

REALIDADES RELATIVAS NO JORNALISMO AUDIOVISUAL: QUESTIONAMENTOS SOBRE A VERDADE E O JOGO NO DISPOSITIVO DE REENCENAÇÃO EM “O ATO DE MATAR”

Guilherme Franco Pinto (IC) e Denise Cristine Paiero (Orientador)

Apoio: PIVIC Mackenzie

RESUMO

Esse trabalho visa questionar o dispositivo de reencenação usado pelo diretor Joshua Oppenheimer no documentário “O Ato de Matar”. Na obra, ele convida torturadores a reencenarem os atos cruéis a que submetiam muitas pessoas na época, rotuladas de “comunistas”. O artigo também propõe uma breve investigação de como ele se usou desse dispositivo audiovisual e narrativo para a construção do filme. Propõe também analisar um produto que se utilizando de recursos jornalísticos, retrata um acontecimento que já se passou, mas é colocado novamente à tona com os dispositivos audiovisuais. Também se discute aqui a questão da verdade no documentário, a eterna pergunta de que até que ponto é ficção e quando passa a ser realidade. Uma indagação atual e frequentemente muito questionada em diversas obras atuais do cinema. Propõe-se a análise deste gênero que mistura cinema e jornalismo como Performance da Realidade, a subjetividade do autor se portando como principal linha de construção na obra. Com esse trabalho busca-se analisar a criação e estruturação do autêntico e da realidade por meio da reencenação das torturas e cenas de filmