qualquer fé no seu eu, negar a si mesmo a sua própria realidade... Que enorme triunfo!” (GM, III, 12). As perspectivas estão sempre em tensão e em relação de forças na tentativa de dominação da realidade:

São as nossas necessidades que interpretam o mundo: os nossos impulsos e os seus prós e contras. Cada unidade é uma espécie de imperiosidade, cada uma tem a sua perspectiva, que quer impor como norma a todas as outras unidades (FP, 7 60 1886-1887).

A nova “objetividade” proposta por Nietzsche critica os seguintes pressupostos: em primeiro lugar a existência de factos em si; em segundo lugar a existência de um sujeito como avaliador imparcial e neutro. Nietzsche propõe então um novo conceito de “objetividade” como multiplicidade e pluralidade de perspectivas que interpretam o objeto, sem, no entanto, negar a possibilidade de definir uma perspectiva como mais válida ou melhor justificada do que outra. Para o filósofo, as perspectivas mais válidas são as interpretadas por homens fortes porque têm em conta o carácter perspectivista da existência, pressupõem a realidade como devir, não precisam de mentir sobre como a realidade é constituída para lhe arranjar sentido e a sua perspectiva resulta de uma relação entre outras perspectivas e interpretações sobre o objeto: “De tal modo que somos assim capazes de tornar útil para o conhecimento precisamente a diversidade quer das perspectivas quer das interpretações que o afeto produz.” (GM, III, 12).

Esta hipótese de Nietzsche tem vários resultados: por um lado, algo deixa de ser objetivamente verdadeiro devido a aprovação de um Deus, neutro, imparcial e absoluto e, por outro, escapamos também ao pressuposto de que não poderá haver uma convenção fixa sobre o que é a verdade. No entanto, essa convenção está sempre a ser construída, criticada e avaliada permitindo-nos obter conhecimento sobre as interpretações e os sujeitos que interpretam:

No ato de revelar o que Nietzsche proclama ser a verdadeira história dos nossos valores, a genealogia não representa um mundo objetivo do passado. Apresenta Nietzsche e apresenta-nos a nós próprios nos nossos atos de interpretar, explicar, consentir, acreditar, discordar e valorizar. (Jensen, 2019, p. 269, tradução nossa)⁸⁴.

Foi esta a metodologia utilizada por Joshua Oppenheimer ao abordar os agressores em *The Act of Killing*. Através das interpretações dos agressores que ilustram o que

⁸⁴ Texto original: “In the act of laying bare what Nietzsche proclaims is the real history of our values, genealogy represents no objective world of the past. It presents Nietzsche and it presents us, ourselves, in our acts of interpreting, explaining, assenting, believing, disagreeing and valuing.”

fizeram, o realizador consegue refletir sobre as perspetivas que compõem a ação, ou seja, como é que conhecemos, pensamos e julgamos. Oppenheimer não está interessado em apresentar dois filmes nos quais existe um conhecimento objetivo sobre o acontecimento, foca-se antes em representar a influência que a interpretação do acontecimento tem nos agressores, nas vítimas e na sociedade em que se encontram inseridos. Deste modo, o realizador consegue refletir e explorar as questões a que se propôs no início da produção do primeiro filme. Em *The Look of Silence*, a mesma metodologia é aplicada. Ao pôr em conflito as interpretações dos agressores e da vítima Adi Rukun, o espectador é obrigado a imaginar como deve ser viver num regime em que ainda hoje os agressores celebram o homicídio de milhares de pessoas e promovem o silêncio das suas vítimas. O espectador tem não só acesso a uma narrativa do que será viver assim, mas também à narrativa de Rukun em confronto com a dos agressores e pode imaginar como é através da ação. Ambos os documentários evidenciam as interpretações autoilusórias dos vários agressores.

2.2. Perspetivismo, consciência e interpretação

A tese do perspetivismo ganha força nos escritos nietzschianos a partir de 1885 (Astor, p.677), e muitos estudiosos e filósofos fazem a distinção dentro da obra de Nietzsche entre o perspetivismo gnosiológico e o perspetivismo moral. (Gori e Stellino, 2014, p. 102).

Neste subcapítulo iremos analisar o fragmento póstumo (FP 1886-1887, 7 [60]) e os aforismos 354 e 374 de *A Gaia Ciência*. O escrito acima referido é muitas vezes reduzido à fórmula: “Não existem factos, apenas interpretações”. No entanto, é importante perceber que a fórmula é muitas vezes utilizada ou mencionada de forma descontextualizada e até errada, sendo frequentemente entendida como uma máxima relativista. É também neste fragmento póstumo que Nietzsche menciona pela primeira vez a palavra “perspetivismo”⁸⁵. Nesse sentido, começaremos por transcrevê-lo, para uma melhor compreensão e interpretação:

Contra o positivismo, que se detém no fenómeno "só há factos", eu diria: não, não há factos, só interpretações. Não podemos estabelecer um facto "em si mesmo": talvez seja um disparate querer tal coisa. "É tudo subjetivo", diz: mas mesmo isso é interpretação; o "sujeito" não é nada dado, mas algo acrescentado, algo escondido por detrás - Será necessário, finalmente, colocar o intérprete ainda por detrás da interpretação? Isso é já fabulação, hipótese. Na medida em que a palavra "conhecimento" tem qualquer sentido, o mundo é cognoscível: mas pode ser interpretado de forma diferente, não tem qualquer sentido por detrás, mas inúmeros sentidos: "perspetivismo".

⁸⁵ Com exceção da breve menção contida no fragmento 7 [21] do mesmo caderno de notas. (Cf. NietzscheSource).

São as nossas necessidades que interpretam o mundo: os nossos impulsos e os seus prós e contras. Cada impulso é uma espécie de imperiosidade, cada uma tem a sua perspectiva, que quer impor como norma a todos os outros impulsos. (FP, 1886-1887, 7 [60]. Tradução nossa)⁸⁶.

Contrariando as interpretações reducionistas deste fragmento, é importante sublinhar que Nietzsche começa por apresentar uma dicotomia entre “factos” e “interpretações”. Desta forma, o filósofo tenta ultrapassar o impasse do niilismo com a abertura da possibilidade de “infinitas interpretações” (GC, 374).

A dicotomia “não existem factos, apenas interpretações” opõe dois modos de avaliação da realidade: Ao afirmar que não existem factos, Nietzsche critica o modo metafísico de avaliação do mundo que pressupõe ser possível existir um conhecimento do mundo não condicionado pelo aparelho cognitivo humano e, conseqüentemente, “factos em si”, verdades absolutas e ídolos eternos. De seguida, o filósofo substitui o modo de avaliar metafísico pelo perspectivismo, onde a avaliação da realidade é feita através de um ponto de vista, uma perspectiva, que interpreta e atribui valor ao mundo. Assim sendo, Nietzsche sugere que a verdade e a moral são interpretações humanas da realidade. Para o filósofo, o homem não descobre o valor do mundo, mas antes cria-o através da sua perspectiva e interpretação. Com esta dicotomia, Nietzsche desvenda também o advento da Morte de Deus (GC, 125) ao afirmar que a moral não nos foi dada, mas que somos nós os criadores dos valores.

O fragmento póstumo começa com uma crítica ao positivismo pós-kantiano, mais especificamente ao pressuposto de que é possível encontrar “factos em si”. Para Nietzsche, é impossível existir uma adequação com o mundo quando o sujeito está a tomar conhecimento, bem como a existência de pontos de referência fixos e objetivos. O filósofo critica ainda o sujeito. Na sua obra publicada podemos encontrar a desconstrução do sujeito em vários aforismos, mas talvez a crítica mais extensa esteja presente no aforismo 354 de *A Gaia Ciência*. Nele, podemos encontrar vários elementos do fragmento póstumo que estamos a analisar: A negação da existência de “factos em si”, a

⁸⁶ Texto original: “Gegen den Positivismus, welcher bei dem Phänomen stehen bleibt „es giebt nur Thatsachen“, würde ich sagen: nein, gerade Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen. Wir können kein Factum „an sich“ feststellen: vielleicht ist es ein Unsinn, so etwas zu wollen. „Es ist alles subjektiv“ sagt ihr: aber schon das ist Auslegung, das „Subjekt“ ist nichts Gegebenes, sondern etwas Hinzu-Erdichtetes, Dahinter-Gestecktes. — Ist es zuletzt nöthig, den Interpreten noch hinter die Interpretation zu setzen? Schon das ist Dichtung, Hypothese. Soweit überhaupt das Wort „Erkenntniß“ Sinn hat, ist die Welt erkennbar: aber sie ist anders deutbar, sie hat keinen Sinn hinter sich, sondern unzählige Sinne „Perspektivismus“. Unsré Bedürfnisse sind es, die die Welt auslegen: unsré Triebe und deren Für und Wider. Jeder Trieb ist eine Art Herrschsucht, jeder hat seine Perspektive, welche er als Norm allen übrigen Trieben aufzwingen möchte.”

desconstrução do sujeito como “facto” e a afirmação do carácter interpretativo da existência (Cf. Gori, 2019, p. 74).

O aforismo também nos remete para o problema da tomada de consciência, ou seja, a razão pela qual o ser humano se torna consciente de si próprio, dos seus pensamentos e das suas ações. Para o filósofo, “toda a vida seria possível, sem que se visse por assim dizer refletida num espelho.” (GC, 354). Portanto, o que Nietzsche questiona é a pertinência do processo. A resposta que encontra é a de que tal processo - a autoconsciência – é necessária porque o homem precisa de comunicar para conseguir sobreviver. A consciência surge da necessidade de evidenciação dos seus desejos, carências e sentimentos e para esse efeito, precisou de tornar inteligível o seu fluxo ininterrupto de pensamentos, algo apenas possível através da linguagem.

No seu escrito póstumo *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral* de 1873, Nietzsche defende a inacessibilidade de uma verdade absoluta reduzindo-a a uma justificação do intelecto. Por esta ordem de ideias, verdade e mentira não constituem um problema moral. Já que, para o autor, o intelecto tem como função a conservação da espécie, ou seja, “o intelecto está ao serviço da vontade de viver” (Fink, 1983, p.34), a linguagem é necessária para que a experiência individual possa ser conceptualizada de modo a haver uma troca entre o sujeito individual e a sociedade. Sendo assim, a linguagem é um conjunto de normas convencionadas, limitadas e fixas que permite a comunicação e com isso a sobrevivência da comunidade. No entanto, Nietzsche nega que exista uma correspondência entre a designação da coisa e a natureza da coisa: “Todo o conceito emerge da igualização do não igual” (AVM, p. 220). Os conceitos e as palavras são uma simplificação e uma generalização da realidade, mas que nos permitem tornar consciente o nosso fluxo de pensamento contínuo. Por um lado, os conceitos são úteis para o próprio ato de pensar, conhecer e ser consciente, por outro, esses atos estão condicionados também por esses conceitos:

Adquirimos uma consciência reflexiva quando as percepções, perspectivas e interpretações das nossas pulsões e dos nossos afetos são conceptualizadas, ou seja, quando são repensadas através de generalizações e simplificações conceptuais e linguísticas. (Constâncio, 2013, p. 156).

Só temos consciência dos nossos pensamentos quando eles são interpretados. Assim, a nossa consciência só pode ser constituída depois de uma interpretação e essa interpretação tem como ferramentas os conceitos de uma linguagem gregária: “Foi só como animal social que o homem aprendeu a tornar-se consciente de si próprio – ele continua a exercitar esta aprendizagem mais e mais.” (GC, 354).

Nietzsche prossegue o aforismo 354 alertando para o problema deste processo de autoconsciência. O problema não está no processo, mas antes no modo como o Homem o entende. Quando os pensamentos são revelados pela linguagem existe uma sensação de prazer e controlo sobre o desconhecido. Na descodificação do desconhecido existe um sentimento de familiaridade que erradamente leva o homem a crer que essa nomeação é a “realidade” e a “verdade”. Mas, como o autor alerta no final do mesmo aforismo:

Não temos na realidade nenhum órgão para o conhecimento, para a “verdade”: “sabemos” (ou acreditamos ou imaginamos) precisamente tanto quanto pode ser útil no interesse do rebanho humano, da espécie: e mesmo o que aqui se designa por utilidade, não é em última análise senão uma crença, uma imaginação, talvez aquela mais funesta insensatez, que virá eventualmente a ser a nossa perdição.

Para o homem poder dizer a verdade e para conhecer é obrigado - através da linguagem - a utilizar uma mentira convencionada pela sociedade. Ao pressupor esta relação entre o inteligível e a consciência, Nietzsche desconstrói outros conceitos como “sujeito” e “factos”. “Sujeito” é o resultado de uma interpretação e de uma convenção social que surgiu da necessidade de comunicação:

Esses a priori ou essas ficções – as regras gramaticais da linguagem, como sujeito e objeto – passaram a fazer parte da estruturação do aparato intelectual humano, que, doravante, não poderá mais dispensá-los. (...) O preço a pagar – como Nietzsche deixa evidente – é a manutenção das “crenças” kantianas, ou melhor, o risco é o de se deixar capturar pela metafísica da linguagem. (Júnior, 2014, p. 146).

Assim, é possível observar como o autoconhecimento sem filtros interpretativos se torna cada vez mais complexo. Como posso conhecer-me, se o próprio “Eu” é uma interpretação em que as ferramentas utilizadas são convenções e conceitos sociais que são generalizações e simplificações? Também o conhecimento da realidade tem o mesmo carácter interpretativo e perspectivista: Segundo Nietzsche, a existência de “factos em si” não é possível exatamente pelo carácter interpretativo do aparelho cognitivo. Ou seja, o homem conhece a partir de uma perspectiva que resulta de uma interpretação individual, mas que para ser consciente e comunicada necessita de ferramentas sociais.

Como assinala Gori,

No final do aforismo 354, Nietzsche fala da marca do rebanho. Esta referência é importante porque nos leva ao problema filosófico relevante da cultura europeia e a sua moralidade (cristã), um problema que Nietzsche está especialmente preocupado no seu período tardio. (Gori, 2019, p. 76. Tradução nossa)⁸⁷.

⁸⁷ Texto original: “This reference to the herd is quite important, for it leads us to the philosophically-relevant issue of European culture and its (Christian) morality, an issue which Nietzsche is especially concerned with in his late period.”

Vemos, portanto, como o fragmento póstumo de 1886-87 onde é apresentada a dicotomia entre fatos e interpretações estará permanentemente inserido no âmbito da moral. Em oposição aos “factos em si”, o filósofo apresenta a tese de que “só existem interpretações”. O conceito de interpretação é central não só neste fragmento póstumo como para a compreensão da sua tese do perspectivismo. Para refletirmos sobre o conceito de “interpretação” temos de recordar a formação de Nietzsche como filólogo. Na filologia existem critérios para analisar o grau de fiabilidade da fonte textual, mas mesmo sob um grande rigor científico e metódico esses critérios são interpretações textuais. Como afirma Christian Benne: “Nietzsche toma os padrões da filologia como ponto de comparação para revelar a impossibilidade, em quase todos os outros campos, de um método rigoroso e de uma ciência livre de pressupostos” (Astor, 2017, p. 499). Por um lado, para Nietzsche não existe apenas uma interpretação do mundo e por outro lado é possível, através de critérios, distinguir boas e más interpretações. Como vemos em *Crepúsculo dos Ídolos*, o filósofo acusa a interpretação moral e religiosa do mundo de uma má interpretação do mesmo:

É conhecida a exigência que faço ao filósofo: deve colocar-se *para além* do bem e do mal – e ter debaixo de si a ilusão do juízo moral. Semelhante exigência deriva de um ponto de vista que foi, pela primeira vez, por mim formulado: *não há factos morais*. O juízo moral tem em comum com o religioso crer em realidades que o não são. A moral é unicamente uma interpretação de certos fenómenos; mais estritamente, uma falsa interpretação. O juízo moral, tal como o religioso, pertence a um estágio de ignorância em que até falta o conceito do real, a distinção entre o real e o imaginário; de modo que “verdade”, no sobredito estágio, designa simplesmente coisas que hoje chamamos “imaginações” (CI, Os Reformadores da Humanidade, 1).

Além disso, podemos constatar que a mesma máxima é publicada em *Para Além do Bem e do Mal* da seguinte forma: “Não há fenómenos morais, há apenas uma interpretação moral dos fenómenos” (ABM, 108).

De igual modo, no aforismo 374 de *A Gaia Ciência* a preocupação de Nietzsche em relação a esta dicotomia reside na possibilidade da criação de novos valores. Neste aforismo, Nietzsche reflete não só sobre o carácter perspectivista e interpretativo da existência como também nas suas consequências práticas. Em primeiro lugar, Nietzsche afirma que a existência tem um carácter ambíguo. Assim, o conhecimento é possível através de uma perspectiva, a nossa perspectiva, mas a relação epistemológica com o objeto está sempre dependente de uma interpretação. Como vimos, essa interpretação é tanto resultado de experiências individuais como da linguagem comunitária para se tornar consciente. Deste modo, a interpretação de um objeto tem consequências práticas porque é também condicionada por uma comunidade que possui um conjunto de valores

dispostos a condicionar e dominar a realidade. No mesmo aforismo, Nietzsche argumenta que devido ao caráter perspectivo e interpretativo do nosso conhecimento é possível a existência de múltiplos pontos de vista e “infinitas interpretações” dependendo da perspectiva de quem julga. Assim sendo, podemos concluir que: “Como pensa para o caso da verdade, segundo Nietzsche o caráter moral de uma ação não pertence intrinsecamente a ela mesma, não se trata de um em si, mas deriva de uma sucessiva interpretação do ocorrido.” (Gori e Stellino, 2014, p. 106).

Seguindo uma leitura nietzschiana, o acontecimento retratado nos filmes de Oppenheimer, o Massacre de 1965, é amoral e somos nós que posteriormente o interpretamos como moral ou imoral. Portanto, o modo como interpretamos o acontecimento ditará o seu caráter moral. Ao observar os agressores e vítimas a construir a sua interpretação do acontecimento conseguimos acompanhar o processo de o avaliar moralmente. Dito de outra forma, os documentários de Oppenheimer representam não só o juízo moral que os intervenientes atribuem ao fenómeno, mas sobretudo o modo como a interpretação tem um papel crucial na avaliação moral.

Oppenheimer assume que um dos pontos de partida para estes documentários é justamente a consequência prática das interpretações dos agressores e vítimas sobre o Massacre:

Tudo (no documentário *The Act of Killing*) é real, mas muito do que é real são as fantasias, as histórias, as ficções através das quais as personagens então idealizadas todo este regime político na Indonésia se compreende e vive com ele próprio, e assim estas histórias reais, ficções reais, fantasias reais têm consequências terrivelmente reais. (Louisiana Channel, 2021, 04:25 - 04:40. Tradução nossa)⁸⁸.

É, portanto, necessário compreender as justificações morais dos agressores para que não sintam remorsos e como as vítimas são obrigadas a interpretar para conviverem todos os dias com os assassinos dos seus familiares. A falta de remorso que sentem os agressores poderá resultar da interpretação moral do que fizeram. Se os agressores interpretam moralmente o homicídio de comunistas como algo bom, então para eles esse é a interpretação moral do fenómeno. As vítimas vivem silenciadas e os filmes de Oppenheimer pretendem criar uma linguagem e com isso a possibilidade de uma nova interpretação. Como vimos, essa nova interpretação está dependente não só da

⁸⁸ Texto original: “Everything in it is real, but much of what is real are the fantasies, the stories the fictions through which the characters then ideed this all political regime in Indonesia understands itself and lives with it self, and so these real stories, real fictions, real fantasies have terribly real consequences.”

interpretação individual como de uma interpretação e convenção gregária. A linguagem que ambas as partes utilizam para tornar consciente e interpretar o acontecimento tem uma importância determinante para a falta de remorso dos agressores e para a perpetuação do sentimento de ressentimento das vítimas.

2.3. A ilusão do cinema?

Oppenheimer utiliza o carácter ilusório do cinema para desmascarar o modo como na nossa vida construímos uma autoilusão e para expor a mentira que contamos a nós próprios para a munir de sentido. Como questiona Errol Morris sobre *The Act of Killing*: "É tudo sobre as mentiras que contamos a nós próprios a fim de continuar o dia a dia?" (Vice, 2013, 03:59, tradução nossa)⁸⁹.

É importante ressaltar que a proposta do realizador não é um modo de enganar os agressores, ou seja, não é um filme dentro de um filme. Os agressores sabiam à partida que o filme que Oppenheimer está a realizar é sobre as decisões da narrativa do Massacre de 1965. Poderia haver a desconfiança de que seria impossível a encenação dos seus crimes para um realizador, ainda por cima um realizador do Ocidente (Vice, 2014). No entanto, estes agressores nunca tiveram de interpretar o que fizeram como um crime ou como uma ação errada e por isso não têm sequer consciência de que estão a encenar uma confissão. Na sua perspetiva, os agressores estão a exortar os seus atos heróicos. Ao contar a sua narrativa coletiva, refletem sobre a sua narrativa individual. No entanto, sendo o cinema uma arte assente na ilusão, será esta a melhor metodologia para criticar a autoilusão e a mentira? Sendo o cinema também uma linguagem, poderá ser um meio válido de desmascarar a mentira?

Pamerleau (2019) reflete e propõe uma abordagem sobre esta problemática. O seu argumento pode ser simplificado nos seguintes termos: Em primeiro lugar, nós construímos as nossas próprias vidas em termos narrativos; em segundo lugar, o filme é uma construção narrativa vinculada a uma convenção e por isso existe uma semelhança entre a forma como experienciamos a vida (de modo narrativo) e o modo como experienciamos as personagens cinematográficas (mesmo fictícias). Por último, esta relação afasta o problema do realismo objetivo e liga a nossa identidade à experiência fílmica através da narrativa reforçando que as personagens cinematográficas podem

⁸⁹ Texto original: "Is it all about the lies we tell ourselves in order to continue the day by day?"

melhorar a nossa compreensão da vida. Analisemos a fundo este argumento do autor e relacionemos com os documentários em análise nesta dissertação.

A discussão questiona se personagens ficcionais podem servir como exemplos morais – mais explicitamente, se nos podem dizer como devemos ser e agir. Pamerleau argumenta, com o auxílio de Martha Nussbaum como as ficções podem ser um complemento a ensaios filosóficos. Nestes, falta por vezes uma aplicação da teoria ética a casos particulares que, embora tendo essa particularidade, podem fornecer conteúdos pertinentes para a teoria. Para Nussbaum, as ficções literárias descrevem a vida de uma forma mais rica do que os exemplos filosóficos que renegam essa abordagem e, por conseguinte, geram um pensamento ético mais apropriado da mesma.

Assim, as ficções narrativas e os ensaios filosóficos tradicionais complementam-se e constroem-se juntos. Nesta dissertação temos em diálogo as obras de três autores – Dostoiévski, Nietzsche e Oppenheimer - que a nosso ver fazem uma abordagem através de meios diferentes de um problema moral. As personagens ficcionais de Fiodor Dostoiévski e a obra filosófica de Friedrich Nietzsche estão relacionadas do modo que Nussbaum expõe. As ficções narrativas, como as obras de Fiodor Dostoiévski, têm a capacidade de nos envolver de uma maneira emocional que um ensaio filosófico tradicional não consegue. Do mesmo modo, os filmes de Joshua Oppenheimer têm semelhante impacto e estabelecem igual relação com o espectador. Embora a obra de Friedrich Nietzsche seja, entre as três, a que é categorizada como filosofia, as obras de Dostoiévski e de Oppenheimer questionam e abordam questões filosóficas através da literatura e do cinema respetivamente. Para Pamerleau, existem dois grandes problemas quando pensamos na análise ética de uma obra cinematográfica: a sua capacidade de nos envolver emocionalmente (empatia) e as qualidades estéticas que terão implicações éticas.

As teorias éticas contemporâneas têm como pilar central o conceito de empatia, no entanto, esta pode ser direcionada intencionalmente através da imaginação cinematográfica (Kickasola, 2019). Segundo Kickasola, este processo acontece no documentário de Oppenheimer. O autor argumenta que o documentário *The Act of Killing*, deliberadamente confunde e destabiliza os instintos éticos do espectador. No documentário, este vê em conflito a sua experiência emocional e o seu raciocínio ético. Ou seja, o espectador, estabelece uma relação emocional e empática com Anwar Congo, embora saiba desde os primeiros minutos de ecrã que este é um carrasco de um Esquadrão

da Morte. Para Kickasola, esta é prova suficiente de que embora a empatia seja uma virtude importante na ética contemporânea, não se pode depender exclusivamente dessa característica para uma análise moral. Ainda assim, o filme serve um propósito para a análise ética porque apresenta a perspectiva da vítima de um regime autoritário e impune. Representa a experiência do trauma nacional, as narrativas falsificadas que hoje ainda estão no poder e o que é preciso fazer para as conseguir manter. Esta conclusão de Kickasola está relacionada com o segundo problema apontado por Pamerleau: as qualidades estéticas que têm implicações éticas. Estas qualidades têm implicações éticas na medida em que não importa somente o que estamos a transmitir, mas também a forma como a transmitimos.

A narrativa cinematográfica depende muito de convenções, tal como a nossa experiência do mundo. Quando percebemos um som ou uma imagem usamos um processo que envolve a consciência, os sentimentos e a memória para dar sentido à informação que estamos a receber. Quando este processo acontece, existem convenções que nos ajudam a dar sentido cada vez mais rápido e com base na experiência. Algumas dessas convenções são a causa e o efeito, temporalidade e a causalidade. Estas convenções são utilizadas quando construímos uma narrativa para nós próprios, formando-se ainda mais importantes quando a partilhamos com o outro. Ao contar uma narrativa ao outro, de modo a dar sentido e a estar de acordo com as convenções aceites pela maioria, fazemos escolhas para que siga uma linha unificadora, quando na realidade não é assim que recebemos a informação dos sentidos. Sendo as convenções consenso da maioria, a experiência e a sua transformação em narrativa são extremamente influentes em histórias e outros textos que ouvimos e lemos. Deste modo, existem culturas que têm diferentes convenções para as suas narrativas e por isso, atribuição de significado à informação que recolhem dos sentidos será diferente. Assim sendo, a influência do processo na narrativa varia consoante o conjunto de referências geográficas, históricas e socioculturais, bem como a verossemelhança do filme em si.

No caso desta dissertação, estamos a analisar dois documentários, não ficções. No entanto, mesmo que se trate de pessoas reais, as convenções da narrativa estão presentes. A câmara está colocada num certo local escolhido por Oppenheimer, a filmar o que o realizador quis captar. Mesmo se considerarmos a câmara como substituta dos sentidos da visão e da audição, o filme de Oppenheimer é uma escolha dessa informação, através da montagem, para que o filme possa ter sentido. Mas de que modo os agressores e as

vítimas poderão servir como exemplos morais? E também, de que modo os filmes de Oppenheimer representam esses exemplos?

Continuando a análise do artigo de Pamerleau, importa reproduzir como este autor reforça os seus argumentos que acima enunciámos: “Especificamente, eu defendo que o que é mais útil é um relato de como nós realmente experienciamos o mundo.” (Pamerleau, 2019, p.18, tradução nossa)⁹⁰. Ora, como temos vindo a defender, o propósito do estudo da História e do Homem em Nietzsche é a descrição das relações entre perspetivas e as suas interpretações, mais do que o pressuposto de alcançar uma verdade ou objetividade. O estudo do Homem e da História deve ter em conta o carácter perspetivista da vida.

Tal como mencionámos acima, também o cinema terá sempre essa característica, já que depende da posição da câmara, lentes, enquadramento. Mesmo que a câmara seja um gravador objetivo de imagens, até certa medida também os nossos sentidos são, mas ambos captam através de um ponto de vista e por isso mesmo fornecem uma perspetiva individual. Deste modo, a nossa experiência do mundo e a perceção de quem nós somos, não é um facto objetivo, mas antes um produto do aparelho cognitivo. Por sua vez, esse produto da mente é constituído por informação dos sentidos, perceções e por convenções e construções mentais e sociais.

Podemos concluir que Joshua Oppenheimer tem o mesmo entendimento em relação à narrativa cinematográfica e à sua relação com o espectador:

A ironia aqui é que tendemos a pensar em fotografias como reveladoras em vez de escondidas, mas o contrário acaba por ser o caso. Porque elas tornam visíveis apenas fragmentos, contingentes num quadro, um momento no tempo, um ponto de vista, e entre cada fotografia numa série de instantâneos há um ponto cego, tal como há entre fotogramas de um filme. (Oppenheimer, 2012b, p.314).

Mesmo que exista um “ponto cego” entre fotogramas, o espectador tenta encontrar um sentido para o filme de maneira a percecioná-lo como unidade. Vemos então a relação que existe entre o modo como percecionamos a nossa vida em narrativa e o modo análogo como percecionamos a narrativa cinematográfica. Tal como a narrativa cinematográfica, organizamos a nossa vida de um modo temporal, causal e fazemos escolhas do que queremos ou não deixar de fora. Sendo assim, a forma como a narrativa cinematográfica funciona faz com que as personagens cinematográficas sirvam de representações de como o ser humano experiencia o mundo e a si próprio.

⁹⁰ Texto original: “Specifically, I contend that what is most helpful is an account of how we actually experience the world.”

O cinema é então, paradoxalmente, a verdade e a mentira, tudo ao mesmo tempo. Através dele, somos forçosamente recordados de que a ilusão faz tão parte da experiência humana como a narrativa e a interpretação. O que estamos a ver não é mentira, pelo contrário, a ilusão torna-se precisamente na verdade que almeja exemplificar:

A arte não é alienação: ao promover a afirmação performativa da aparência como aparência, a arte conduz a um confronto com aquelas “verdades”, a um confronto com o niilismo – mas, talvez paradoxalmente, um confronto afirmador e não negador da vida e da existência. É isso que lhe dá a sua força como contra-movimento. (Constâncio, 2013, p.270).

O que Joshua Oppenheimer pretende fazer com os seus documentários é justamente explorar o modo como experienciamos o mundo utilizando um meio que replica essa experiência. Por essa razão é que propõe que os agressores encenem em linguagem cinematográfica a narrativa do que aconteceu:

Quando, quase no final do filme, Anwar 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 se impõe ao seu próprio pensamento (e ao nosso como espectadores) mostrando-nos como pensar bem. (Viegas, 2017, p.17).

Deste modo, os agressores têm de experienciar a sua narrativa ilusória do modo como experienciam a vida. As convenções e simplificações do modo como nos iludimos ficam reveladas pela comparação feita ao modo como o cinema funciona.

2.4. Encenações e o perspectivismo moral

Vimos qual foi a metodologia usada por Joshua Oppenheimer para representar as perspectivas e interpretações. Neste subcapítulo iremos refletir sobre como é que as relações entre as perspectivas podem ser entendidas dentro da filosofia nietzschiana. As discussões dos agressores entre encenações no filme *The Act of Killing* são os momentos onde podemos de forma mais explícita fazer uma analogia com o modelo de relação de perspectivas proposto por Nietzsche. No filme *The Look of Silence* vemos representado um conflito entre uma interpretação do mundo baseada na ilusão contra uma interpretação do mundo que contempla o carácter perspectivista. Adi Rukun e Joshua Oppenheimer, pretendem ser os críticos da ilusão e, através de uma nova perspectiva, propor também uma nova interpretação.

A interpretação que fazem do acontecimento tem um papel crucial no modo como os agressores veem o que fizeram e como se veem a si próprios. Tudo fica mais claro pelo modo como Anwar Congo decide expressar cinematograficamente o que fez. Logo nas primeiras cenas, em que Congo e Koto vão à procura de figurantes para as encenações, vemos através das roupas do primeiro o modo como se vê a si próprio. Anwar Congo veste-se como os *gangsters* dos filmes americanos e existe uma explicação para isso. Em

1965, Congo era dono de um cinema ilegal e era especialmente fã dos filmes norte-americanos de *western* e sobre a Máfia.

Em *The Act of Killing* é possível observar esta influência em várias cenas. Numa delas, Anwar Congo fala com os seus colegas sobre Al Pacino em filmes de máfia e de John Wayne nos filmes *western* (Oppenheimer, 2013, 00:28:00 – 00:29:00). A cena corta para o *set* de filmagens onde vemos os mesmos agressores a vestirem-se e a prepararem-se para uma encenação. O estilo de roupa escolhida por Anwar Congo é uma mistura entre fatos de máfia e adereços de *western* (chapéu, cinto). Assim, vemos que Anwar Congo interpreta o acontecimento de um modo cinematográfico. Ou seja, Congo quer encenar as cenas como se fosse os seus ídolos do cinema.

Mas ainda existe uma camada de interpretação a acrescentar. Anwar Congo está em frente ao cinema que geria em 1965 e explica que saía dos filmes do Elvis e sentia-se feliz e com vontade de dançar. Atravessava a rua e ia ter ao local onde matou milhares de pessoas. Ainda dominado pelo espírito alegre do filme, dançava em frente à vítima que estava a ser interrogada e nas suas palavras “era como se estivéssemos a matar com alegria” (Oppenheimer, 2013, 00:13:15-00:14:14). Eis a influência do cinema em Anwar Congo. Ou seja, o cinema permitia-lhe criar uma fantasia de que tudo estava bem e alegre como nos filmes.

Antes de uma encenação, Anwar Congo e os seus companheiros vão a um programa de televisão indonésio promover o filme que estão a fazer. Durante a conversa a apresentadora questiona Congo se o método que usaram para matar as suas vítimas tinha sido inspirado nos *gangsters* americanos. Anwar Congo responde: “Às vezes! Cada género tinha o seu próprio método. Nos filmes de máfia estrangulam o gajo no carro e depois livram-se do corpo. Por isso nós também fazíamos isso.” (Oppenheimer, 2012, 1:22:06 – 1:23:00). Anwar Congo interpreta o Massacre como um conflito da máfia e vê-se como um gangster. Em 1965 Anwar Congo interpretou as suas ações como se fosse uma personagem de um filme e no documentário de Oppenheimer esta interpretação fica evidente pelas escolhas de figurinos, *mis en scene* e direção artística. Mais tarde no filme, Congo afirma que espera que as cenas que está a construir reflitam a sua visão (Oppenheimer, 2012, 00:25:32).

Anwar Congo constrói uma fábula sobre o Massacre através da sua perspetiva. Os pertencentes aos Esquadrões da Morte já antes eram criminosos e *gangsters*. Para que fizessem o que era do interesse do Governo só foi preciso dar-lhes permissão para matar

e dar-lhes uma recompensa monetária ou poder. Para se verem como heróis o Governo criou uma ideologia para que o Massacre tivesse um motivo e uma explicação. Essa fábula foi posteriormente adicionada ao verdadeiro motivo, neste caso, dinheiro e poder. Existe entre o Governo indonésio e os agressores um consentimento nesta autoilusão.

Como vimos, Nietzsche apresenta hipóteses para que exista um consentimento em certos erros, ou seja, na criação de uma fábula. Em primeiro lugar, pode ser útil para conservar uma espécie ou estilo de vida, mesmo que assente em erros lógicos ou empíricos (GC, 110 e 111). Por exemplo, o Governo da Indonésia perpetua a fábula de que os comunistas eram cruéis, selvagens e violentos para manterem a fachada de que foi correto o seu extermínio. Em segundo lugar, porque preferimos qualquer explicação do que não ter explicação (CI, Erros, 5). Tornar conhecido o que antes é desconhecido através de uma representação linguística, por exemplo, conduz a uma sensação de prazer. Essa sensação de prazer vem do sentimento de poder que o homem sente quando domina o desconhecido.

Em vários escritos, tanto publicados como póstumos, Nietzsche relaciona a interpretação da realidade ao domínio da mesma⁹¹. Para Nietzsche, a interpretação tem um papel crucial no conhecimento e tem como motor uma vontade de dominar a realidade:

A vontade de poder interpreta: a formação de um órgão é uma interpretação; ela delimita, determina graus, diferenças de poder. (...) Na verdade, a interpretação é um meio em si mesmo para se tornar mestre de algo. (O processo orgânico requer uma interpretação constante). (FP, 2 [148], outono de 1885/1886).

A interpretação que Anwar faz quando se vê como um mafioso americano tem um intuito de valorizar o acontecimento desse modo. Congo projeta os valores da máfia que idolatra no cinema para as suas ações. No entanto, como vimos, a interpretação depende não só de uma perspectiva individual, mas também de uma convenção, ou mais especificamente de um consentimento do Governo da Indonésia.

Ao longo do filme, a interpretação de Congo vai-se relacionando com as dos outros agressores. O que podemos ver nos documentários de Joshua Oppenheimer é um esquema de sujeitos detentores de perspectivas a interpretar um objeto. Quando Nietzsche

⁹¹ “Como é visível em (ABM, 36) N. considera, sempre seguindo este aforismo citado – que apenas os impulsos existem como reais “É a nossa vontade de potência que conhece o mundo. “A substância e seus atributos tornam-se “nosso mundo dos apetites e paixões” (ABM, 36); o método torna-se um processo orientado pela “economia dos princípios” (ABM, 13); a causalidade vem a ser concebida como a “causalidade da vontade” (ABM, 36)” (Júnior, 2014).

propõe a tese do perspectivismo prevê uma relação entre vários sujeitos possuidores do olhar perspectivista.

Nietzsche prevê como detentores do olhar perspectivista, não só o sujeito singular, mas também os sujeitos superindividuais e os sujeitos infraindividuais; por outro lado, concebe também o sujeito singular como um organismo dinâmico e múltiplo, onde existe uma permanente tensão e relação entre forças provenientes tanto dos instintos como da própria comunidade (Gori e Stellino, 2014).

Deste modo, tanto o sujeito superindividual como o sujeito singular são sempre compostos por uma relação de partes onde nenhuma delas tem valor ou posição absoluta e estável. Como sujeito superindividual, Nietzsche vê o sujeito da *specie animale*. Este sujeito representa o aparelho cognitivo pelo qual o ser humano interpreta o mundo. Ou seja, o homem tem acesso ao mundo através de uma perspectiva compatível com alguém da sua espécie e não através, por exemplo, de uma mosca ou de um cão (GC, 110). O sujeito superindividual, é também o sujeito que integra a sociedade humana que pretende uma determinação de valores comuns e por isso tem também um carácter moral. Como vimos no aforismo 354 de *Gaia Ciência*, Nietzsche fala de como a consciência foi criada devido à necessidade de comunicar. Essa comunidade da qual o indivíduo quer fazer parte, representa um sujeito superindividual que pretende a determinação de valores comuns e convenções como é o caso da linguagem. Assim vemos como a perspectiva do indivíduo é também influenciada pela perspectiva da espécie e da sociedade a que pertence:

O homem se encontra, sobretudo, no espaço intermédio entre o âmbito do compartilhamento de uma modalidade particular interpretativa (biológica e/ou social) que o compreende e o âmbito das singularidades espirituais que ele mesmo compreende e que o constituem.” (Gori e Stellino, 2014, p.116).

O sujeito singular do perspectivismo está condicionado pelo sujeito da *specie animale* e pelo sujeito social, ambos sujeitos superindividuais. Na prática, Nietzsche alega que estes sujeitos tentam dominar através da força interpretativa o mundo das aparências. Nietzsche nomeia este sujeito como “singular centro de força”:

O “mundo da aparência” se reduz, portanto, a um modo específico de agir no mundo, que se move a partir de um centro. Mas não existe nenhuma outra ação; e o “mundo” é apenas uma palavra para o jogo complexo dessas ações. A realidade consiste exatamente nessa ação e reação particulares de cada indivíduo em relação a tudo. (FP, 14 [184], 1888).

Ou seja, Nietzsche vê o mundo como um campo de forças onde cada olhar perspectivo age de modo a impor a sua interpretação (e por isso as suas necessidades) às outras perspectivas. Deste modo, os sujeitos superindividuais funcionam do mesmo modo e são compostos pelas interpretações de cada olhar perspectivo. O resultado desta dinâmica

são as interpretações teóricas e morais das perspectivas dominadoras, no entanto essas perspectivas são sempre relativas e instáveis.

Existe um momento crucial no filme *The Act of Killing* onde estas forças são representadas. Os agressores decidem encenar uma cena de tortura. Na cena estão Anwar Congo, Adi Zukaldry, Herman Koto e Suryono, entre outros agressores, e a equipa de produção do filme. Suryono, de etnia chinesa, é vizinho de Anwar Congo. Suryono começa a contar a história de um comerciante que foi raptado pelos Esquadrões da Morte em 1965. A certa altura da narrativa admite que está a descrever a história do seu padrasto, mas faz questão de partilhar que embora fosse seu padrasto, a relação que mantinham era de pai e filho. Suryono relata como na manhã seguinte ao rapto do padrasto, encontrou o seu cadáver debaixo de uma placa à beira da estrada e partilha com os agressores:

Porque haveria de esconder isto de vocês? Deveríamos conhecemo-nos uns aos outros. Prometo que não estou a criticar o que estamos a fazer. É apenas um *input* no filme. Prometo que não vos estou a criticar.

Herman Koto: Olha, já está tudo planeado.

Agressor: Não podemos incluir todas as histórias senão o filme nunca acaba.

Anwar: A tua história é muito complexa, demoraria dias a filmar. (Oppenheimer, 2012, 00:51:33 - 00:51:51).

Os agressores ouvem o seu relato, mas não permitem que essa perspectiva seja incluída no filme. Esta posição dos agressores conduz-nos à seguinte conclusão: que os agressores não querem a narrativa de Suryono no filme, porque a perspectiva de Suryono e a sua interpretação entra em conflito com a perspectiva do regime. Aqui ficam explícitas a mentira e a autoilusão em que os agressores vivem. Mesmo confrontados com outra perspectiva não admitem a si próprios a verdadeira razão de quererem deixar a perspectiva de Suryono de fora. Adi Zukaldry alerta para o perigo de perspectivas que interpretam o acontecimento de um modo diferente que o regime poderá ter nas suas vidas:

Ouçam, se tivermos sucesso a fazer este filme, iremos desacreditar toda a propaganda sobre os comunistas serem cruéis e pelo contrário mostra que nós é que somos cruéis. (...) Nós temos de pensar cada passo que damos neste filme. Não é sobre medo. Isto foi há quarenta anos e por isso qualquer acusação criminal já expirou. Não é sobre medo, é sobre a imagem, toda a sociedade irá dizer: nós sempre suspeitámos, eles mentiram este tempo todo sobre os comunistas serem cruéis. Não é um problema para nós. É um problema para a história! (Oppenheimer, 2012, 00:57:17 - 00:58:00).

Todos os agressores sabem que apenas estão no poder porque a narrativa do regime faz com que as vítimas e as pessoas em geral tenham medo de represálias. Este medo é gerado, como já dissemos, pelo visionamento do filme de propaganda anticomunista que os indonésios são obrigados a ver desde os três anos de idade até à faculdade, pelo menos uma vez por ano. O filme cria um imaginário de violência e terror

associado ao acontecimento. Mais importante para as conclusões do nosso estudo, é a revelação de que o filme cria uma linguagem para falar do Massacre de 1965. O regime indonésio domina a valoração do acontecimento através dessa interpretação.

Noutra cena do filme, Anwar Congo decide encenar o ataque a uma aldeia. No *set* estão paramilitares da Pancasila Youth e o Governo indonésio envia o Vice-ministro da Juventude e do Desporto. Na cena, o grupo paramilitar ataca brutalmente os habitantes da aldeia (todos figurantes) e de seguida incendeia-a. A meio da gravação, o ministro, Sakhyan Asmara, grita “Corta”. A cena é interrompida. O ministro Asmara começa a dizer que o que acabou de presenciar não pode ser o retrato da organização a que pertence e que a sua organização não é tão sangrenta ou brutal como a cena está a fazer crer. Porém, faz uma pausa, e recomeça o discurso:

Isto é história verdadeira. É isso que queremos, certo? O que acabámos de filmar. Não apagues! Usa-o para mostrar como podemos ser ferozes! Na verdade, até podemos ser piores! Portanto, pensa nisso como uma simulação da nossa raiva se alguém perturbar o nosso país.” (Oppenheimer, 2012, 1:27:15-1:29:20).

Asmara vê à sua frente a imagem do que fez e do que ainda hoje é responsável: homicídios, violência e brutalidade, e como ser humano não se revê naquela encenação. No entanto, depois de uma pausa para pensar muda o seu discurso. Porquê? Podemos supor que ao ver a cena ser interpretada por pessoas que ele sabe que são familiares e amigos da organização espoletou uma empatia que o fez interpretar aquele Massacre como uma coisa moralmente errada. No entanto, ele também sabe que o seu cargo como vice-ministro não depende da sua qualificação na área do desporto e da juventude, mas antes por ser um líder *gangster* que alcançou o poder por ser temido⁹². Asmara sabe, tal como Adi Zukaldry, que o seu poder depende de uma interpretação do acontecimento onde os comunistas eram cruéis e era dever da organização exterminá-los. Por isso, rapidamente muda o seu discurso. Joshua Oppenheimer consegue não só representar agressores orgulhosos dos crimes que cometeram, mas sobretudo a fragilidade das interpretações que constroem para manter o seu poder.

A partir de uma perspetiva nietzschiana, no caso do objeto dos documentários de Joshua Oppenheimer, o Massacre de 1965, é um fenómeno moralmente neutro e somos nós que avaliamos o fenómeno como sendo moral ou imoral. Dito de outra forma, o Massacre só é moral ou imoral quando é interpretado segundo uma perspetiva. Portanto,

⁹² Ver entrevista a Joshua Oppenheimer onde o realizador afirma que o cargo “Ministro do Desporto e da Juventude” é um eufemismo para o cargo de controlo da Pancasila Youth. (Oppenheimer, 2020, 00:37:14).

a sua interpretação irá revelar não a moralidade do Massacre, mas a moralidade da perspectiva que interpreta. A interpretação e a linguagem usada para descrever o Massacre será reveladora da moralidade da perspectiva que está a julgar. Assim sendo, é importante perceber quais são as várias perspectivas – dos agressores e vítimas – e que interpretações construíram sobre o Massacre.

2.5. O olhar perspectivista contra a mentira

Se Nietzsche defende que o nosso intelecto tem um carácter falsificador, o que é que o filósofo entende como mentira? Será que tanto as interpretações dos agressores como das vítimas podem ser válidas? Nietzsche defende que o conhecimento humano é perspectivista. Não é possível ao homem ter consciência de si próprio sem ser através de uma perspectiva que interpreta através da linguagem o fluxo de pensamentos. Deste modo, Nietzsche critica o sujeito como um facto, critica a existência de um mundo para lá do mundo dos sentidos e defende que o autoconhecimento é uma tarefa impossível porque existem sempre mecanismos de autoilusão. Se o nosso intelecto falseia os impulsos que temos através dos sentidos, como é que Nietzsche argumenta uma autoilusão e uma mentira?

Em *Crepúsculo dos ídolos* no texto “Como o “Verdadeiro Mundo” acabou por se tornar fábula”, Nietzsche faz uma distinção entre mundo aparente e mundo ilusório. No texto, o mundo aparente é o mundo dos sentidos ao qual temos acesso. O mundo ilusório é o mundo “verdadeiro”, que Nietzsche defende como sendo inalcançável e por isso valorizar esse mundo está assente numa ilusão. No Platonismo e no Cristianismo existe uma sobrevalorização do mundo metafísico em detrimento do mundo aparente. Ou seja,

só há ilusão quando reificamos os conteúdos dos nossos esquemas, conceitos, juízos e raciocínios, quando pensamos e acreditamos que os nossos erros, as nossas interpretações e avaliações põem perante nós a realidade ela mesma (Constâncio, 2013, p.265).

Portanto, só existe ilusão quando pressupomos que a nossa interpretação corresponde a um conhecimento puro sobre a realidade e quando pressupomos que o mundo aparente é apenas uma imagem de um mundo real para além dele. Para Nietzsche é crucial interpretar o mundo aparente tendo presente o carácter perspectivista do conhecimento como também aceitar que ele produz erros e ilusões. Alguns erros são úteis para a nossa sobrevivência, mas outros, segundo Nietzsche, são contra a vida.

O objetivo de Nietzsche não é criticar os erros de modo a cair noutros erros, mas antes ter consciência de que eles existem e não os deixar que nos iludam. Existe uma distinção entre “não nos deixarmos iludir” e o “não quereremos iludir” (GC, 344). No primeiro caso, Nietzsche pergunta: “que sabeis vós à priori do carácter da existência para

poderdes decidir sobre se a maior vantagem se encontra do lado do absolutamente suspeito ou do absolutamente confiante?” (ibid.) Tanto a verdade como a não verdade têm o mesmo valor útil e, portanto, a vontade da verdade não poderá ter surgido de um “cálculo de utilidade” (ibid.). Por exemplo, o conceito de causa e efeito poderia ser apenas usado como uma convenção, um acordo e não como uma explicação da realidade.

Quando Nietzsche fala de “mentira” está a falar justamente da autoilusão. Em *Humano, demasiado humano*, o filósofo afirma que as pessoas não mentem não porque foram proibidas, mas antes porque a mentira é demasiado trabalhosa e requer muita imaginação. No mesmo livro, podemos encontrar um aviso do perigo da autoilusão em relação à mentira: “Inimigos da verdade. - As crenças são inimigas da verdade mais perigosas do que as mentiras.” (HH, 483). As crenças são mais perigosas justamente porque surgem de uma vontade de verdade que não permite afirmar o mundo aparente, mas antes iludem de que existe uma verdade pura para além dele, em suma, são uma autoilusão. Em *Anticristo* (2000) a propósito desta tese sobre a ilusão e a mentira, Nietzsche escreve o seguinte:

Chamo mentira ao não querer ver algo que se vê, ao não querer ver algo do modo como se vê; pouco importa se a mentira teve ou não lugar perante testemunhas. A mentira mais habitual é aquela pela qual alguém mente a si mesmo; mentir aos outros é relativamente um caso excepcional. (AC, 55).

O problema da crença é ser uma mentira a mim mesmo que depois tem como consequência o enraizamento dos erros. Mentir ao outro não é o problema maior, mas antes o mentir a mim próprio. Nietzsche pressupõe que os nossos sentidos falsificam e erram, mas alerta que eles não nos mentem (Constâncio, 2013, p.270). Ou seja, a mentira terá de resultar da interpretação autoilusória desses sentidos.

Em ambos os filmes de Oppenheimer deparamo-nos com vários momentos em que existe este “querer mentir a mim próprio”. Em *The Act of Killing*, existem duas cenas onde este assunto é abertamente abordado. A primeira cena, corresponde ao momento em que o grupo de agressores está a preparar-se para uma encenação. Adi Zukaldry e Anwar Congo, conversam sobre a influência do filme de propaganda no modo como justificam a si próprios os assassinatos:

Anwar: Para mim, o filme (filme propaganda) é a única coisa que me faz sentir sem culpa. Eu vejo o filme e sinto-me tranquilizado.

Adi: É como te sentes? Eu não. Eu acho que é uma mentira. (...) É fácil fazer os comunistas parecer maus depois de os termos matado. Aquele filme é feito para os fazer parecer maus. Obviamente que é mentira. (Oppenheimer, 2013, 00:42:03 - 00:42:44).

Vemos que Anwar Congo utiliza o filme como motor e ferramenta para uma autoilusão. O discurso comunitário e a linguagem usada para definir os comunistas permite-lhe interpretar algo como certo. Assim, quando a sua ação se torna consciente, a linguagem utilizada pelo regime sobre o assunto permite-lhe interpretar uma ação como boa. Noutra cena, Adi Zukaldry fala explicitamente sobre a mentira que tem de contar a si próprio para ter boa consciência:

Matar é o pior crime que há. Por isso, o truque é encontrar uma maneira de não se sentir culpado. Trata-se de encontrar a desculpa certa. Por exemplo, se me pedirem para matar alguém. Se a compensação for boa claro que o faço e, de certa maneira, não é errado. É disso que nos devemos convencer. (Oppenheimer, 2013, 00:48:08).

Adi Zukaldry sabe que a narrativa do regime é falsa, mas arranja outro mecanismo para conseguir não se sentir culpado, mais especificamente, a justificação que arranja é económica. Ele percebe muito bem o poder da narrativa e da interpretação, tanto que, o usa para conseguir viver consigo próprio. Embora Adi Zukaldry pareça racionalizar o acontecimento de um modo muito progressista e parecer que está preparado para se responsabilizar pelo que fez, essa certeza é logo contrariada pelo episódio que Oppenheimer revela em entrevista. Sem saber que tinha o microfone ligado, Adi Zukaldry começa a alertar os colegas de que não deveriam fazer o filme porque assim iriam descobrir a verdade sobre o que já suspeitavam: que o Governo e os carrascos é que foram cruéis. No momento a seguir, Oppenheimer ouve pela rádio Adi a comentar que o realizador poderia ser comunista e por isso deveriam abandonar o filme. A situação resolveu-se com uma conversa entre Oppenheimer e Zukaldry, no entanto esta história revela que embora o agressor fale abertamente sobre a mentira, ele não está preparado para a responsabilização. O que quer dizer que critica o Governo, mas precisa da narrativa do Governo para manter o seu poder.

Joshua Oppenheimer explorou o modo como os agressores falam sobre o Massacre de 1965: em *The Act of Killing* põe os agressores em conflito com a ilusão e com a narrativa através das encenações; em *The Look of Silence* põe os agressores em confronto com as consequências dessa narrativa, ou seja, em diálogo com o irmão de uma vítima. Adi Rukun é irmão de uma das vítimas do Massacre de 1965 e embora tenha nascido depois do irmão morrer ainda hoje vive as consequências de um regime impune. A sua mãe não consegue reconciliar-se com a morte do filho em grande parte porque todos os dias tem de conviver com os homens que a causaram. No início do filme, vemos Rukun a assistir em silêncio a filmagens de Oppenheimer em “Snake River”. Dois agressores encenam o modo como assassinaram comunistas nas margens do rio. Rukun

está farto do silêncio e da mentira sobre o que aconteceu e decide confrontar os assassinos do irmão.

Rukun é oftalmologista e a sua profissão irá ser uma desculpa para os encontros com os assassinos do irmão. As conversas com os agressores decorrem no meio de uma consulta de oftalmologia. O primeiro agressor é Inong, líder do Esquadrão da Morte da aldeia de Adi. Se no início da cena não aparecesse a legenda do cargo deste homem em 1965, apenas veríamos um idoso de setenta e dois anos com o seu animal de estimação. Adi começa a consulta a pôr uns óculos a Inong e no decorrer da cena irá colocar-lhe alternadamente, entre perguntas, lentes de teste. As perguntas de Adi começam por ser superficiais e ao longo da consulta vão começando a ser cada vez mais incisivas em relação ao papel do seu paciente no Massacre de 1965. Inong afirma que os seus vizinhos são maioritariamente comunistas e vangloria-se de todos terem medo de si. De seguida descreve as mutilações que fez aos comunistas em 1965 e é nesse momento que Adi Rukun pergunta “quem são os comunistas?”. A partir desse momento, Rukun e Inong começam uma discussão mais acesa sobre o assunto:

A: Quem eram os comunistas?

I: O Partido Comunista Indonésio. Os membros do partido Comunista não tinham religião. Faziam sexo com as mulheres uns dos outros. É o que as pessoas dizem.

A: Isso é só um rumor.

I: Eles próprios disseram! Quando os interrogámos!

A: Mas o Islão não ensina a matar.

I: Não, não ensina. Maomé nunca matou ninguém. Ele era contra matar. Mas pode matar-se os inimigos.

A: Então, você...

I: Porque estás a fazer estas perguntas? Estás a tentar zangar-me? Sei o que estás a fazer! As tuas perguntas são muito profundas. Não gosto de perguntas profundas. Fazes questões muito mais profundas do que o Joshua alguma vez fez. Não gosto disso. Não gosto de falar de política. Estás sempre a falar de política. (Oppenheimer, 2014, 00:37:40 – 00:45:30).

Inong passa a descrever como é que fez para conseguir não enlouquecer. Este enlouquecer pode ser entendido como “sentir remorsos”. Inong descreve como conseguiu não sentir remorsos bebendo sangue e em como ainda hoje tem poder graças aos atos que cometeu. No entanto, quando Rukun vai aprofundando e fazendo perguntas sobre a sua narrativa, Inong não aceita e reage agressivamente porque sabe que Adi está a revelar a mentira que o agressor também sabe. No entanto, tal como os outros agressores, Inong precisa de se

autoiludir e interpretar o acontecimento como “os comunistas eram cruéis e tínhamos de os matar”.

O facto de Adi Rukun ir pondo lentes cada vez que faz uma pergunta funciona como uma metáfora interessante: as lentes como símbolo de nitidez e uma interpretação nova sobre um objeto quando são aplicadas. As perguntas de Adi Rukun e as lentes têm aqui a mesma função: obrigar Inong a ver por outra lente mais nítida o objeto ou, numa linguagem nietzschiana, parar de “não querer ver o que se vê”. Para estes agressores querer ver o que se vê significaria perderem o poder, admitir a responsabilidade de milhares de mortos e terem de viver com isso. Em todos os agressores vemos uma grande preocupação sobre a imagem que estarão a passar para as outras pessoas. Podemos observar vários exemplos em que mencionam explicitamente a importância da opinião pública. Um primeiro exemplo é a cena em que Adi Rukun confronta um líder de um Komando Aksi responsável máximo dos homicídios na sua região. No início da conversa o líder afirma com orgulho o seu papel na morte de milhares de pessoas:

A: É um líder nesta comunidade. E é muito abastado. Ficou rico com o que fez?

Líder: Agradeço a Deus. Tenho muitos amigos abastados que me ajudaram por causa da nossa luta heroica. Por exemplo, quando construí estes edifícios, eles doaram os materiais.

Adi Rukun: Então toda a sua riqueza provém do que fez?

Líder: Sim. Se praticar o bem é-se recompensado. (Oppenheimer, 2014, 00:48:51-00:49:34).

Estes agressores precisam de se enganar para se convencerem de que o que fizeram em 1965 é aprovado pelos outros, mesmo pelas próprias vítimas. Nunca poderão assumir que os comunistas eram pessoas inocentes porque isso seria assumir para si próprios que em vez de serem heróis, que mataram pelo Estado, são assassinos. Assim, o autoengano através de uma interpretação moralmente favorável do que fizeram é crucial para que não tenham remorsos. Como Nietzsche afirma em *Para Além do Bem e do Mal*: “Fui eu que fiz isto”, diz a minha memória. “Não posso ter feito isso”, diz o meu orgulho e permanece inexorável. Finalmente, é a memória que cede.” (ABM, 68). Ambos os documentários de Joshua Oppenheimer permitem-nos refletir sobre como as interpretações que são feitas pelos agressores, sobre o que fizeram, são construídas através de mentiras e autoengano e são estas interpretações que permitem que os agressores não sintam remorso. No entanto, a razão da interpretação dos agressores ser má não é apenas por ser um auto embuste, mas também por ser, como vamos propor, uma interpretação niilista do Massacre de 1965.

3. Nietzsche e Dostoiévski nas interpretações

Na sua declaração oficial sobre *The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer escreve:

Desenvolvi um método de realização de filmes com o qual tentei compreender porque é que a violência extrema, que esperamos seja inimaginável, não é apenas o oposto exato, mas também realizada rotineiramente. Tentei compreender o vácuo moral que torna possível que os perpetradores de genocídio sejam celebrados na televisão pública com aplausos e sorrisos. (Oppenheimer, 2020b, tradução nossa)⁹³.

Vimos qual foi a intenção de Joshua Oppenheimer através de uma leitura nietzschiana. Já refletimos sobre o ato de filmar e o modo de filmar. Neste capítulo vamos refletir sobre que mecanismos psicológicos podemos encontrar nas interpretações representadas tanto em *The Act of Killing* como em *The Look of Silence*. Desta vez a partir de uma leitura não só de Nietzsche como também de Dostoiévski. A leitura é feita a partir de Nietzsche e Dostoiévski porque ambos diagnosticam e descrevem com grande profundidade os mecanismos psicológicos do homem niilista. O nosso argumento é que Anwar Congo e Adi Zukaldry fazem interpretações niilistas e que Adi Rukun tenta combater o ressentimento que se instala nas vítimas do regime.

Nietzsche e Dostoiévski representam duas visões muito diferentes do mundo. Nietzsche representa a cultura ocidental, atea e que espera e anseia pelo *Übermensch*⁹⁴ e, por outro lado, Dostoiévski que representa a cultura de Este, crente na religião cristã ortodoxa e defensora do Deus-homem, personificado em Jesus Cristo. No entanto, mesmo com posições acerca do mundo tão díspares, a análise e diagnóstico que fizeram da sua sociedade contemporânea foi muito semelhante. Tanto Nietzsche, como Dostoiévski eram excelentes psicólogos, que analisaram com profundidade a alma humana e diagnosticaram nos seus contemporâneos o fenómeno do niilismo.

A preocupação sobre o fenómeno do niilismo é central na obra de ambos, embora cada um apresente e defenda uma resposta diferente. Muitos académicos estabeleceram um diálogo entre as teorias de Nietzsche e as personagens dos romances de Dostoiévski⁹⁵.

⁹³ Texto original: “I have developed a filmmaking method with which I have tried to understand why extreme violence, that we hope would be unimaginable, is not only the exact opposite, but also routinely performed. I have tried to understand the moral vacuum that makes it possible for perpetrators of genocide to be celebrated on public television with cheers and smiles.”

⁹⁴ Termo que Nietzsche introduz em *Assim Falava Zaratustra*, cuja tradução para português surge muitas vezes como Além-do-Homem ou Super-Homem.

⁹⁵ A partir dos anos 20 alguns intelectuais focaram a relação teórica entre Nietzsche e Dostoiévski, tais como Gide, Schubart e Lubac. Posteriormente, foram também feitos estudos em que o foco era a leitura e interpretação feita por Nietzsche da obra de Dostoiévski; Miller contribuiu para uma nova era dos estudos entre Dostoiévski e Nietzsche pela sua metodologia e profunda análise de ambos; alguns trabalhos mais recentes são de Santos Sena (2010), Morillas (2012) e Poljakova (2013). Sobre este tema ver (Stellino, 2015, p.17 e 18).

Georges Brandes foi o primeiro acadêmico a relacionar o trabalho de Nietzsche e Dostoiévski (Stellino, 2015, p.16). Brandes estabeleceu uma relação entre o homem do subterrâneo dostoiévskiano e a moralidade escrava descrita no livro *Para a Genealogia da Moral* de Nietzsche e também entre as personagens niilistas dostoiévskianas: Raskólnikov, Kiríllov e Ivan Karamázov e o superhomem (Übermensch) nietzschiano. A partir do estudo feito por Merezhkovsky, surgiu uma outra perspectiva sobre a relação entre Nietzsche e Dostoiévski, segundo a qual o autor de *Os Irmãos Karamázov* terá predito, antecipado e feito uma crítica às teorias de Nietzsche (ibid.). No entanto, isso decorre de uma análise das teorias nietzschianas através da perspectiva dostoiévskiana e muitas vezes de uma análise pouco aprofundada e incorreta da filosofia de Nietzsche.

No capítulo anterior fizemos uma leitura nietzschiana à abordagem cinematográfica feita por Joshua Oppenheimer. Neste capítulo vamos analisar quais são os mecanismos psicológicos que podemos ver nos agressores e vítimas nos documentários. Joshua Oppenheimer propõe algumas perguntas sobre os agressores, que tentaremos aqui responder:

Por exemplo, como é que Anwar e os seus amigos pensam realmente que as pessoas os veem? Como é que eles querem ser vistos? Como é que eles se veem a si próprios? (...) Como é que a forma como pensam que serão vistos pelos outros revela o que imaginam sobre o mundo em que vivem? (Oppenheimer, 2020, tradução nossa)⁹⁶.

Vamos analisar especificamente Anwar Congo, Adi Zukaldry (ambos de *The Act of Killing*) e Adi Rukun e a sua família (*The Look of Silence*). Iremos propor uma análise comparada entre as ideias de Raskólnikov (*Crime e Castigo*) e Ivan Karámazov (*Os Irmãos Karámazov*) e as interpretações de Anwar Congo e Adi Zukaldry. De seguida iremos também propor uma análise comparada entre o conceito de *ressentimento*, presente tanto na obra de Dostoiévski como de Nietzsche, recorrendo a Adi Rukun e à sua família.

No segundo capítulo desta dissertação perguntámos se os documentários eram sobre as narrativas que contamos a nós próprios para conseguirmos viver. O nosso argumento conclui que o objetivo de Joshua Oppenheimer era abordar o modo como pensamos e construímos narrativas. Neste capítulo propomos uma interpretação nietzschiana e dostoiévskiana das narrativas dos agressores e vítimas. Fica claro ao longo dos filmes analisados como o regime ressentido cria e desenvolve homens fracos e

⁹⁶ Texto original: “For example, how do Anwar and his friends really think people see them? How do they want to be seen? How do they see themselves? (...) How does the way they think they will be seen by others reveal what they imagine about the world they live in?”

niilistas. Joshua Oppenheimer filma como Nietzsche pede ao filósofo – tendo em conta o carácter perspectivista e interpretativo da existência e por isso os seus documentários são um contramovimento do niilismo. Uma nova hierarquia de valores quer ser construída em que o primeiro passo é a responsabilidade e a honestidade. Oppenheimer mostra como o olhar perspectivista do cinema, pode desmascarar a mentira e iniciar um processo de tomada de consciência, reflexão histórica e responsabilização sobre um acontecimento até então silenciado e impune. Numa leitura nietzschiana, os documentários de Oppenheimer permitem-nos também refletir sobre várias questões relacionadas com a interpretação: em primeiro lugar, o papel da interpretação como produtora de um significado e como uma dominação do objeto, ou seja, a interpretação não pode ser neutra e tem sempre um sentido; em segundo lugar, podem existir infinitas interpretações, mas existem interpretações que podem ser más e desembocar em esgotamentos axiológicos.

3.1. A interpretação da má consciência como culpa

Em *The Act of Killing* e *The Look of Silence* o sentimento de culpa, ou a falta dele, é um dos conceitos que no nosso modo de ver são o ponto de partida e o fio condutor para a avaliação das ações das personagens de ambos os filmes. Dostoiévski descreve a culpa com muita profundidade em grande parte da sua obra, em especial no romance *Crime e Castigo*. Também em *Os Irmãos Karamázov* e *Cadernos da Casa Morta* (2003) existem descrições importantes sobre o processo psicológico da culpa.

Por razões sistemáticas, começamos por fazer uma análise do tema da culpa em Nietzsche. A mais extensa reflexão sobre a culpa no pensamento de Nietzsche é descrita no segundo ensaio de *Para a Genealogia da Moral*. O filósofo pretende demonstrar como a culpa tem uma origem extramoral e que o sacerdote ascético utiliza esse conceito para enfraquecer o homem do rebanho. Nietzsche começa por fazer uma ligação entre a palavra alemã para “culpa” (Schuld) e a palavra “dívida” (Schulden) (GM, II, 4), para concluir que a origem do conceito de culpa teria a sua origem num conceito comercial e material. A proposta nietzschiana é de que o castigo surgiu como um valor de compensação pelo dano causado e não relacionado com o livre-arbítrio, ou seja, com a premissa de que a pessoa castigada poderia ter agido de outro modo. Assim, quando um indivíduo causa um prejuízo inicia-se uma relação de credor e devedor.

O devedor, o indivíduo que causa o prejuízo, tem de compensar o credor de algum modo. No entanto, em vez de a compensação ser restaurar o prejuízo, o credor recebia como reembolso o direito de exercer o seu poder sobre o devedor. O credor podia sem

remorso violentar e humilhar o devedor já que a compensação assumiu a forma de direito à crueldade (GM, II, 5). Para Nietzsche, o homem tem uma satisfação e um prazer em ver e fazer sofrer e é por isso que a crueldade pode ser vista como uma compensação. Os conceitos de “culpa”, “consciência” e “crueldade” estão ligados à satisfação que fazer sofrer proporciona. Nietzsche argumenta que ao longo da história o fazer sofrer e a punição eram vistos como algo festivo e alegre porque o homem não via o seu instinto de crueldade como algo vergonhoso:

Talvez nos seja mesmo permitido deixar em aberto a possibilidade de que o referido prazer na crueldade não tenha de facto desaparecido e que tenha apenas necessitado – na proporção em que a dor causa hoje mais sofrimento – de uma certa sublimação e subtilização, ou seja, que tenha sido preciso embelezar esse prazer traduzindo-o para o domínio da imaginação e da espiritualidade (GM, II, 7).

Para Nietzsche, a relação credor e devedor é a base das instituições sociais complexas e criadora de conceitos como “troca”, “contrato” e “compensação” que posteriormente seriam também a base da justiça moral com o mote “Tudo tem o seu preço; tudo pode ser pago.” (GM, II, 8). A má consciência tem um papel fundamental na punição do criminoso. Na análise nietzschiana a punição serve para despertar um sentimento reativo de má consciência no criminoso. Porém, o criminoso é, para Nietzsche, um típico homem ativo, agressivo e corajoso e por isso a punição para esse tipo de homem tem um efeito contrário ao esperado: em vez de se gerar uma má consciência é gerada uma força contrária de frieza e resistência. Ao ser punido por ações que posteriormente são praticadas pelo sistema que o está a punir, só lhe demonstra que os seus atos não são “injustos” em si, mas antes dependentes de quem os ajuíza. Sendo assim, o criminoso não é culpado, mas antes um homem que provocou danos (GM, II, 14).

A sociedade que quer estar em paz não tem espaço para o homem de instintos fortes e guerreiros. Esses instintos começam a ser ostracizados e alvo de opressão pela sociedade. O homem forte ao querer integrar-se na sociedade começa também a interiorizar esses instintos, já que as exteriorizações fazem dele um criminoso.

No entanto, essa interiorização dos impulsos considerados por Nietzsche como fortes são a origem da má consciência: “A hostilidade, a crueldade, o prazer da perseguição, do ataque, da transformação, da destruição, tudo isto virando-se contra os possuidores desses mesmos instintos: esta é a origem da má consciência.” (GM, II, 16).

Para Nietzsche, é esta má consciência que dá origem à vontade de criar ideais negativos e contrários à vida. A crueldade virada para si próprio tem como consequência

a criação de valores fora da vida que em última análise perpetuam o sofrimento e ter prazer nesse sofrimento. Surgem assim valores como o desinteresse e autossacrifício. Nietzsche utiliza a dinâmica credor/devedor e a vontade de se maltratar a si próprio (GM, II, 18) para criticar a utilização da má consciência pelo sacerdote ascético. A relação credor e devedor é interpretada por Nietzsche como uma relação de dívida do homem do presente com os antepassados, pelo legado que era deixado pelos antepassados na comunidade: “Nessas comunidades reina a convicção de que a linhagem só subsiste graças aos sacrifícios e aos trabalhos dos antepassados e que é preciso reembolsá-los por intermédio de sacrifícios e trabalhos.” (GM, II, 19).

Quanto mais poderoso se torna o grupo de devedores inevitavelmente o credor vai também aumentando a sua grandeza até chegar ao estatuto de divindade. Este sentimento de dívida em relação a uma divindade teve, para Nietzsche, a sua forma mais explícita no Deus cristão. O Deus cristão, ao representar o Deus único e acima de todos os outros, é também sintoma desse sentimento máximo de má consciência. O sacerdote ascético utiliza a dinâmica e associa Deus ao credor e cada indivíduo como devedor. Deus sacrificou o seu próprio filho, Jesus Cristo, pela culpa da humanidade: “o próprio Deus fazendo-se pagar a si próprio por si próprio.” (GM, II, 21). Deste modo, a dívida nunca pode ser saldada e, portanto, é uma dívida com um preço que não é possível ao ser humano pagar. Assim, o ser humano será sempre devedor. Essa impossibilidade de pagar a dívida transforma o ser humano num ser em permanente sofrimento e fraco perante Deus.

No terceiro ensaio de *Para a Genealogia da Moral* o uso desta dinâmica pelo sacerdote ascético é duramente criticado por Nietzsche. O homem fraco sofre e precisa de um sentido para o sofrimento. O sacerdote ascético responsabiliza o homem pelo seu sofrimento fazendo com que o credor e o devedor coincidam na mesma pessoa. Deste modo, o prazer na crueldade do credor é direcionado para si próprio já que ele também é o devedor: “Tens razão, minha ovelha! Alguém tem de ser culpado disso... (pelo sofrimento da ovelha) Mas esse alguém és tu mesma, só tu és culpada disso! Só tu tens culpa de ti!” (GM, III,15). Esta crueldade contra si próprio tem várias consequências: dá origem a um homem doente com náusea de si próprio que vai fazer com que caia no pessimismo e decadência, este enfraquecimento vai fazer com que dependa cada vez mais do sacerdote ascético e também o sacerdote ascético dependa do homem fraco: “são os autênticos detentores do poder, o sacerdote vive dos pecados, tem necessidade de que se peque... Princípio supremo: “Deus perdoa a todo o que faz penitência – em vernáculo:

que se sujeita ao sacerdote.” (AC, 26). A culpa e o pecado são instrumentos usados pelo sacerdote ascético que vão tornando o homem cada vez mais fraco e dando mais poder ao sacerdote sobre o rebanho. Tais conceitos, como a culpa e o pecado, são para Nietzsche dispensáveis no ser humano forte.

Em suma, a culpa tem origem extramoral na relação credor e devedor. Quando um indivíduo provoca um dano a outro, contrai uma dívida para com ele. A dívida pode ser paga através do sofrimento do credor porque, na visão de Nietzsche, o sofrimento provoca prazer. Por isso, a título de exemplo, quando um pai castiga um filho e lhe bate, o primeiro intuito não é promover a educação, mas antes um certo prazer no sofrimento do filho pelo dano causado ao pai. Assim, a dívida é associada ao sofrimento do devedor perante um credor. No modo de ver de Nietzsche, o Cristianismo utiliza esta relação para transformar Deus num credor e a humanidade em devedor. No entanto, a dívida é impossível de ser saldada e por isso o sofrimento é permanente. O sacerdote ascético usa esse sentimento para direcionar o sentido do sofrimento para o interior do homem, ou seja, o homem é devedor e credor deste dano. Como consequência, o homem sofre e tem prazer no sofrimento. Esta viragem da crueldade do homem para dentro de si próprio dá origem ao sentimento de culpa. Assim, um sentimento extramoral é transformado em algo moral. Com isto, Nietzsche quer comprovar que o sentimento teve em tempos uma origem extramoral, não é um sentimento que tenha valor em si e pode, por isso, ser criticado e transvalorado.

3.2. A culpa em *Crime e Castigo* e *Do Pálido Criminoso*

A obra de Dostoiévski que aborda o tema da culpa é *Crime e Castigo*. O livro foi editado em 1866 e acompanha o processo completo do crime cometido por Raskólnikov, ou seja, narra os sentimentos e pensamentos do criminoso, antes, durante e depois do crime. Rodion Românovitch Ráskolnikov é um ex-estudante de Direito de São Petersburgo que desiste da faculdade por falta de dinheiro. Raskólnikov decide cometer um crime para testar a sua teoria do *homem extraordinário*. As vítimas do crime são as duas irmãs Aliena Ivánovna e Lisavieta, sendo a primeira uma velha agiota a quem Raskólnikov penhorava bens para conseguir dinheiro. O plano de Raskólnikov era matar a agiota e roubar-lhe o dinheiro. Porém, a irmã da agiota aparece na cena do crime inicialmente planejado e o jovem estudante acaba também por matá-la.

Segundo Joseph Frank, embora o crime tenha uma importância crucial para a narrativa: “O mais importante é que, no cerne, existe o mesmo complexo temático já visto

em *Memórias do Subterrâneo*: ou seja, uma personagem que encarna uma das ideologias do pensamento radical e que dramatiza os seus dilemas.” (Frank, 2019, p. 101, tradução nossa)⁹⁷. A ideologia do radicalismo russo de 1860 que Dostoiévski retrata no romance é uma combinação entre utilitarismo inglês, socialismo utópico francês e materialismo mecânico. Esta combinação é espelhada nas motivações para o crime de Raskólnikov. Joseph Frank aponta três motivações: a primeira é a motivação utilitarista-humanista; a segunda é a motivação napoleónica e a terceira é a tentativa de Raskólnikov provar que é um homem extraordinário.

Podemos ter acesso à motivação de Raskólnikov na cena da taberna situada no capítulo 6 da primeira parte. O protagonista está numa taberna e ouve uma conversa entre um estudante e um oficial⁹⁸. Os dois homens falam sobre Lisavieta e Aliena. O estudante descreve Lisavieta como um ser bondoso, honesto e submisso e a irmã como alguém oportunista e deplorável. Por fim, chega até a partilhar com o oficial que mataria a agiota se pudesse. Na sua perspectiva, a velha agiota merece morrer porque se aproveita dos pobres e desesperados, principalmente da própria irmã. Assim sendo, o estudante explica a sua lógica: “Por uma vida – milhares de vidas salvas da podridão e da degradação. Uma morte em troca de cem vidas – mas isto é pura aritmética! E mais, num balanço geral, o que significa a vida desta velha tísica, estúpida e maldosa?” (CC, p. 72). Contudo, no momento seguinte, confessa não ter coragem de matar a agiota pese embora a justiça do ato. Para Raskólnikov, este momento terá uma influência decisiva nos seus atos: “Esta insignificante conversa na taberna exerceu nele uma extraordinária influência, durante todo o desenrolar posterior; como se na realidade houvesse ali uma predestinação, um desígnio...” (CC, p. 73). Através desta interação, temos acesso ao ponto de partida da motivação do crime de Raskólnikov, nomeadamente, fazer bem à humanidade. Mas existe um problema: será que em prol do bem da humanidade é permitido matar um ser humano? Como vimos, o estudante da taberna responde que não conseguia. No entanto, para Raskólnikov não é tão simples e está aqui o conflito interno entre a lógica e as emoções humanas.

⁹⁷ Texto original: “The most important thing is that, at the center, there is the same thematic complex already seen in *Notes from Underground*: that is, a character who incarnates one of the ideologies of the radical intelligentsia and who dramatizes its dilemmas.”

⁹⁸ Como Joseph Frank aponta: “Dostoevsky places this conversation in such an ordinary setting because he wants to show that it was the kind of idea that was in the aura the time.” (Frank, 2019, p. 105).

No subcapítulo seguinte iremos aprofundar a teoria do *homem extraordinário* que pode ser resumida do seguinte modo: existem homens extraordinários e ordinários, os primeiros são homens de consciência forte e com visão e os segundos são os homens simples e fracos. Se o *homem extraordinário* tiver de cometer um crime para melhorar a humanidade ou em função da sua ideia de um mundo melhor, então poderá fazê-lo. Raskólnikov dá como exemplo de um *homem extraordinário* Napoleão Bonaparte. Para o ex-estudante, Napoleão cometeu crimes para consolidar os seus ideais, triunfou e por isso foi absolvido e não sofreu de má consciência. Seguindo esta teoria, o crime de Raskólnikov é cometido para provar a si próprio que é um *homem extraordinário*. As ações de Raskólnikov durante toda a narrativa destinam-se a provar a sua ideologia, mas desde cedo o sofrimento da personagem, mesmo antes de cometer o crime, já nos vai dando pistas sobre o seu estado psicológico. Dostoiévski pretendia demonstrar que a ideologia que Raskólnikov defende não é compatível com a dimensão emocional e psicológica humana. Ou seja, a ideologia não é refutada teoricamente, mas antes através da sua dimensão prática.

Dostoiévski conseguiu com mestria descrever o sentimento de culpa através de Raskólnikov. Esse sentimento de culpa é o resultado da impossibilidade de o protagonista conseguir cumprir as exigências da sua própria ideia. A má consciência e doença começam a sentir-se a partir do momento em que se toma a decisão de matar a agiota. A pergunta decisiva é feita pelo narrador mesmo antes de o crime ser cometido: “Pois bem, eis a questão: é a doença que engendra o crime ou é o próprio crime que, pela sua natureza peculiar, é sempre acompanhado por uma espécie de doença?” (CC, p.77). Podemos supor que, para Dostoiévski, a doença sejam as ideias radicais que envenenam e entram em conflito com as emoções humanas. Como afirma Frank: “O objetivo do livro é descrever o caos moral-psicológico causado por este conflito interno” (Frank, 2019, p. 112, tradução nossa)⁹⁹. No livro, temos descrições do sentimento de culpa de Raskólnikov:

Por fim, começou outra vez a sentir febre, calafrios, e passou-lhe pela cabeça, com deleite, que o divã servia para se deitar. Deitou-se, e logo um sono profundo, de chumbo, pesou sobre ele, como que o prendendo à cama. (CC, p.73).

No entanto, Dostoiévski não só se limita a descrever este sentimento, como toda a narrativa está construída de modo que Raskólnikov revele o seu próprio conflito. O escritor pretende demonstrar através desta narrativa que as ideologias que estavam em

⁹⁹ Texto original: “One aim of the book is to depict the moral-psychological chaos caused by this internal conflict.”

voga na Rússia só poderiam ser bem-sucedidas na prática se houvesse lugar para o autoengano ou um egoísmo radical.

Os agressores de *The Act of Killing* combinam gravar uma cena em que destroem e queimam a aldeia que em 1965 também foi dizimada. Prosseguindo com a encenação, os agressores como Anwar Congo e Herman Koto representam-se a si próprios e as vítimas e familiares das vítimas representam os habitantes da aldeia. A cena começa e os movimentos de câmara fazem referência aos filmes de guerra. O foco da câmara muda várias vezes e os movimentos são repentinos e acompanham a ação caótica. As chamadas estão em primeiro plano e os gritos de desespero das vítimas são ouvidos. Nesse momento, a imagem é cortada e vemos Anwar Congo a dormir ao som da música de Bob Marley: “Dont worry be happy” (Oppenheimer, 2012, 1:19:15-1:19:29). Através da montagem, somos levados a crer que Anwar Congo está a ter um pesadelo e que a música atua como uma espécie de redenção para lhe dar coragem e afastar o sentimento de má consciência: “Don't worry be happy. In every life we have some trouble. When you worry you make it double. Don't worry, be happy.....” (ibid.)

Em *Crime e Castigo* os sonhos de Raskólnikov são essenciais para termos acesso ao seu sentimento e para que ele próprio se aperceba desse sentimento. Os sonhos são descritos como sendo tão nítidos que quase se misturam com a realidade. Um dos momentos mais marcantes é quando Raskólnikov sonha que tem sete anos e vai com o pai visitar uma aldeia. Nessa aldeia é dia de festa e todos estão eufóricos e embriagados. Ao poucos, os habitantes da aldeia decidem colocar-se em cima de uma carroça puxada por uma égua velha. Ródia começa a perceber que o peso da carroça está a esmagar o animal. Os habitantes em euforia e no meio de gargalhadas ainda chamam mais pessoas e dão chicotadas no animal. Vai ficando impossível a égua mover a carroça e isso vai enfurecendo o dono da égua que lhe vai batendo cada vez mais e com objetos maiores. No final, a égua é morta pela multidão eufórica e em gargalhadas. O pequeno Ródia está horrorizado e corre para bater no dono da égua, mas é puxado pelo pai e logo acorda do sonho. Devido a este sonho, que ocorre antes do crime, Raskólnikov percebe que muito provavelmente irá sofrer de má consciência: “porque não paro de torturar-me, se sempre soube que não aguentaria? Se ainda ontem! quando fui fazer esse... ensaio, se ainda ontem percebi perfeitamente que não era capaz...” (CC, p.66).

A confusão entre passado, presente e futuro e entre ficção e realidade é marcada por aparições de fantasmas em momentos de delírio. Em *The Act of Killing* vemos

também uma grande presença de fantasmas, os quais nos darão também a indicação do sentimento de culpa de Anwar Congo¹⁰⁰:

Mas enquanto para Oppenheimer estes fantasmas assombram através destes registos discursivos, para muitos indonésios estes fantasmas são tão reais como o espaço que habitam e causam medo." (Van Liere, 2018, p. 24, tradução nossa)¹⁰¹.

Tanto nas encenações como em momentos em que Anwar desabafa com Oppenheimer conseguimos perceber o seu estado psicológico:

Porque vou a este lugar? Porque ele me afetou profundamente. É que o método que usámos para matar foi muito diferente. E é por isso que tenho tantos pesadelos. Será porque tenho contado a minha história com tanta sinceridade? Ou será uma vingança dos mortos? (Oppenheimer, 2012, 01:12:18 - 01:13:05).

Também Raskólnikov é atormentado com pesadelos em que é visitado pelas suas vítimas, como, por exemplo, quando sonha que mata novamente a velha agiota e mesmo quando acorda, fica na dúvida sobre se ainda está a sonhar ou já acordou. Por isso, vemos que existe uma grande confusão entre o que é real ou sonho e o que é passado ou presente. Os pesadelos e a aparição de fantasmas são sinal do seu sentimento de culpa sempre associado a um homem doente:

Estou de acordo que os fantasmas só aparecem aos doentes; mas este facto apenas prova que os fantasmas não podem aparecer a mais ninguém senão aos doentes, e não prova que eles não existem, por si. (CC, p.278).

Nietzsche relaciona também o sentimento de culpa com um estado de doença do homem. A descrição do pálido criminoso da primeira parte de *Assim Falava Zaratustra* apresenta várias semelhanças com Anwar Congo e Raskólnikov. Ao considerarmos a relação e diálogo entre Nietzsche e Dostoiévski, a referida descrição do pálido criminoso relembra justamente Raskólnikov. Encontramos semelhanças físicas, psicológicas e mesmo em detalhes como é o caso da descrição do crime: "Porque foi que esse homem matou? Para roubar." (Za, I, Do Pálido Criminoso)¹⁰².

¹⁰⁰ Ver: The Banality of Ghosts. Searching for Humanity with Joshua Oppenheimer in *The Act of Killing* de Lucien Van Liere. Neste artigo, Van Liere aponta a importância dos fantasmas no processo de construção de culpa ao fazer as vítimas visíveis.

¹⁰¹ Texto original: "But while for Oppenheimer these ghosts haunt through these discursive registers, for many Indonesians these ghosts are as real as the space they inhabit, and they cause fear."

¹⁰² Outra grande semelhança entre Nietzsche e *Crime e Castigo* é o episódio do Cavalo de Turim. Alegadamente Nietzsche terá abraçado um cavalo que estava a ser chicoteado pelo dono. O incidente foi em Turim numa altura em que o filósofo já estava a mostrar os primeiros sintomas da sua doença psicológica. No entanto, não podemos ter a certeza de que Nietzsche tenha lido *Crime e Castigo*, apenas de que tinha conhecimento da obra. Nietzsche recomenda a Overbeck a "mais recente obra de Dostoiévski" numa carta de 1887. A primeira edição francesa de *Crime e Castigo* é de 1884 e como sabemos a primeira parte de *Assim Falava Zaratustra* é de 1883. (Stellino, 2015).

No texto “Do Pálido Criminoso” da primeira parte de *Assim Falava Zaratustra*, Nietzsche critica o modo como o criminoso é visto pela sociedade. O texto começa por mencionar que o pálido criminoso exprime através do olhar o “supremo desprezo” (ibid.). Este sentimento de desprezo é anteriormente mencionado no *Prólogo*: “Noutros tempos a alma lançava ao corpo um olhar de desdém; e nada era mais estimado do que este desprezo.” (Za, Prólogo, 3). No mesmo texto do *Prólogo*, Zaratustra anuncia à humanidade o Super-homem, o sentido da terra e critica todos os que falam em metafísica e transcendência. Zaratustra critica não só a divisão entre alma e corpo, como também no facto de a alma fazer com que o corpo fique cada vez mais fraco. A alma vai desprezando o corpo tornando-o doente.

No texto, “Dos que Desprezam o Corpo” de *Assim Falava Zaratustra* o tema é a separação entre corpo e alma e o desprezo que a alma tem pelo corpo. Só existe o corpo a que Zaratustra chama “grande razão”. A essa grande razão pertence a pequena razão que é um instrumento do corpo. Como vimos no capítulo anterior, a consciência e o sujeito são ficções criadas pelo corpo para poder formular juízos de valor e por isso os sentimentos passam por um processo de racionalização que nos permite agir: “O corpo criador criou o espírito para seu uso, para ser a mão da sua vontade.” (Za, I, Dos que Desprezam o Corpo). Quando o homem acredita que existe uma separação entre alma e corpo e utiliza a alma para ser cruel para o corpo e desprezá-lo, isso vai torná-lo num doente. Para Nietzsche, é a “grande razão” que já não tem força para se superar e por isso começa a virar o seu desprezo contra si próprio: “é o vosso Em-si que quer morrer e se afasta da vida” (ibid.). A doença é visível fisicamente através da palidez, como também no modo como se julga a si próprio. A doença é cansaço da vida, o desprezo do homem por si próprio e pela vida. Um dos sintomas dessa doença é justamente o sentimento de culpa.

A crítica de Nietzsche não é dirigida ao facto de o Cristianismo julgar o criminoso, mas sim julgá-lo através de valores metafísicos e “supraterrenos”: “Deveis chamar-lhe “inimigo” e não “malfeitor”, “enfermo” e não “infame”, “louco” e não “pecador”.” (Za, I, Do Pálido Criminoso). Com este tipo de julgamento, o criminoso vai começar a interpretar o seu crime através dos pressupostos metafísicos como a causalidade e a finalidade que Nietzsche fortemente critica. O criminoso começa a achar em si a causa do ato, fixa no tempo e no espaço, bem como a considerar tanto a causa como o efeito como se houvesse um laço causal direto e fechado. É por isso mesmo que o criminoso

começa a ver-se como causador de um único ato e isso faz com que se fixe apenas nesse acontecimento e tudo seja o seu efeito. Como também acredita na finalidade, tenta encontrar uma justificação e um motivo para a sua ação.

Quando o assassino tem o desejo de matar, precisa de arranjar um motivo que seja acoplado à ação para conferir uma finalidade. O exemplo dado no texto é o de matar para roubar. A loucura antes do ato é também consequência do julgamento feito ao homem que “tem sede de sangue, não de rapina: tinha sede da felicidade e da faca” (ibid.), porque o criminoso tem receio do modo como o seu motivo vai ser julgado e tem vergonha de um ato sem finalidade aparente. Para Nietzsche, o criminoso é tornado louco e doente pelo modo como se julga a si próprio antes, durante e depois do ato: “O que hoje cai doente sucumbe ao mal de hoje, quer fazer sofrer os outros com aquilo que o faz sofrer. Mas houve outros tempos e outras espécies de bem e de mal.” (ibid.). Portanto, o criminoso que se torna doente despreza-se durante todo o processo porque o seu sistema moral não está de acordo com os seus impulsos.

3.3. Anwar Congo e o *homem extraordinário*

A teoria do *homem extraordinário* é mencionada por várias personagens ao longo da obra *Crime e Castigo*¹⁰³. A exposição mais completa da ideia subjacente a esta teoria ocorre quando Raskólnikov conversa com Porfíri no Capítulo 5 na Parte III (CC, p. 249 e p. 250)¹⁰⁴. A tese de Raskólnikov é a de que existem duas categorias de homens segundo a lei da Natureza: homens ordinários e homens extraordinários. Os homens ordinários são obedientes e os homens extraordinários são aqueles que dão uma nova regra ao seu ambiente e por isso estão inclinados para transgredir as regras da sociedade em prol de uma regra melhor (CC, p.253 e p.254). Como *homem extraordinário*, Raskólnikov dá o exemplo de Napoleão Bonaparte. Para o protagonista, Napoleão era capaz de matar e enviar para a morte exércitos inteiros e não sentir má consciência porque tinha uma visão nova para a sociedade que não se compadecia com esse sentimento (CC, p.396). Nietzsche usa também Napoleão como exemplo de um homem superior (CI, O meu conceito de génio, p.95).

¹⁰³ Podemos encontrar a menção da ideia nos seguintes momentos: Parte I, Capítulo 6, p.70-73; Parte II, Capítulo 5, p. 249-254; p.396 de *Crime e Castigo*.

¹⁰⁴ Porfíri é juiz de instrução e é o homem que vai descobrir o crime de Raskólnikov. Durante toda a ação, Porfíri interroga e persegue o criminoso de um modo muito calculista onde muitas vezes tira prazer do sofrimento de Ródia quando o persegue e encurrala.

Raskólnikov acredita que o *homem extraordinário* tem o direito de matar se isso ajudar um maior número de pessoas. Por um lado, o protagonista quer genuinamente ajudar o outro, por outro quer provar a si próprio que conseguiria passar por cima da sua própria consciência para o fazer. O motivo do crime começou por ser o bem da humanidade, mas para ser cumprido na prática, Raskólnikov precisa da autoilusão de que é um homem extraordinário. O protagonista acaba por tentar provar acima de tudo que a sua teoria está correta em detrimento dos seus próprios sentimentos morais: “Quando Raskólnikov começa a raciocinar com tais ideias, torna-se um monstro de coração frio que realmente odeia e despreza a humanidade em vez de sentir qualquer empatia por ela” (Frank, 2019, p. 117, tradução nossa)¹⁰⁵.

Também Anwar Congo tem a sua interpretação autoilusória de que é um *gangster* americano. Ou seja, Anwar Congo utiliza os exemplos dos *gangsters* americanos do cinema como base para justificar o seu sistema moral durante o Massacre de 1965. Durante o documentário são várias as ocasiões em que a figura moral do *gangster* é utilizada para definir a moralidade dos carrascos:

Gangsters são pessoas fora do sistema, não para o Governo. A palavra *gangster* vem de homens livres. Esta nação precisa de homens livres! Se toda a gente trabalhasse para o Governo seríamos uma nação de burocratas. Não conseguiríamos fazer nada. Precisamos de *gangsters* para fazer as coisas. Homens livres e privados que fazem o que há a fazer. Usem os vossos músculos! Os músculos não são para espancar pessoas embora isso às vezes seja necessário (Oppenheimer, 2012, 00:33:33 - 00:34:24).

Este excerto é retirado de um discurso do Vice-Presidente da Indonésia num congresso da Juventude Pancasila da qual os líderes de Esquadrões da Morte fazem parte¹⁰⁶. Neste excerto vemos como a chefia do Governo indonésio usa o ideal do *gangster* e do homem livre para incitar os seus apoiantes a cometer crimes quando for útil para a organização. Na sua perceção, o que é útil para a organização é também o que é melhor para a comunidade. Raskólnikov tem uma visão mais ampla do que é o bem para a humanidade e talvez mais ingénua. Na sua teoria, não ficam claros os parâmetros de avaliação da ideia. Apenas “Se um desses indivíduos precisar, para concretizar a sua ideia, de passar por cima de um cadáver, do sangue, então poderá, a meu ver, no seu íntimo e em consciência, autorizar-se a si mesmo a fazê-lo – isso, aliás, depende da ideia e da envergadura da ideia, há que notá-lo.” (CC, p.251).

¹⁰⁵ Texto original: “When Raskólnikov begins to reason with such ideas, he becomes a cold-hearted monster who really hates and despises mankind instead of feeling any sympathy for it.”

¹⁰⁶ Jusuf Kalla Muhammad Jusuf Kall nascido a 15 de maio de 1942 é um político e empresário indonésio que serviu como 10º e 12º Vice-Presidente da Indonésia (2004-2009 e 2014-2019).

Anwar Congo utiliza este ideal do *gangster* para estetizar e justificar os assassinatos de 1965. Tal como referido anteriormente, Anwar Congo era dono de um cinema e era fã de filmes de gangsters americanos, e por isso tem como ideal estas figuras e isso permite que se sinta especial, invulgar e extraordinário. É exatamente isto que faz o protagonista de *Crime e Castigo*. Raskólnikov tenta usar a teoria do *homem extraordinário* para justificar o seu crime: “É isso mesmo! Passou-se o seguinte: eu quis tornar-me Napoleão, por isso matei... Já percebes, agora?” (CC, p.396). No entanto, devido à sua má consciência, Raskólnikov percebe que não é Napoleão. Segundo a tese do protagonista, Napoleão teria cometido o crime e não teria pensado mais nisso. Mesmo antes de cometer o crime, Raskólnikov já está em sofrimento: “Uma vez que passei tantos dias a atormentar-me com a questão de saber se Napoleão, no meu caso, ousaria ou não, devia saber claramente que não sou Napoleão.” (CC, p.399)¹⁰⁷. Anwar vive o mesmo processo psíquico que Raskólnikov: tentou ser um *gangster*, mas sofre com má consciência. A diferença é que Anwar só começa a sentir má consciência muitos anos depois. Raskólnikov tenta provar a sua teoria cometendo um crime, mas a sua má consciência refuta a dimensão prática da sua ideia, circunstância que acaba por admitir a Sónia no final do romance. Para Frank, o grande objetivo da obra *Crime e Castigo* é justamente a tomada de consciência do protagonista: “Para mim, uma estrutura mais importante é fornecida pela forma como a ação é construída de modo a revelar Raskólnikov a si próprio, para lhe permitir resolver o mistério contido no seu próprio carácter.” (Frank, 2019, p. 113, tradução nossa)¹⁰⁸. A nosso ver, o filme *The Act of Killing* tem o mesmo propósito que a ação construída por Dostoiévski, isto é, revelar Anwar Congo a si próprio.

Numa primeira fase, Anwar defende estes ideais para justificar o seu ato e “justificar o sangue através da moral” (CC, p.255). Seguidamente, as encenações têm a mesma função que os pesadelos de Raskólnikov: reviver vezes e vezes sem conta a imagem do crime. Numa terceira fase, a procura pela redenção, ilustrada no filme que realiza com os outros agressores sob a orientação de Joshua Oppenheimer. Anwar Congo

¹⁰⁷ Vemos por exemplo nos seguintes excertos: "Sabes, Sónia, os tetos baixos e os quartos pequenos oprimem a alma e a mente! Oh, como eu detestava esse cubículo!" (CC, p. 398) e "Ardiam-lhe os olhos com um fogo febril. Estava quase a entrar em delírio; um sorriso inquieto perpassava-lhe os lábios. Por trás do ânimo exaltado já transparecia uma terrível exaustão. Sónia percebeu que Raskólnikov estava a sofrer." (CC, p.397).

¹⁰⁸ Texto original: “For me, a more important structure is provided by the manner in which the action is constructed so as to reveal Raskólnikov to himself, to allow him to solve the mystery contained in his own character.”

sente-se um homem fraco porque tenta ser um *gangster* e não consegue e conseqüentemente sofre com isso. Passa por cima da sua moral religiosa - que defende não ser permitido matar e mutilar inocentes - substituindo-a pela moral do homem livre onde tudo é permitido em função de um ideal. Assim sendo, Anwar Congo tenta viver a moral *gangster*, mas fisiologicamente não consegue. Durante o documentário Anwar - de entre os restantes - parece o criminoso que demonstra mais remorso, mas também o que mais necessidade tem de ficcionar o que fez de um modo quase absurdo e surreal. Vive um ideal que dê sentido à sua má consciência e que não o faça sucumbir ao suicídio. Também Raskólnikov, a certa altura da obra, pensa em suicidar-se. A sua interpretação moral, mesmo que ilusória, permite a sua sobrevivência.

A maioria dos agressores suicidaram-se ou enlouqueceram nos anos que se seguiram ao Massacre. Para Anwar, o filme é expressão de uma necessidade de dar sentido ao seu sofrimento. Conforme referimos, Anwar vê no cinema as figuras que funcionam e continuam a funcionar como exemplos de uma moralidade superior. No entanto, quase no fim do filme, vemos como Anwar vive um conflito entre a moralidade *gangster* e a moralidade religiosa. Por um lado, gosta do sentimento de poder e liberdade, consequência dos crimes que cometeu e, por outro, sente que matar e mutilar é errado e tem dificuldades em digerir a má consciência¹⁰⁹. O filme de Joshua Oppenheimer está construído, através da montagem, para nos revelar um crescente sentimento de culpa em Anwar. Nas últimas cenas em que o agressor aparece, vários sintomas dessa má consciência são expressos pelo próprio. Em primeiro lugar, quando Anwar visiona a cena em que é torturado, está muito orgulhoso e inclusive partilha essa opinião com Oppenheimer, para de seguida afirmar que sente empatia com as vítimas: “Joshua eu sei como elas se sentiram, como as minhas vítimas se sentiram.” Joshua retorque: “Na verdade, as pessoas que torturou sentiram-se muito pior, porque o Anwar sabe que é só um filme. Elas sabiam que iam morrer.” e Anwar responde: “Será que eu pequei?” (Oppenheimer, 2012, 1:47:23 – 1:47:39). Assim vemos como Anwar não interpreta moralmente o fenómeno como bom, já que a linguagem utilizada para admitir a sua culpa é religiosa. Este sentimento é ilustrado pelo vocabulário empregue pelo agressor: “pecado” e não “crime”.

Em *Crime e Castigo*, o crime de Raskólnikov, além do crime material, é o afastamento de Deus e a sua substituição pelo Homem. A transgressão de Raskólnikov

¹⁰⁹ Ver cena: (Oppenheimer, 2012, 00:24:04) onde Anwar Congo diz: “Na altura eu sentia-me mais livre”.

foi ter pensado que poderia decidir o que era certo e o que era errado, quem merece morrer e quem merece viver. Mesmo no Antigo Testamento a história de Adão e Eva poderá ser interpretada como uma tentativa humana de decidir a sua própria moralidade e desafiar Deus. As consequências são claras: Adão e Eva sentem culpa pelo crime que cometeram, escondem-se de Deus e tentam eliminar as suas responsabilidades individuais, atribuindo a culpa ao outro. No fim, acabam por ser expulsos do Paraíso. Para Dostoiévski, o afastamento de Deus significa também que o Homem cairá em sofrimento e desgraça. O pecado é visto como esse afastamento de Deus, e a culpa como um sentimento que é consequência desse afastamento. Sendo assim, o crime de Raskólnikov é o afastamento de Deus e o castigo é o sentimento de culpa. Raskólnikov tenta afastar-se de Deus, ser Napoleão, mas o seu sentimento de culpa é a prova de que não conseguiu.

O sentimento de culpa é importante para o início da transformação moral de Raskólnikov:

Quem tem consciência, pois que sofra, se percebeu o seu erro. É o castigo dele, além dos trabalhos forçados. (...) O sofrimento e a dor são sempre obrigatórios para uma consciência ampla e um coração profundo. Os verdadeiros grandes homens, ao que parece, têm de sofrer de grande tristeza na vida (...) (CC, p.255).

Raskólnikov está em sofrimento durante todo o romance e esse sofrimento é descrito tanto a nível físico como psicológico. No final começa a sentir a necessidade de ser punido pelo seu crime para o seu sofrimento terminar e poder reencontrar-se com Deus. Numa conversa com Raskólnikov, Porfíri afirma:

Não sabe, Rodion Románitch, o que significa “sofrer” para alguns deles? Não significa sofrer por alguém, mas simplesmente “necessidade de sofrer”; isto é, sujeitar-se ao sofrimento, à penitência, e se for da parte das autoridades, ainda melhor (CC, p.434).

O mesmo ocorre com Anwar Congo. Em conversa com Adi Zukaldry, Anwar admite que o filme de propaganda lhe “descansou e apaziguou a cabeça”, porque o filme lhe dava a justificação para os homicídios e também um sentido para o seu sofrimento¹¹⁰. A proposta de Joshua Oppenheimer serve de instrumento no processo de culpa de Anwar Congo. Por um lado, trata-se da proposta de realização de um filme sobre a justificação e motivação, mas também sobre sonhos, ideais e sentido da existência. Anwar procura a sua redenção, mais uma vez, onde sempre a encontrou: no cinema.

Ao contrário de Raskólnikov, Anwar Congo não pode ser punido pelas autoridades. No entanto, e em nosso entender, encontra outra forma de passar por uma

¹¹⁰ Ver cena: (Oppenheimer, 2012, 00:42:03 - 00:42:44).

tentativa de castigo. Para Anwar, algumas encenações têm o propósito de autopunição. Por exemplo, nas cenas em que Anwar interpreta uma vítima a sofrer as torturas que ele próprio fez ou mesmo quando encena os seus pesadelos. Em ambos os casos, Anwar não se consegue concentrar na sua interpretação, chegando mesmo a desmaiar numa delas¹¹¹. A cena da cascata é muito explícita da necessidade de redenção: dois comunistas entregam uma medalha e agradecem a Anwar por terem sido enviados para o céu por ele¹¹².

Na redenção de Raskólnikov, Sónia representa um papel muito importante. Sónia é uma prostituta por quem o protagonista se apaixona. Ela revela através das suas próprias experiências o que é viver uma vida em Cristo: “como é que essa vergonha e essa baixaza se combinam em ti com outros sentimentos, opostos e sagrados?” (CC, p.311). Ou seja, ela representa os valores de fé, sacrifício e amor no meio do sofrimento e da miséria. Quando conhece Sónia, Raskólnikov está obcecado com a sua ideia de ser Napoleão e por isso repudia a prostituta. Porém, quando o sentimento de culpa começa a ser insuportável, o protagonista percebe que a única solução é voltar a Deus e a Cristo. Raskólnikov pede a Sónia que lhe leia a passagem bíblica sobre a ressurreição de Lázaro do décimo primeiro capítulo do Evangelho Segundo São João¹¹³. A leitura pedida por Raskólnikov narra o momento em que Jesus de Nazaré ressuscita Lázaro depois de quatro dias na sepultura. Sónia lê-lhe todo o capítulo. Pela sua relevância destacamos as seguintes passagens:

“Disse-lhe Jesus:

Eu sou a ressurreição e a vida; quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que vive, e crê em mim, nunca morrerá.” (João, 11:1) e também “Disseram, pois, os judeus: Vede como o amava. E alguns deles disseram: Não podia ele, que abriu os olhos ao cego, fazer também com que este não morresse?” (ibid.).

Fica claro que Raskólnikov pede esta leitura por se rever no processo de ressurreição de Lázaro com o detalhe da necessidade de morrer para poder ter vida novamente. O protagonista vê em Sónia alguém que também precisa de começar uma nova vida porque também ela matou: “Também transpuseste... acabaste por passar para o outro lado. Mataste-te, arruinaste uma vida...a tua vida (é a mesma coisa!)” (CC, p. 317). É neste momento que Raskólnikov decide assumir o sofrimento como parte

¹¹¹ Ver cena: (Oppenheimer, 2012, 01:39:02 - 01:40:37).

¹¹² Ver cena: (Oppenheimer, 2012, 01:41:58 - 01:43:41).

¹¹³ Apenas alguns versículos estão transcritos para o texto de *Crime e Castigo* do Evangelho segundo São João, 11:1; 19-28; 32-45.

integrante do caminho para uma renovação moral (ibid.). É Sónia que convence o protagonista a entregar-se e a cumprir a sua penitência: “Aceitar a penitência, expiar o pecado: é isso que é preciso.” (CC, p. 400). Raskólnikov confessa a Sónia e a si próprio o crime de querer ter sido Napoleão e posteriormente aceita o castigo da sociedade e é enviado para a Sibéria.

A obra *Crime e Castigo* termina no início da renovação moral de Raskólnikov, como podemos constatar no último parágrafo:

Mas isso é já o princípio de uma nova história, a história da renovação gradual de um homem, a história da sua transformação passo a passo, da passagem de um mundo para outro mundo, da confrontação para uma realidade nova, de todo desconhecida. Tema, talvez, para um novo conto – porque quanto a este nosso, termina aqui.” (CC, p.517).

O processo de transformação moral de Anwar também se inicia no final do filme. Quando Anwar chora e pergunta a Joshua Oppenheimer se pecou, a pergunta é dirigida a si próprio. A cena da cascata, vista por aquilo que poderíamos chamar de “lente dostoiévskiana”, não representa uma redenção, mostra antes como Anwar ainda vive de acordo com os termos da ideologia que perpetuou o Massacre e ainda se considera um *gangster*. O verdadeiro início da transformação segue-se à cena acima mencionada e é acompanhada por sofrimento. Anwar Congo vive o conflito entre a sua ideologia e a sua empatia por outros seres humanos. A sua ideologia diz-lhe que tem de odiar comunistas e ser um *gangster* e por isso matar sem fazer perguntas. Ao longo do documentário de Oppenheimer, vamos acompanhando Anwar a ter cada vez mais empatia com as vítimas, mesmo que por vezes de um modo superficial, culminando no momento em que vomita no local dos seus crimes¹¹⁴. A sua interpretação moral – a narrativa do Governo - que usou durante tantos anos para se auto-enganar já está a perder efeito. A mentira está exposta e a autoilusão desmorona-se.

3.4. A revolta de Ivan Karamázov

Os Irmãos Karamázov é o último livro de Dostoiévski. A ação tem como ponto de partida a morte do patriarca que serve de mote para uma agitação de todas as personagens. Os Karamázov são Fiódor Pávlovitch (pai) e os seus três filhos legítimos: Dmíttri, Ivan e Aleksei (Aliocha) e um ilegítimo, Smierdiakóv. Embora o livro possa ser descrito como uma história de detetives - a coluna vertebral da história coincide com o processo de encontrar o assassino de Fiódor Karamázov - ficar por aqui seria redutor. Todas as personagens têm uma complexidade psicológica muito bem construída e através de

¹¹⁴ Ver cena: (Oppenheimer, 2012, 01:48:47 - 01:53:16).

diálogos extensos o leitor vai tendo acesso à personalidade de cada uma. Ainda que as personagens principais sejam os irmãos Karamázov, existem outras igualmente cruciais para construção de uma narrativa. Através de personagens como *Stárets*¹¹⁵ Zossima, Grúchenka, Katarina, o seminarista Rakítin e Kólia, Dostoiévski explora longamente e com precisão os temas que já havia abordado nos romances anteriores: o crime, a culpa, a fé em crise, a redenção e as consequências do niilismo.

Apesar da riqueza filosófica indiscutível de todos os intervenientes da trama, neste subcapítulo iremos analisar apenas uma: Ivan Karamázov. Especificamente, propomos analisar a sua teoria sobre o mundo criado por Deus¹¹⁶. Ivan Karamázov postula que: se não existe Deus e se não existe imortalidade da alma então tudo é permitido. Para dissecarmos o seu argumento é preciso distinguir entre a não existência de Deus e a imortalidade da alma. Então, a máxima de Ivan deve ser analisada tentando responder às seguintes questões: em primeiro lugar, porque é que Ivan argumenta que se Deus não existe tudo é permitido; em segundo lugar, porque é que se não existe imortalidade da alma tudo é permitido e em terceiro lugar, quais são as consequências práticas desta ideia, quer em Ivan, quer na obra.

Ivan não nega a existência de Deus, porque segundo ele “são questões absolutamente impróprias para uma mente criada apenas com a noção de três dimensões” (IK, p. 288). Afirma, no entanto, que não existindo a crença em Deus tudo será permitido. A seu ver, Deus é o legislador e juiz da moral e, portanto, responsável por decidir o que é o bem e o mal. Assim sendo, na inexistência de crença em Deus como poderemos decidir o que é o bem e o mal?

Em relação à imortalidade da alma, a lógica de Ivan é a seguinte: Não existe nenhuma lei da natureza que faça com que o Homem ame a Humanidade e por isso, amar ativamente é consequência da crença na imortalidade. Daí retiramos, que se não existe imortalidade, também não existe amor e então tudo é permitido: “Sim, afirmei-o, Não haverá virtude se não houver imortalidade da alma” (IK, p. 92).

Para Ivan, não é importante se existe ou não imortalidade da alma, mas antes as consequências que essa crença acarreta. No romance, existe uma oposição entre

¹¹⁵ O primeiro sentido da palavra é ancião, mas no romance adota o significado de monge eremita com um estatuto especial. (IK, p.31).

¹¹⁶ Sobre esta temática ver (Stellino, 2015) principalmente o capítulo “Ivan as Nietzsche’s Forerunner?” (pp. 214–224).

personagens que negam - através da razão e da lógica – a existência de Deus e a crença na imortalidade da alma e as personagens que veem o amor como motor da fé em Deus e na imortalidade da alma (Cf. Stellino, 2013)¹¹⁷. Para aprofundarmos as premissas do argumento de Ivan, precisamos de contextualizar o tema filosófico do romance de Dostoiévski, ou seja, o conflito entre a fé e a razão:

Ora, o tema do livro, como já mencionámos, é o conflito entre razão e fé - mas não nos termos que este conflito tinha sido tomado para Dostoevsky na década de 1870 (...) Os romances anteriores de Dostoevski, num certo sentido, tinham defendido os próprios valores cristãos, e a própria questão da fé tinha permanecido em segundo plano. Mas agora apresenta-se como um tema dominante de "Os Irmãos Karamázov" (Frank, 2020, p. 158. Tradução nossa).¹¹⁸

Seguindo a análise de Joseph Frank, o conflito é entre a visão do mundo através de uma ótica racional onde, usando a lógica, a existência de Deus é refutada, e, por outro lado, a fé que é alcançada através do amor ativo - tanto pela vida como pelo próximo. Isto levará à crença em Deus e na imortalidade da alma. Ivan Karamázov é a personagem que representa as consequências de tentar justificar esta crença através da lógica. Dois dos capítulos onde podemos encontrar o conflito de Ivan são "A Revolta" e o que lhe segue, "O Grande Inquisidor". Neste último, Ivan partilha com Aliocha o poema da sua autoria, que descreve a história do retorno de Cristo à Terra e o seu diálogo com um Grande Inquisidor. No poema, Jesus Cristo é acusado de ter dado um fardo demasiado grande ao Homem, o da autonomia. Cristo responde ao Grande Inquisidor com um beijo na boca, símbolo do amor que transcende a razão e não precisa de provas ou justificações.

Como menciona Joseph Frank, o romance de Dostoiévski é uma resposta a esta lenda. Para o escritor russo, a verdade não pode ser alcançada apenas através da razão, sendo preciso um ato de fé para a alcançar. Tanto Aliocha como Zossima defendem esta posição. Na conversa com Ivan, Aliocha afirma: "Acho que toda a gente, primeiro que tudo, se deve afeiçoar à vida. (...) Sim, necessariamente, amá-la mais do que à lógica, e só assim se compreenderá também o seu sentido." (IK, p. 283). Assim como Zossima em conversa com a mãe de Lise explica como é possível ter fé: "Com a experiência do amor vivo. Tente amar o próximo, ativa e incansavelmente. À medida que fizer progressos no

¹¹⁷ No estudo de Stellino (2013) podemos ler nas páginas 155 e 156: "Thus, on the one hand, we will have the principle of reason, which leans on logic as the basis of its atheism, whereas, on the other hand, there is faith which rests on love in order to defend the belief in God and the immortality of the soul against logic. This love is conceived both as love of life and of one's neighbour."

¹¹⁸ Texto original: "Now, the theme of the book, as we already mentioned, is the conflict between reason and faith – but in the terms that this conflict had taken for Dostoevsky in the 1870s. (...) Dostoevsky's earlier novels, in a certain sense, had defended Christian values themselves, and the question of faith itself had remained in the background. But now it comes forward as a dominating theme of *The Brothers Karamazov*."

amor, ir-se-á convencendo também da existência de Deus e na imortalidade da alma.” (IK, p. 75). Tanto para Zossima como para Aliocha, a fé não necessita de justificação e só pode ser alcançada através do amor pela vida e pelo próximo: “É a fé que pinta e determina a nossa compreensão do mundo empírico e não o contrário.” (Frank, p. 162. Tradução nossa)¹¹⁹.

Como aponta Stellino (2015), o amor ao próximo é algo crucial tanto no argumento de Zossima e Aliocha como no de Ivan. Enquanto a fé é subordinada ao amor altruísta e sem limites, por outro lado a razão está relacionada com o egoísmo e o medo de alcançar o amor. A revolta de Ivan Karamázov surge precisamente no seguimento desta problemática. Ivan é racional, lógico e diz ser ateu, no entanto tem um grande amor pela vida, mas não consegue ter amor pelo próximo. Por isso, tenta justificar a falta de amor que tem pelo próximo de uma forma lógica. Então, inverte o pensamento de Aliocha e Zossima. Em vez de ser o amor ativo que leva à fé e por isso à crença em Deus e na imortalidade da alma, Ivan afirma que é a crença irracional que faz com que o homem ame. Portanto, no seguimento da sua lógica, não acreditando em Deus, nem na imortalidade da alma, o amor pelo próximo não é possível e por isso tudo é permitido.

As personagens que negam Deus através da lógica também só conseguem conceber o amor como um conceito abstrato. Por exemplo, numa consulta a Zossima o médico afirma: “Gosto da humanidade, dizia ele, mas eu próprio me admiro: quanto mais gosto da humanidade em geral, menos gosto das pessoas em particular, isto é, das pessoas em separado, das pessoas concretas.” (IK, p. 76). Quando Ivan conversa com o seu irmão Aliocha no capítulo “A Revolta”, inicia justamente dizendo: “Tenho de fazer-te uma confissão (...) Nunca cheguei a compreender como é possível amar o próximo. É exatamente aos nossos próximos que é impossível amar, a meu ver só os longínquos se amam.” (IK, p. 290).

Aqui parece estar o seu grande conflito: a incapacidade de amar o próximo que posteriormente culmina num niilismo moral. Como explica Frank, Katherina (por quem Ivan tem um interesse amoroso) funciona como duplo de Ivan no sentido em que apresenta as mesmas características de um modo mais humano:

¹¹⁹ Texto original: “Faith colors and determines our apprehension of the empirical world, and not the other way around.”

Mas a semelhança entre as personagens de Katerina e Ivan dá-nos alguns dos traços da sua personalidade de forma mais direta. A arrogância intelectual e o orgulho de Ivan impedem-no de se render ao mistério da fé, e a incapacidade de Katerina de amar qualquer pessoa exceto ela própria está enraizada nestas mesmas qualidades humanas" (Frank, p. 167. Tradução nossa)¹²⁰.

Portanto, para ter fé, Ivan precisaria de uma justificação e o seu argumento é que o mundo que Deus criou não lhe oferece provas de que esse amor ao próximo existe de facto.

No capítulo "A Revolta", Ivan descreve exemplos de atrocidades cometidas contra o que ele defende serem inocentes, no caso concreto, as crianças. Ivan não aceita que Deus lhe peça para amar o próximo ativamente quando esse próximo é, por exemplo um agressor de crianças. Para Ivan, ninguém, nem mesmo os pais dessa criança tem o direito de perdoar e amar o causador do seu sofrimento. Mesmo que Ivan não negue a existência de Deus, nega o mundo injusto e cruel que Deus criou. Acrescenta ainda que se o prémio é a salvação da alma, não vale o sofrimento das crianças¹²¹. Portanto, revolta-se contra Deus porque queria conseguir ver o mundo através da fé, mas não consegue e por isso devolve o bilhete de entrada para a harmonia eterna: "Também estabeleceram um preço demasiado alto para a harmonia, está para além das nossas posses pagar tanto pela entrada. Por isso apresso-me a devolver o meu bilhete de entrada." (IK, p. 299).

O preço para o "bilhete de entrada" de que Ivan fala é a grande oferta de Deus à humanidade, isto é, a liberdade: "Dizem que sem ele (Deus) o homem não poderia viver na Terra porque desconheceria o bem e o mal. Para que serve conhecer este bem e este mal diabólico se o preço é tão alto?" (IK, p. 296). Ivan acusa Deus de oferecer a liberdade ao homem para que possa escolher amar ativamente, mas defende que essa liberdade é também a causa, das atrocidades no mundo. Assim sendo, Ivan recusa o mundo que Deus criou porque acha injusto o sofrimento de inocentes.

No entanto, no lugar de Deus, Ivan coloca o homem. Como vimos, Ivan afirma que o homem não tem nenhuma lei natural que o obrigue a amar o próximo e nesse sentido, tudo é permitido. Não vendo mais nenhuma alternativa à moralidade de Deus, vê como única opção uma *indiferença moral*, onde tudo é permitido (Stellino, 2015, p. 253).

¹²⁰ Texto original: "But the resemblance between the characters of Katerina and Ivan gives us some of the traits of his personality more directly. Ivan's intellectual arrogance and pride prevent him from surrendering to the mystery of faith, and Katerina's inability to love anyone except herself is rooted in these same human qualities."

¹²¹ Exemplos dados por Ivan são retirados de notícias e eventos reais da época compilados por Dostoiévski.

A ideia de Ivan é paradoxal. Por um lado, Deus é rejeitado segundo a moral que Ivan está a rejeitar. O lugar absoluto e privilegiado que a justiça tem na hierarquia dos valores morais do Cristianismo é a razão pela qual Ivan afirma que o mundo tem de ser justo. Se realmente tivesse negado a moralidade de Deus, não haveria razão para o estar a julgar segundo a Sua própria moral. Por outro lado, Ivan postula um relativismo moral em que “tudo é permitido”, algo que recrimina no mundo criado por Deus. Ou seja, o argumento de Ivan acaba por justificar as injustiças do mundo que Deus criou. Por esta razão, Aliocha vê a ideia de Ivan como uma revolta contra Deus e não como uma superação de Deus.

A ideia de Ivan acaba por ter consequências desastrosas. Em primeiro lugar serve como justificação moral para Smerdiakov assassinar o pai Fiódor Karamázov. Em segundo lugar, Ivan acaba por ficar louco. Ao negar a moral de Deus, Ivan substitui o Deus-homem pelo homem-Deus:

Se toda a humanidade renunciar a Deus (e acredito que chegará um tempo (...)), então toda a mundivisão antiga cairá por si, sem antropofagia, e cairá sobretudo toda a moral antiga, e começará uma vida nova. As pessoas unir-se-ão para tomarem da vida tudo o que ela pode dar, mas apenas, obrigatoriamente, para a felicidade e a alegria neste mundo terreno. O homem engrandecer-se-á com o espírito do orgulho divino, titânico, surgirá o homem-Deus. (IK, p. 375).

No entanto, Ivan ficou apenas pelo vazio axiológico e não teve força suficiente para ser criador de novos valores. Não só fica preso na ideia de que “tudo é permitido” como sofre com os remorsos de ter sido mentor moral do homicídio do pai. Com o seu argumento, Ivan nega racionalmente a moralidade de Deus, mas continua a depender da permissão divina para agir. Até o seu novo homem-Deus é construído tendo Deus como exemplo e, conseqüentemente, não existe uma verdadeira superação da moral antiga.

Tal como Ivan Karamázov, a negação de Deus em Nietzsche é também a negação da moral. Porém, ao contrário de Ivan, Nietzsche não é contra toda a moral. Nietzsche é contra a moralidade cristã e de rebanho. No capítulo sobre a moral aristocrática em *Para Além do Bem e do Mal*, o filósofo defende que o melhor tipo de homem é o resultado de uma formação. Em *Para a Genealogia da Moral* o seu ataque é dirigido ao homem do ressentimento, ao sacerdote ascético e à moral que criaram, responsável pelo enfraquecimento dos instintos fortes do homem.

Mesmo que Nietzsche procure destruir a metafísica e os valores da moral cristã, a filosofia nietzschiana tem uma perspectiva afirmativa e criadora no sentido de promover e considerar possível a criação de valores:

Que tolo seria aquele que imaginasse que bastaria apontar esta origem e este véu nebuloso do delírio para destruir o mundo essencialmente tido por válido, a chamada “realidade”. Só enquanto criadores podemos destruir! (GC, 58).

Podemos concluir que, ao contrário de Ivan, o filósofo não defende uma amoralidade em que “tudo é permitido”. O objetivo não é permanecer num vazio de sentido e de valores. Criticar uma moral e uma existência baseada no autoengano, na culpa e na vontade de verdade não pressupõe uma permissibilidade total. Tanto Dostoiévski como Nietzsche perceberam que o niilismo poderia ter as consequências acima mencionadas.

No aforismo 125 de *Gaia Ciência*, Nietzsche descreve a Morte de Deus: “Ainda não nos terá chegado o cheiro da decomposição divina? Porque até os Deuses se decompõem! Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós!” (GC, 125). O termo “Deus” é a referência aos valores e regras com as quais durante séculos o homem organizou a sua vida. Porém a “morte” de Deus não é o fim da sua existência, mas antes significa que esses valores perderam a sua autoridade e credibilidade. Para Nietzsche os valores “não são ideias, mas preferências inconscientes, exercendo um condicionamento absolutamente vinculativo sobre a forma de viver e de agir, estruturando assim a vida através de atrações e desprezos irremediáveis.” (Astor, p. 651). Podemos acrescentar que cada conjunto de regras e valores tem um desenvolvimento e uma história e não têm valor por si só. Cada axiologia tem a sua ascensão, apogeu e queda. O sistema axiológico em vigor numa certa comunidade é fruto de uma história e é também sintoma da relação eficaz entre os impulsos do tipo humano dessa comunidade e os ideais em vigor. Sendo assim, o niilismo deve ser tratado como um sintoma de que existe uma discordância entre o tipo de homem e as regras impostas.

Nietzsche alerta para a escolha de certos valores específicos que por estarem desfasados das condições fundamentais da vida, estão destinados a desembocar numa forma de niilismo. Um destes valores é, como vimos, a valorização dada a conceitos como verdade, finalidade e responsabilidade. Estes são alguns valores ascéticos criticados pelo filósofo por contradizerem de um modo degenerativo a vida e a existência. Tanto Dostoiévski como Nietzsche perceberam que a liberdade que surge com o niilismo representa um grande peso para o Homem. Dostoiévski defende que o niilismo só é ultrapassado voltando para Cristo, demonstrando nas personagens que analisámos o perigo da auto divinização do homem. Por seu lado, Nietzsche defende a superação do homem e alerta para o perigo de voltar às certezas antigas ou à adoração de um novo

ídolo. A crise do niilismo provoca uma de duas consequências: ou angústia e medo, ou alegria e entusiasmo¹²². Enquanto que para Dostoiévski é preferível voltar à antiga moral depois de perceber o vazio moral resultante da recusa da crença no Deus cristão, para Nietzsche esse vazio é uma liberdade para a criação de novos valores, ou como lhe chamou, a transvaloração dos valores.

Ivan Karamázov substitui Deus por outro ídolo e não consegue criar uma nova lei moral, destruindo apenas a antiga. Ele percebe o paradoxo de um Deus bom, justo e poderoso num mundo em que injustiças acontecem. A sua revolta é contra Deus, mas não visa superar a Sua moralidade ou criar uma nova. A expressão “tudo é permitido” continua a pressupor uma entidade que permite. Dito de outra forma, Ivan continua dependente de Deus para legitimar a sua nova lei moral de total permissividade; não se revolta contra o modo de dar sentido à existência, mas sucumbe quanto à evidência de que o valor “justiça” - que permitiria alcançar um mundo harmonioso - não é possível de alcançar e concretizar.

3.5. Adi Zukaldry como Ivan Karamázov?

Para Joshua Oppenheimer, um dos momentos mais interessantes de *The Act of Killing* acontece com a chegada de Adi Zukaldry às encenações. Adi Zukaldry aterriza de avião para se encontrar com o amigo de infância e colega de Esquadrão da Morte, Anwar Congo. Adi é um homem de meia-idade que poderia ser nosso vizinho; veste calças de ganga, uma t-shirt e usa óculos de sol. Zukaldry descreve o acontecimento de forma diferente do resto dos agressores. Como Oppenheimer confessa logo que começam a conversar, Zukaldry admite que toda a propaganda era uma farsa: os agressores foram cruéis e o Governo deveria pedir desculpa. No entanto, a dado momento do filme, Oppenheimer confronta Adi sobre um possível julgamento dos seus crimes por um tribunal internacional. O agressor responde:

Não concordo necessariamente com essas leis internacionais. Quando Bush estava no poder, Guantanamo era certo. O Saddam Hussein tinha armas de destruição maciça. Isso era certo segundo Bush, mas agora é errado. As convenções de Genebra podem ser a moralidade de hoje, mas amanhã teremos as convenções de Jacarta e deitamos fora as de Genebra. Os crimes de guerra definem-se pelos vencedores. Eu sou um vencedor. Por isso posso criar a minha própria definição. Não preciso de seguir as definições internacionais. (Oppenheimer, 2012, 00:59:37 - 01:00:39).

¹²² Como Stellino (2015, pp. 186-187) argumenta, a presença da máxima “nada é verdade, tudo é permitido” pode ser vista como um teste ao carácter nobre do homem depois de todas as crenças lhe terem sido retiradas. Sendo assim, a máxima vem testar os espíritos fortes dos espíritos fracos, porque o modo como recebem o niilismo, ou a Morte de Deus, vai depender da sua força espiritual.

Poderemos neste discurso de Adi Zukaldry ver um pensamento análogo ao de Ivan Karamázov e encontrar as mesmas consequências?

Como vimos no subcapítulo anterior, o tema de *Os Irmãos Karamazov* é o conflito entre razão e fé. Para Dostoiévski, a razão e a lógica não são ferramentas suficientes com as quais possamos compreender o mundo e guiar a vida. O escritor defende ser preciso também muitas vezes “dar saltos de fé” e reconhecer o lado irracional e emocional da existência. O conflito interno de Ivan é justamente este: precisa de uma justificação lógica para a fé enquanto a fé e o amor são ilógicos – não carecem de provas materiais. A revolta de Ivan com Deus prende-se com a Sua incapacidade de lhe fornecer provas de que um mundo sem sofrimento para os inocentes existe e, portanto, não existir nada que o impeça também de causar sofrimento. Ivan tem uma inabilidade inata para ser empático e apenas se guia pela lógica. Para Ivan, não existe nenhuma lei que obrigue o ser humano a amar, a ser empático com o outro, e por isso todas as atrocidades são permitidas. Assim sendo, o Homem só tem de guiar as suas ações segundo o seu próprio interesse pessoal.

Adi Zukaldry não quer ser julgado porque isso iria contra o seu interesse pessoal. Por isso, arranja um discurso lógico para justificar o seu egoísmo e falta de empatia para com as vítimas. O discurso pode ser dividido em duas partes. A primeira parte corresponde à análise de Adi sobre as leis internacionais. Esta parece ser bastante progressista relativamente a como funcionam os julgamentos e as leis. Para o agressor estes mudam consoante os interesses dos juizes. Adi começa por dizer que não concorda com as leis internacionais, mas no seguimento do discurso vemos que não é bem assim. Os eventos que Adi dá como exemplo são casos que violaram as leis internacionais, mas por causa de interesses diversos ficaram impunes. Ou seja, a sua revolta não é contra as leis, mas contra a falta da aplicação da justiça. Como discorda com o modo como funcionam os julgamentos recusa ser julgado. Ao afirmar que não concorda com as leis internacionais está a criticar o modo como certas ações acabam por ser julgadas e outras não. Por isso, recusa ser julgado por esses tribunais internacionais. No entanto, utiliza o modo como esses tribunais decidem o veredito para justificar a sua impunidade. Desta forma, o argumento de Adi Zukaldry poderia ser dividido em três pontos: 1. Os vencedores não são julgados nos tribunais internacionais. 2. Eu sou um vencedor. 3. Eu não vou ser julgado num tribunal internacional.

É possível identificar argumentos análogos na lógica de Ivan Karamázov quando este recusa ser julgado por um juiz injusto. A comparação que propomos é que Ivan

“devolve o bilhete” e não aceita o julgamento de Deus assim como Adi Zukaldry recusa os tribunais internacionais. Numa análise mais profunda, ambos justificam o seu egoísmo e falta de empatia com um argumento lógico. Segundo o próprio, não só certos atos de crueldade escaparam ao escrutínio destes tribunais internacionais como ainda hoje são glorificados, não importa o quão terríveis e macabros.

Na segunda parte do discurso de Adi Zukaldry deparamo-nos com o caráter paradoxal da sua lógica. O agressor afirma não concordar com os organismos de regulação internacional porque quem está no poder faz as regras. No entanto, logo de seguida, afirma: “Os crimes de guerra definem-se pelos vencedores. Eu sou um vencedor. Por isso posso criar a minha própria definição. Não preciso de seguir as definições internacionais.” (ibid.). Adi Zukaldry utiliza a lógica que acabou de criticar para justificar que, moralmente, a sua ação é boa, porque foi um vencedor. Justifica a sua impunidade através da impunidade com a qual afirma não concordar. A afirmação de que “os crimes de guerra se definem pelos vencedores” (ibid.) decorre da uma observação de como funciona a justiça internacional. Joshua Oppenheimer alerta para o pensamento de Adi Zukaldry como algo em que a comunidade internacional deveria refletir:

E quando os espectadores saem da sala a dizer "o que podemos nós, o Ocidente, fazer em relação a isto?" Uma das primeiras coisas que lhes lembro é: Temos de nos lembrar que o genocídio, a ditadura militar que se seguiu, a regra da impunidade atual para *gangs* e bandidos e o uso do poder pelas corporações... Esta é a visão Ocidental para a Indonésia e para muitos lugares como a Indonésia. Não devemos “fazer figas” e desejar que o Conselho de Segurança da ONU crie um tribunal internacional para tratar destes crimes, porque nunca criaram um tribunal internacional para tratar destes crimes. Crimes parcialmente perpetrados por membros do Conselho de Segurança. Existe um Tribunal Especial para a Jugoslávia, um Tribunal Internacional para o Camboja ou um Tribunal Internacional para o Ruanda. Estes julgamentos aconteceram porque os membros do Conselho de Segurança não estiveram envolvidos nos crimes. Aqui (Indonésia) existe um crime que foi perpetrado por pelo menos dois membros permanentes do Conselho de Segurança: EUA e Reino Unido. É claro que nada será feito. Portanto, há este sentido de Adi falar não só em termos gerais de como a narrativa do vencedor é imposta, mas também de como ele está a falar do seu próprio caso. (Vice, 2014, 00:40:17 – 00:42:57, tradução nossa)¹²³.

¹²³ Texto original: “And when viewers come out of the room saying “what can we the west do about this?” One of the first things I remind them is: We have to remember that the genocide, the military dictatorship that followed, the rule of present day impunity for gangsters and thugs and the use of power by corporations... This is the West vision for Indonesia and for many places like Indonesia. We shouldn’t cross our fingers and hope the Security Council of the UN will set a international tribunal to address this crimes, because they never set up a international tribunal to address this crimes. Crimes partially perpetrated by members of the Security Council. Never. You have Special Tribunal for Yugoslavia, a ST for Cambodia, a ST for Rwanda. These happened because security council members were not perpetrators of the crimes. Here you have a crime that were perpetrator by at least two permanent members of the Security Council: USA and United Kingdom. So of course nothing will be done. So, there is this sense Adi is speaking about not just in general terms how winner’s history are imposed but he is also speaking about his own case.”

Como vimos, vários agressores de *The Act of Killing* e *The Look of Silence* sentem que estavam a fazer um favor aos Estados Unidos da América e até sentem que deveriam ser recompensados. Todos os agressores têm bem presente o papel dos Estados Unidos da América e Reino Unido em promover o Massacre anticomunista e, portanto, a ideia de que são considerados pela comunidade internacional como vencedores. Na verdade, os agressores nunca sofreram nenhuma punição pelo assassinato de milhares de pessoas e, de alguma forma, ainda conceberam a ideia de que duas potências mundiais lhes são devedoras.

Como vimos, a ideia de Ivan Karamázov acaba por ser a justificação para o homicídio do pai às mãos de Smerdiakov. Numa das três conversas que Ivan tem com Smerdiakov fica claro que Ivan é tão ou mais responsável pelo homicídio do que a pessoa que realmente lhe tirou a vida. Ivan defendeu e difundiu uma ideia que permitia que tudo fosse moralmente aceitável porque não aceitava o mundo injusto do juiz, neste caso Deus. Ao contrário de Ivan, Adi Zukaldry quer criar as suas próprias leis, no entanto, estas têm como base a desonestidade, a desresponsabilização mascarada por um discurso aparentemente intelectual e progressista. O agressor é na verdade um tirano que utiliza a lógica para justificar a sua crueldade para com as vítimas ainda hoje.

Em várias cenas Adi admite abertamente que aproveitou o momento em que sabia que não iria ser punido pelos seus crimes para assassinar segundo a sua vontade:

Matei todos os chineses que encontrei. Ao longo de toda a Rua Sudirman matei todos os chineses que encontrei. Apunhalei-os! Não me lembro de quantos, mas foram dúzias. Se me cruzasse com eles, apunhalava-os. Todo o caminho até à rua Asia, encontrei o pai da minha namorada. Lembra-te que a minha namorada era chinesa? “Esmagar os Chineses” transformou-se em “Esmagar o pai da minha namorada!”. Por isso também o apunhalei a ele! Porque era chinês! Ele caiu numa vala. Acertei-lhe com um tijolo. Afundou-se. (Oppenheimer, 2012, 00:47:07 – 00:48:15).

As grandes potências mundiais, em especial os Estados Unidos da América e o Reino Unido, aliados ao Governo autoritário da Indonésia, deram uma justificação para um período de massacre. E não somente em 1965, pois ao contribuírem para a manutenção da impunidade dos agressores, contribuem para que esse dano se mantenha.

Um dos objetivos de Joshua Oppenheimer com os documentários é refletir sobre o modo como os vencedores fazem as leis e o modo como julgam os agressores. Não só pretende refletir sobre o caso específico que ocorreu na Indonésia, mas também sobre como cada um de nós pode ser agente ativo contra o silêncio e contra ideias que desembocam ou permitam um regime autoritário:

Não é tanto para expor uma situação intolerável, mas antes para nos espelhar a nós mesmos e pensarmos de que modo eu sou cúmplice desta impunidade. Não só na Indonésia, mas também de que modo somos cúmplices de impunidade por todo o mundo e na nossa casa. (Oppenheimer, 2020).

No caso da Indonésia, a impunidade e o silêncio em relação a um trauma nacional é prejudicial para ambas as partes, tendo em conta que para as vítimas o dano é maior. Os agressores vivem uma vida autoilusória baseada numa mentira e as vítimas convivem todos os dias com essa mentira, com o desaparecimento dos seus familiares e com um regime perpetuador de injustiças e impunidades.

Embora Adi Zukaldry procure racionalizar o acontecimento de um modo muito progressista e parecer que está preparado para se responsabilizar pelo que fez, essa certeza é logo contrariada pelo episódio que Oppenheimer revela numa entrevista (Vice, 2014): Sem saber que tinha o microfone ligado, Adi Zukladry começa a alertar os colegas de que não deveriam fazer o filme porque assim os indonésios iriam descobrir a verdade sobre o que já suspeitavam: que o Governo e os carrascos é que foram cruéis. No momento a seguir, Oppenheimer ouve pela rádio Adi a comentar que o realizador poderia ser comunista e por isso deveriam abandonar o filme. A situação resolveu-se com uma conversa entre Oppenheimer e Zukaldry. Ainda assim, podemos considerar que, embora o agressor fale abertamente sobre a mentira, não está preparado para a responsabilização. Continua a precisar da narrativa do Governo para alicerçar o seu poder.

3.6. O ressentimento das vítimas

Em *The Look of Silence*, Joshua Oppenheimer tentou representar a sensação de viver sob um regime que não lida com um trauma e não permite que os seus cidadãos possam quebrar o silêncio ou obter justiça. As vítimas do Massacre, seus familiares e pessoas que não se alinham ideologicamente com o Governo apresentam características do mecanismo psicológico do ressentimento. A nosso ver, esta parece ser a única solução possível para a sua sobrevivência, já que o Governo não permite um conflito direto e a possibilidade de reconciliação entre ambas as partes. Iremos analisar o conceito de ressentimento em Dostoiévski e Nietzsche e compará-los com alguns exemplos de *The Look of Silence* e uma cena específica de *The Act of Killing*.

Em 1886, Nietzsche descobre em Nice o livro *L'esprit souterrain* de Dostoiévski, que é composto pelo conto *A Senhora* (1847) e *Memórias do Subterrâneo* (1864)¹²⁴. A

¹²⁴ Numa carta a Overbeck de 23 de fevereiro de 1887 (BVN – 1887, 804), Nietzsche partilha o entusiasmo da sua descoberta: “In a bookshop my hand accidentally came to rest on L’Esprit Souterrain (...) my joy

narrativa protagonizada pelo homem do subterrâneo apresenta os mecanismos de falsificação e justificação que intervêm quando o Homem tenta conhecer-se. Em *Memórias do Subterrâneo*, o protagonista apresenta uma distinção entre homens normais e homens de consciência reforçada. Esta distinção revela-se na resposta às ofensas de que são alvo. O homem normal, quando ofendido, responde imediatamente com raiva ao seu agressor. Pelo contrário, o homem de consciência reforçada, quando é ofendido, fica paralisado por dúvidas e ansiedade, perdendo assim a oportunidade de responder ao causador da sua ofensa. Em vez disso, recolhe-se sobre si mesmo e, humilhado, prepara uma vingança imaginária (MS, p.16 e p.17). É nesse momento que o mecanismo do ressentimento toma lugar. É um sentimento impulsionado pelo próprio homem do subterrâneo, mas que simultaneamente o envenena. O resultado é um ciclo de ressentimento cada vez mais profundo e intenso. Porém, enquanto este ciclo se vai enraizando, cresce um sentimento de prazer nesta vingança imaginária.

Como Stellino (2015) realça, conseguimos encontrar várias semelhanças entre o mecanismo psicológico do homem do subterrâneo descrito por Dostoiévski e o homem do ressentimento nietzschiano¹²⁵. Nietzsche utiliza o adjetivo “subterrâneo”¹²⁶ para nomear as ações do homem fraco e doente, que tal como na descrição de Dostoiévski, carrega um sentimento de vingança que o faz envenenar-se. Para Nietzsche, os fracos e os escravos possuíam este ressentimento por não conseguirem reagir perante uma ofensa perpetrada pelo homem nobre e forte. Conforme explica Stellino:

was beyond bounds: not since my first encounter with Stendhals Rouge et Noir have I know such joy.” (Stellino, 2015, p.24). (a primeira menção é numa carta a Overbeck de 12 de fevereiro (BVN – 1887, 798) e outra a Peter Gast a 13 de fevereiro (BVN – 1886, 800)). Dois temas despertaram a atenção de Nietzsche: a psicologia e o autoconhecimento. Nietzsche defende que uma análise profunda da alma humana só é possível para além da moralidade, algo que encontra nesta obra de Dostoiévski. Em relação ao tema do autoconhecimento, Dostoiévski defendia que este é ineficaz e não é facilmente adquirido - algo que Nietzsche defende explicitamente em *Para Além do Bem e do Mal*, no aforismo §281: “Acreditar-se-á em mim? Mas eu exijo que se acredite em mim: nunca pensei mal de mim, sobre mim, senão em casos muito raros, constrangido, sempre sem ter prazer nisso, pronto a desviar-me “de mim”, sem fé nos resultados, graças a uma indomável desconfiança em relação à possibilidade do autoconhecimento, que me levou ao ponto de sentir, no conceito de “conhecimento imediato”, que os teóricos se permitem, uma *contradictio in adjecto*.”

¹²⁵ Ver também (Muller-Buck, 2002, 98) onde o aforismo §281 de *Para Além do Bem e do Mal* de Nietzsche é relacionado com *Memórias do Subterrâneo* de Dostoiévski. Outros autores que estudaram a influência de Dostoiévski na construção do mecanismo psicológico do ressentimento em Nietzsche são Halévy (1944) e Orsucci (2001) citados por (Stellino, 2015).

¹²⁶ (Cf. GM, I, 8).

A condição de doença fisiológica faz com que os fracos sintam inveja e desejo ardente por vingança contra os bem-nascidos. O sofredor tem prazer com o seu sofrimento, a sua dor torna-se numa fonte de prazer (Stellino, 2015, p.48, tradução nossa)¹²⁷.

Para Nietzsche, quando o ressentimento ocorre no homem aristocrático este não o envenena, porque um homem de fisiologia forte consegue reagir imediatamente. No entanto, o homem do ressentimento, ao sofrer uma ofensa do homem forte, não consegue reagir e a única forma que tem de o fazer é através de uma vingança imaginária.

Se compararmos a descrição do ressentimento em Dostoiévski e em Nietzsche com a encenação de *The Act of Killing* protagonizada por Suryono, conseguimos observar várias semelhanças¹²⁸. Suryono, vizinho de Anwar, tinha onze anos quando encontrou o cadáver do padrasto de etnia chinesa à beira da estrada depois de ter sido raptado pelo esquadrão da morte. Mesmo passados quarenta anos, Suryono afirma: “Lembro-me bem. É impossível esquecer.” (Oppenheimer, 2012, 00:55:10), enquanto ri e conta a história aos assassinos do pai. Salieta ainda a importância que tal acontecimento teve na sua vida, já em consequência do seu posterior exílio para a selva, nunca conseguiu ir à escola. Suryono encena com os assassinos do padrasto o relato que acabou de partilhar. Como que para tornar a situação ainda mais desconcertante, Suryono interpreta o papel de padrasto e a sua expressão e lágrimas fazem com que o espectador tenha a sensação de que é o padrasto que está presente. Na encenação, Suryono é encapuzado e asfiziado pelos agressores e assassinos do pai adotivo.

Fazendo um paralelo entre o homem do subterrâneo e Suryono percebemos por que razão este último não poderia agir como um homem normal no momento da agressão. Suryono era uma criança e, por isso, não poderia retaliar contra o seu agressor. Por ser fraco demais em relação ao seu inimigo, desenvolve o mecanismo psicológico do ressentimento. “A partir daqui a relação com o agente (causa) do sofrimento não pode reencontrar a inocência prévia à ação daquele, isto é, o ressentimento envenena porque se prende ao passado (...).” (Proença, 2017, p.1).

Por um lado, a vítima da ofensa não quer e não consegue esquecer a ofensa e por isso toda a sua realidade passa a ser interpretada como decorrente desse momento. Por

¹²⁷ Texto original: “The sick physiological condition makes the weak feel envy and a burning desire for revenge against the well-born. The sufferer takes pleasure in his suffering, his pain becomes a source of pleasure”.

¹²⁸ Ver cena: (Oppenheimer, 2012, 00:54:16 - 00:55:10).

outro lado, e como também Nietzsche sublinha em *Para a Genealogia da Moral*, a vítima irá interpretar todas as ações do agressor segundo essa ação passada:

O homem activo, agressivo, violento, está sempre cem passos mais próximo da justiça do que o homem reactivo. Porque, precisamente, não tem necessidade de depreciar com falsidade e preconceito o seu objecto como faz – como é obrigado a fazer – o homem reactivo. E é por isso que, de facto, em todas as épocas, o homem agressivo – o mais forte, o mais corajoso, o de maior nobreza – teve sempre pelo seu lado um olhar mais livre e uma melhor consciência. (GM, II, 11).

Suryono quer justiça e a única maneira que encontra de a obter é falar sobre a sua perspectiva dos acontecimentos na encenação. Devido ao poder que ainda hoje os agressores têm, o único modo de Suryono se proteger e poder contar a sua história é relatando-a como se fosse uma anedota e rindo-se à medida que a relata. Se o Governo indonésio ainda hoje não permite que as vítimas falem sobre o assunto ou obtenham justiça, as vítimas inevitavelmente desenvolvem sentimentos reativos em relação à morte dos seus familiares. Se por um lado não conseguem esquecer o que aconteceu, são obrigados a proteger as suas verdadeiras intenções. Suryono faz justamente isto quando conversa com os agressores – desvaloriza a morte do padrasto – no entanto, quando começa a encenar, o seu trauma vem ao de cima e vemos realmente um homem devastado.

Observamos o mesmo processo psicológico na mãe de Adi e Ramli Rukun do filme *The Look of Silence*:

Adi Rukun: Como se sente a viver rodeada pelos assassinos do seu filho? Vê-los todos os dias.

Mãe de Adi e Ramli: É horrível. Quando nos encontramos, na aldeia, não falamos. Odeio-os.” (Oppenheimer, 2014, 00:19:49 - 00:20:19).¹²⁹

Para Nietzsche, este mecanismo do ressentimento vai ser o motor de uma revolta na moral. No primeiro Ensaio da obra *Para a Genealogia da Moral*, Nietzsche começa por analisar aquilo a que chama o modo de avaliação aristocrático¹³⁰. O modo de avaliação aristocrata prioriza juízos que têm como conjetura, em termos gerais, uma saúde rica e poderosa e tudo o que preserve essa saúde (GM, I, 7). Como referimos anteriormente, o modo de avaliação sacerdotal tem pressupostos de enfraquecimento e de um enjoo do Homem sobre si próprio. Para Nietzsche, é no modelo aristocrático que reside a possibilidade de crescimento do Homem: “uma sociedade que acredita numa longa escala hierárquica e na distinção de valor entre os homens, e tem necessidade de

¹²⁹ Ver cena (Oppenheimer, 2014, 00:55:38 - 00:56:20): MA: Mas não lhes dizes que és irmão dele, dizes? A: sim, digo. MA: (gemido). Tem cuidado. Podem pôr veneno na tua comida. Por isso, diz -lhes que estás a jejum. Tem muito cuidado. Mandam rufias dar cabo de ti. O que é que estás a tentar fazer? Deixa estar.”

¹³⁰ Já antes em *Para Além do Bem e do Mal*, Nietzsche fala da moral aristocrática.

escravos, em todos os sentidos da palavra.” (ABM, 257). É nesse sistema que poderá ser desenvolvido o melhor tipo de Homem¹³¹.

Na moral aristocrática “Bom” significa nobre e forte, enquanto “Mau” significa simples, fraco, plebeu. Dentro de uma moral aristocrática, o homem nobre decide o que é bom olhando para as suas características e, em contrapartida, ao olhar para a casta inferior descreve as características como “Mau”. Esta é a equação da moral aristocrática Bom = Nobre, Forte e Mau = Simples, Fraco. Para esclarecer como ocorreu a revolta para a moral judaico-cristã, Nietzsche explica a passagem entre o binómio conceptual “Bom” e “Mau” para o “Bom” e “Malvado”. O primeiro ensaio de *Para a Genealogia da Moral* tem como objetivo descrever esta mudança e os seus profundos efeitos na moral.

Respondendo em rigor: é precisamente o “bom” da outra moral, ou seja, o que é nobre, poderoso, o que domina, mas agora apresentado sob uma coloração diferente, interpretado ao contrário, revisto pela perspectiva do olhar venenoso do ressentimento (GM, I, 11).

Enquanto que o homem nobre possui a capacidade de identificar e avaliar os valores ao olhar para si próprio, os escravos constroem a sua moral em oposição e por contraste com o homem nobre do qual sentem inveja: “Nós, os fracos, somos de facto fracos; é bom que não façamos nenhuma daquelas coisas para as quais não somos suficientemente fortes...” (ibid.). Neste modo de avaliar, alguns sentimentos característicos de uma fisiologia fraca como a impotência e submissão são transformados em bondade e humildade.

Kemlat, um sobrevivente do Massacre, e companheiro de Ramli, utiliza o castigo de Deus como refúgio para o seu sentimento de vingança:

Que a paz esteja com os que aqui descansam. O meu nome é Kemlat. Estou aqui com um amigo. Que Deus tenha piedade de todos nós. Que Deus abençoe todos os que aqui descansam, os meus amigos e família. Cabe a Deus castigar os que magoam os nossos amigos e família. Não nos cabe a nós castigar. Ó Deus, dá-nos paz (Oppenheimer, 2014, 00:30:37 - 00:31:42).

No seu diagnóstico (GM, I, 14), Nietzsche esclarece que os fracos se veem como escolhidos por Deus exatamente pela sua condição de “miseráveis”. Sendo escolhidos de Deus, acreditam que um dia serão recompensados e que se fará a justiça que tanto esperam em silêncio.

¹³¹ No início, esses homens de cultura superior começaram por ser bárbaros e atacaram sociedades mais civilizadas por serem mais fracas ou já constituídas e que Nietzsche definiria por “últimos homens”. Uma das expressões de uma aristocracia no seu estado final é a sua corrupção que é aparente quando essa aristocracia abdica da sua autoridade e se vê a si própria apenas como uma função (ABM, 258).

No filme de *Oppenheimer*, um exemplo desta dinâmica ocorre quando a mãe de Adi fala na esperança de que um dia os agressores sofram:

Adi: Na nossa aldeia, os professores, os presidentes foram assassinos.

Mãe de Adi: Deus é que sabe. Essas pessoas podem fazer o que querem. Destruíram tantas pessoas. Agora desfrutam a vida. Mas espera. No Além, as vítimas vão vingar-se. Mais tarde vão sofrer. Não serve de nada levantar essa questão agora (*Oppenheimer*, 2014, 00:20:28 - 00:21:05).

Verificamos como o mecanismo do ressentimento se tornou criativo e foi o motor de uma transformação de sentimentos, como impotência e vingança, em valores como piedade e justiça. O processo psicológico do ressentimento acontece por duas razões: impunidade e autoilusão dos agressores. A impunidade dos agressores permite que estes estejam no poder e esse poder depende justamente do terror que as vítimas sentem. Deste modo, evita-se e perpetua-se um conflito direto contra os agressores. Tanto o Governo como os agressores sabem que o seu poder não tem origem na sua força ou mérito, mas sim porque são temidos. Assim sendo, falar sobre o acontecimento é algo a ser evitado. Por outro lado, a falta de responsabilização ou julgamento em relação aos acontecimentos de 1965 não permite que as vítimas consigam uma possível reconciliação. As vítimas não querem esquecer-se e, em simultâneo, a vingança imaginária torna-se para elas uma arma contra o regime. Não queremos com isto dizer que é o desejável, mas é a consequência inevitável da atuação de um Governo autoritário que promove a autoilusão dos agressores e o silêncio das vítimas.

O facto de os agressores ainda hoje continuarem impunes tem como consequência a não obtenção de justiça por parte das vítimas, para que o ressentimento finalmente desapareça.

Ainda na obra *Para a Genealogia da Moral*, Nietzsche vê a justiça como um processo de sublimação dos impulsos do ressentimento:

Justiça aqui se configura como um meio de tratamento dessas pulsões que, como sustentaremos, ocorre a partir de procedimentos que as transformam de modo a diminuir suas manifestações características (Monsimann & Ribeiro, 2017, p.146).

Nietzsche critica a tese de Dühring, que considera que para os ressentidos o sentimento de justiça e a sua prática seriam uma vingança perante o agente ofensor. Ou seja, para Dühring, a justiça seria uma reação impulsiva gerada por uma interpretação ressentida do ato (Monsimann & Ribeiro, 2017). Deste modo, teria de haver uma correspondência entre o dano sofrido e a punição. Na visão nietzschiana, deixar impunes os criminosos é um signo de força por parte de uma sociedade e de consciência do próprio

poder. A razão, segundo Nietzsche, é que uma sociedade forte não se sente ameaçada pelas ofensas que lhe são feitas:

(...) o número de prejuízos que pode suportar sem sofrimento acaba por fornecer afinal a medida da sua riqueza. Não seria aliás impensável uma sociedade que tivesse um tal grau de consciência do seu poder que pudesse dar-se ao supremo luxo de deixar impunes os seus membros quando a prejudicassem (GM, II, 10).

Também no segundo ensaio da mesma obra, Nietzsche afirma que o credor mais forte e rico é menos cruel na altura da punição. A justiça, para Nietzsche, não tem a sua origem num impulso ressentido, mas antes no desaparecimento desse mecanismo psicológico. Por isso, Nietzsche vê o homem forte como o homem mais justo. O homem forte interpreta as ações do ofensor de uma forma mais “neutral” e “objetiva”.

O que nos é dado a observar nos documentários de Joshua Oppenheimer é uma sociedade que pune severamente as vítimas do Massacre de 1965 e simultaneamente não é justa com a ofensa feita a essas vítimas. Assim, segundo uma leitura nietzschiana, a sociedade indonésia prova ser uma sociedade ressentida e catalisadora de ressentidos: por um lado promove uma justiça vingativa, com penas severas a quem quebre o silêncio sobre um acontecimento ocorrido há quarenta anos; por outro lado, quando deixa que agressores saem impunes, não promove o declínio do ressentimento e só o aumenta. A falsa interpretação que permite ao Governo estar no poder é também responsável por tornar as vítimas ressentidas. Quando não existe julgamento ou um reconhecimento em relação a um trauma nacional a única opção que resta às vítimas é a de transformarem o seu sofrimento numa vingança imaginária. Não conseguem – nem querem – esquecer, porque isso constituiria uma nova admissão de derrota face aos seus agressores.

Conclusão

Com esta dissertação, procurámos dissecar profundamente a pertinência dos documentários de Joshua Oppenheimer enquanto ferramentas de abertura de um debate honesto sobre um profundo trauma nacional que afeta toda a população indonésia desde 1965 até aos dias de hoje.

Oppenheimer realizou dois documentários num contexto político único. Desde 1965 que vigora um regime totalitário na Indonésia, no qual o Massacre ainda é tabu e a narrativa ensaiada pelo governo vigente tem a função de o abafar e perpetuar. Segundo o próprio realizador, a situação política da Indonésia pode ser descrita como um cenário alternativo em que os Nazis ganham a guerra e não são julgados pelos seus crimes. Os seus filmes demonstram as profundas ramificações sociais e políticas que o fenómeno originou, bem como as consequências práticas na alteração das narrativas de agressores e vítimas. Para melhor compreender e avaliar os seus mecanismos psicológicos e linguagem, é feita uma analogia entre o fenómeno indonésio e a ascensão do partido Nazi e as suas consequências, nomeadamente, a Shoah. Sendo a Shoah um acontecimento profundamente estudado e debatido, pareceu-nos pertinente a ideia de nos basearmos neste fenómeno para auxiliar a nossa investigação, de forma a traçar paralelismos e extrair conclusões.

Ao refletir sobre as temáticas filosóficas da Shoah, abordámos duas linhas de investigação: em primeiro lugar, a problemática de representação cinematográfica do holocausto, concentrada no debate entre Lanzmann e Didi-Huberman. Enquanto o primeiro defende que a Shoah é um acontecimento que não deve ser representado, o segundo argumenta que é nosso dever imaginá-lo. Oppenheimer toma como base a linha de pensamento de Didi-Huberman, procurando as vítimas e pedindo que partilhem as suas histórias. Ao aperceber-se da profunda repressão causada pela conjuntura política e posição em que as coloca, no entanto, uma nova abordagem nasce. O realizador passa a abordar os agressores, encorajando-os a retratar e reproduzir o seu próprio imaginário do acontecimento, com total controlo criativo. No entanto, reserva-se o direito de documentar o processo. O real objetivo é revelar as narrativas autoilusórias dos agressores, na esperança de fomentar um debate sobre o trauma nacional. A revelação do trauma pode iniciar um processo de julgamento e reconciliação com o passado. A partir da tese de Hannah Arendt sobre o extermínio do povo judeu e o seu julgamento, concluímos que a única maneira de cessar o mal radical imposto pelo massacre é o debate

entre ambas as partes tendo como base um olhar perspectivista, ou seja, ambas as partes conseguirem imaginar o outro, perceber profundamente como foi possível a desumanização – tanto dos agressores como das vítimas - e construir leis que previnam que volte a acontecer. A nosso ver, os filmes de Oppenheimer pretendem acabar também com a desumanização do Massacre e proporcionar a reflexão dos agressores e vítimas sobre a mesma. Deste modo, o realizador tenta promover um espaço e um tempo para que os agressores e vítimas tenham um olhar perspectivista sobre o seu trauma.

Tendo como base a reflexão de Karl Jaspers sobre a culpa do povo alemão, no caso do Massacre na Indonésia a única culpa que poderia ser imputada é a moral. Segundo Jaspers, tal culpa só pode ser imputada pelo próprio indivíduo e o julgamento e absolvição só pode ser alcançado através de uma renovação moral. Em relação ao Governo indonésio, a sua culpa não pode ser imputada por nenhum tribunal internacional já que duas das potências co-responsáveis pelo massacre – Estados Unidos da América e Reino Unido – fazem parte desses tribunais. Sendo assim, os filmes de Oppenheimer não só tentam iniciar uma reflexão dos agressores sobre a sua culpa, mas também expor o papel de responsabilidade de duas grandes potências mundiais.

Oppenheimer tinha um objetivo ao realizar os filmes e, como vimos na dissertação, conseguiu cumpri-lo. A partir das teses sobre o perspectivismo, interpretação e objetividade de Nietzsche conseguimos fundamentar uma hipótese sobre a metodologia do realizador. Durante os filmes, não nos são apresentados factos sobre o acontecimento, por exemplo: datas específicas, número de mortos, personalidades relevantes ou material de arquivo. Na sua tese de uma nova “objetividade”, Nietzsche propõe uma relação entre sujeito e objeto alicerçada num olhar perspectivista e nas interpretações contruídas por cada olhar. No nosso modo de ver, é esta nova objetividade que Oppenheimer pretende com os seus filmes. O realizador pretende perceber as interpretações do Massacre e com isso compreender qual é o impacto do acontecimento nos vários intervenientes. Concluímos que o método escolhido pelo realizador serve o seu propósito: Em *The Act of Killing*, ao pedir que os agressores encenem o que fizeram, do modo que quiserem, consegue aceder a essas interpretações e também fica explícita a linguagem ilusória em que estas estão assentes. Em *The Look of Silence*, o realizador é o mediador entre as interpretações de uma vítima e os assassinos do seu irmão.

O meio que Joshua Oppenheimer escolhe para perceber as convenções presentes nas interpretações é o cinema. Para além de arte, o cinema é também uma linguagem.

Assim sendo, sujeita-se também a convenções temporais, imagéticas e narrativas. A relação do cinema com o objeto tem como base a escolha do ponto de vista e o pensamento organizado enquanto montagem. Poderíamos discordar que o cinema, devido a todas estas características, fosse um meio favorável para explorar a autoilusão das interpretações. No entanto, como vimos, o modo como experienciamos a vida está relacionado com o modo como fazemos cinema. Existe um ponto de vista, existe o tempo como movimento e causalidade. O cinema tenta replicar não só a nossa percepção, mas também o modo como construímos narrativas e como interpretamos as nossas ações e sentimentos.

Nas encenações de *The Act of Killing* fica explícita a relação estreita entre o perspectivismo gnosiológico e o perspectivismo moral. A forma como os agressores narram o que fizeram e a linguagem que utilizam para a descrição está relacionado com o modo como o interpretam moralmente. Para Nietzsche a interpretação é também o domínio da realidade pelo homem; é a sua maneira de impor a sua vontade na realidade. Anwar Congo, a nosso ver, é um exemplo de um homem que quer dominar o discurso do acontecimento através da sua interpretação moral. Visto que Anwar se identifica com os *gangsters* americanos e estrelas de cinema, verificamos a sua vontade em que as cenas reproduzam a mesma interpretação. Vemos com grande clareza ao longo das encenações o modo como se auto ilude e projeta os seus valores na realidade que o rodeia. Conseguimos observar este tipo de comportamento também em Adi Zulkadry e em Adi Rukun, nomeadamente os mecanismos de culpa e ressentimento. Para aprofundar tais mecanismos, recorreremos a Nietzsche e Dostoiévski.

O mecanismo psicológico da culpa de Anwar Congo é comparado ao de Raskólnikov de *Crime e Castigo*. Na obra de Dostoiévski, o protagonista acredita que existem *homens extraordinários* que têm o direito de cometer crimes se daí resultar um bem para a humanidade. Raskólnikov tenta provar que é um *homem extraordinário* cometendo um crime que tenha esse efeito. No entanto, ao sentir culpa e sofrimento durante todo o processo, percebe que não se enquadra nesse grupo de homens. Existem várias semelhanças no comportamento de Anwar Congo: o agressor acredita ser um gangster livre e por isso ter o direito de cometer crimes se isso estiver de acordo com os interesses do seu governo. Tal como Raskólnikov, o agressor acaba por sofrer com a culpa e por isso usar as encenações como processo de redenção e autopunição. Enquanto que, no caso do protagonista de *Crime e Castigo*, o sofrimento e o processo de renovação

moral acontecem durante e depois do crime, Anwar inicia-o quarenta anos depois. O facto de ainda hoje os agressores estarem impunes e o governo incentivar a narrativa do *gangster livre* atrasa o processo de tomada de consciência e possível renovação moral.

O discurso de Adi Zukaldry é analisado a partir de uma comparação com a lógica de Ivan Karámazov. A personagem de *Os Irmãos Karamázov* representa o conflito entre fé e razão, resumido na sua ideia: Deus não existe, não há imortalidade da alma, então tudo é permitido. Como Ivan não consegue justificar o amor pela humanidade de uma maneira lógica, então conclui que tudo é permitido. Segundo o seu argumento, Deus não dá provas de que o mundo é justo, então o Homem não é obrigado a ser empático com o próximo. Para Ivan, se não existissem leis que proibissem o homem de agir apenas segundo a sua própria vontade, todos os atos seriam permitidos. Na ausência de Deus, Ivan só vê um vazio moral. Adi Zukaldry utiliza a mesma lógica para justificar a sua impunidade e falta de sentimento de culpa. O agressor utiliza exemplos de casos julgados de modo diferente consoante quem está a julgar. Na sua análise, os tribunais só julgam os perdedores. Como Adi é um vencedor, não existe nenhuma razão para ser julgado. O agressor aponta para a injustiça dos tribunais internacionais, mas utiliza essa falha para justificar a sua impunidade. Portanto, não existe nenhuma lei que proíba atrocidades porque os tribunais julgam consoante quem é perdedor ou vencedor.

Este regime de impunidade e opressão tem consequências devastadoras para as vítimas. As vítimas não podem confrontar os agressores e por isso desenvolvem o mecanismo psicológico do ressentimento. Concluímos que conseguimos encontrar este mecanismo em personagens como Suryono de *The Act of Killing* e a mãe de Adi de *The Look of Silence*. Por não poderem confrontar diretamente os seus agressores, ambas as personagens criam uma vingança imaginária que os envenena pouco a pouco. O ressentimento não lhes permite julgar o acontecimento sem um ódio profundo, mas é natural, dado o regime em que vivem. Com os seus filmes, Joshua Oppenheimer quer que as vítimas combatam este mecanismo e previne que gerações futuras o desenvolvam.

No caso que foi estudado, concluímos que o cinema criou um espaço e um tempo até agora inexistente: em *The Act of Killing* a encenação e a ficção permitem a revelação dos discursos dos agressores; em *The Look of Silence*, Adi Rukun descobre através do cinema os responsáveis do assassinato do irmão e nesse contexto decide combater o ressentimento, confrontando-os. Como espectadores, temos acesso às interpretações de ambas as perspetivas e assim temos um ponto de partida para compreendê-las

profundamente. O objetivo desta dissertação foi perceber estes mecanismos para que, eventualmente, possam ser combatidos e prevenidos. Sendo assim, esta investigação pode ser aplicada não só noutras obras cinematográficas, mas também noutros acontecimentos ou traumas.

Bibliografia

Acampora, C. (2019). “Nietzsche’s On the Genealogy of Morality: Moral Injury and Transformation”, em T. Stern, *The New Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 222-246.

Anderson, B. (2012). “Impunity”, em J. ten Brink & J. Oppenheimer, *Killer Images Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (1º ed.). Nova Iorque: Columbia University Press, pp. 268-286.

Arendt, H. (1995). *Verdade e Política*. Lisboa: Relógio d’Água.

Arendt, H. (2017). *Eichmann em Jerusalém: uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Lisboa: Ítaca.

Arendt, H. (2018). *As Origens do Totalitarismo*. Lisboa: Dom Quixote.

Astor, D. (Ed.) (2017). *Dictionnaire Nietzsche*. Paris: Éditions Robert Laffont.

Attwood, K. (2015). *Adi Rukun interview: The subject of a haunting new documentary on meeting his brother's killers*. The Independent. Disponível a partir de: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/adi-rukun-interview-subject-haunting-new-documentary-meeting-his-brother-s-killers-10318189.html>.
Última visualização a 3 de janeiro de 2021.

Bataille, G. (1988). “Sartre” (1947), em *Oeuvres Complètes*, XI. Paris: Gallimard, pp. 226-228.

Blackmore, S. (2017). *Counsciousness - A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Brink J. & Oppenheimer, J. (2012). *Killer Images - Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (1º ed.). Nova Iorque: Columbia University Press.

Buckley, C. (2016). *Adi Rukun, Neither Silent Nor Intimidated*. The New York Times.

Carvalho, P. (2013) *A Culpa Persecutória e a Culpa Depressiva: uma análise de conteúdo à culpa de Raskólnikov em Crime e Castigo*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Universidade de Coimbra).

Constâncio, J. (2013). *Arte e Niilismo: Nietzsche e o enigma do mundo*. Lisboa: Tinta-da-China.

Damásio, A. (2017). *A Estranha Ordem das Coisas - A vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores.

Lellis Resende, G. (2015). “O Problema do Mal nas "Origens do Totalitarismo" de Hannah Arendt”. *Sapere Aude – Belo Horizonte*, 6, pp. 852-867.

Dellinger, J. (2012). “Relendo a perspectividade. Algumas notas sobre ‘o perspectivismo de Nietzsche’”, *Cadernos Nietzsche* 31, pp. 127-155.

- Didi-Huberman, G. (2012). *Images in Spite of All – Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Dostoiévski, F. (2001). *Crime e Castigo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Dostoiévski, F. (2002). *Os Irmãos Karamázov*. 1º e 2º Partes - Volume I. Lisboa: Editorial Presença.
- Dostoiévski, F. (2002). *Os Irmãos Karamázov*. 3º e 4º Partes e Epílogo - Volume II. Lisboa: Editorial Presença.
- Dostoiévski, F. (2003). *Cadernos da Casa Morta*. Lisboa: Editorial Presença 112.
- Dostoiévski, F. (2010). *Os Demónios*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Dostoiévski, F. (2017). *Memórias do Subterrâneo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Dostoiévski, F. (2020). *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Evans, G. (2019). *Obituary: Anwar Congo, the mass killer who re-enacted his crimes*. BBC News. Disponível a partir de https://www.bbc.com/news/world-asia50239571?fbclid=IwAR3e54154sYkoVMVwg3gc7qqqh8oujvPRa_RlwhzWohDOUnMM8pW2_ia8Q.
- Feldman, Ilana (2016). “Imagens apesar de tudo: problemas e polémicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul”. *ARS (São Paulo)*, vol. 14 no.28. São Paulo Jul. /Dec. 2016.
- Fink, E. (1983). *A Filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença.
- Frank, J. (2019). *Lectures on Dostoevsky*. Princeton University Press: eBook.
- Fraser, N. (2014). *The Act of Killing: don't give an Oscar to this snuff movie*. The Guardian.
- Friedrich Nietzsche, P. (2021). Nietzsche Source – Home. Disponível a partir de: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB>. Última visualização a 3 de janeiro de 2021.
- Gori, P. & Stellino, P. (2014). “O perspectivismo ‘moral’ de Nietzsche”. *Cadernos Nietzsche*, 34/1, pp. 101- 129.
- Gori, P. (2019). *Nietzsche's Pragmatism - A Study on Perspectival Thought*. Berlim/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Groppa, B. (2012). “Reflexões sobre os conceitos de responsabilidade e culpa na obra de Karl Jaspers e sobre a sua aplicabilidade à ditadura de 1976-1983 na Argentina”. *Anos 90: Porto Alegre*, v.19, n. 35, pp. 23 – 44.
- Harkins-Cross, R. (2014) “Performing history, performing truth: The Act of Killing.” [online]. *Metro Magazine: Media & Education Magazine*, n.180, pp 90 – 95.
- Helferich, J. (2015) “Engaging Killer Performances - Strategies for affective engagement in genocide documentaries with particular reference to Joshua Oppenheimer's The Act of

Killing & The Look of Silence”. *Research Colloquium Media Analysis: Mannheim University*. Fall Semester.

Heryanto, A. (2012). “Screening the 1965 violence”, em J. ten Brink & J. Oppenheimer, *Killer Images Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (1º ed.). Nova Iorque: Columbia University Press, pp. 224 – 240.

Holocaust Encyclopedia. (2021). Disponível a partir de: <https://encyclopedia.ushmm.org/>. Última visualização a 3 de janeiro de 2021.

Jaspers, Karl (2018). *A questão da culpa: A Alemanha e o Nazismo*. São Paulo: Todavia. eBook.

Jensen, A. (2019). “Nietzsche and the Truth of History”. Em Stern, T. *The New Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 249-272.

Júnior, I. (2014). “Conhecimento e relações de domínio em Nietzsche”. Em Constâncio, J. Marton, S. Mayer Branco, M. (2014). *Sujeito, decadence e arte – Nietzsche e a modernidade*. Tinta da China Edições. Lisboa, pp. 143 - 162.

Kickasola, J. (2019). “Trauma and Rationalization: Ethical Tensions and Confounding Empathies in Oppenheimer’s The Act of Killing”. *Cinema: revista de filosofia e da imagem em movimento 11*, pp. 97 - 30.

Lanzmann, C. (1985). Shoah. [DVD].

Lanzmann, C. (1994) *Holocauste, la représentation impossible*. Le Monde. 3 de Mar.1994.

Lanzmann, C. (2005). "Ce mot de "Shoah". *Le Monde*.

Lazaneo, S. (2017) “A encenação da violência no documentário The Act Killing - A imagem documental e a subjetividade da representação”. *Rev. Belas Artes*, 25, Set-Dez.

Marques, A. (2015). *A Filosofia e o Mal*. Lisboa: Relógio D’Água.

Miranda, J. (2015). *Curso de Direito Internacional Público* (5º ed.). Parede: Principia.

Monsimann, F & Ribeiro, J. (2017). “Justiça e o ocaso do ressentimento”. *Peri*, Vol. 9, n. 1, pp. 140 – 157.

Nietzsche, F. (1997). *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*. Lisboa: Relógio D’Água.

Nietzsche, F. (1997). *Humano, demasiado humano*. Lisboa: Relógio D’Água.

Nietzsche, F. (1998). *A Gaia Ciência*. Lisboa: Relógio D’Água.

Nietzsche, F. (1999). *Para além do Bem e do Mal*. Lisboa: Relógio D’Água.

Nietzsche, F. (2000). *O Anticristo, Ecce Homo e Nietzsche Contra Wagner*. Lisboa: Relógio D’Água.

Nietzsche, F. (2000). *Assim falava Zaratustra*. Lisboa: Relógio D’Água.

- Nietzsche, F. (2000). *Aurora*. São Paulo: Editora Escala.
- Nietzsche, F. (2000). *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nietzsche, F. (2000). *O Nascimento da Tragédia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Nietzsche, F. (2000). *Para a Genealogia da Moral*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Nietzsche, F. (2018). *O Crepúsculo dos ídolos*. Lisboa: Edições 70.
- Oppenheimer, J., & Uwemedimo, M. (2012). *Show of Force: A Cinema-séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt*.
- Oppenheimer, J. (2012). *The Act of Killing* [DVD].
- Oppenheimer, J. (2012b). "Misunderstanding images: Standard Operating Procedure, Errol Morris". Em J. ten Brink & J. Oppenheimer. *Killer Images - Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, 1º ed. Nova Iorque: Columbia University Press, pp. 314 – 324.
- Oppenheimer, J. (2013). *The Act of Killing* (Directors Cut). [DVD].
- Oppenheimer, J. (2014). *The Look of Silence* [DVD]. Signe Byrge Sørensen.
- Oppenheimer, J. (2014b). "The Act of Killing has helped Indonesia reassess its past and present". *The Guardian*. doi: 15.36 GMTF.
- Oppenheimer, J. (2015). *The Look of Silence*. <http://thelookofsilence.com/>. Visionado a 28/01/2020.
- Oppenheimer, J. (2019). Facebook.
- Oppenheimer, J. (2020). *The Look Of Silence*. [online] [Thelookofsilence.com](http://thelookofsilence.com). Disponível em: <http://thelookofsilence.com/>. Última visualização a 23/12/2020.
- Oppenheimer, J. (2020b). *STATEMENTS | The Act Of Killing*. [online] [Theactofkilling.com](http://theactofkilling.com). Disponível em: <http://theactofkilling.com/statements/>. Última visualização a 23/12/2020.
- Pamerleau, W. (2019). "Film realism and the possibility of using cinematic characters as moral examples". *Cinema: revista de filosofia e da imagem em movimento* 11, pp. 12 – 26.
- Proença, J. (2017). "Ressentimento". *Dicionário de Filosofia Moral e Política*, coord. António Marques e Diogo Pires Aurélio. Disponível em: <http://www.dicionariofmp-ifilnova.pt/>. Última visualização a 27/12/2020.
- Steiner, G. (2015). *Tolstoi ou Dostoiévsky*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Stellino, P. (2021). *Ética*. Documento inédito.
- Stellino, P. (2015). *Nietzsche and Dostoiévski: On the Verge of Nihilism*. Bern: Peter Lang. eBook.
- Stellino, P. (2017). *Projetivismo dos valores em Nietzsche*. *Cadernos Nietzsche*, 38/3 2017. (p. 259- p. 271).

Stern, T. (2019). “Nietzsche’s Ethics of Affirmation”. Em Stern, T. *The New Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 351 –373.

Viegas, S. (2017). “O Valor Filosófico do Cinema - A Ética Relacional no Documentário de Fabulação”. *Actas II Congreso internacional de la Red española de Filosofía*. Vol.II, 2017, pp.9 – 18.

Vice. (2013, julho 17). *Werner Herzog and Errol Morris talk about "The Act of Killing"* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=LLQxVy7R9qo>.

Vice. (2014, fevereiro 28). *Joshua Oppenheimer on "The Act of Killing": The VICE Podcast 034* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=9ibGiP_9Jd8.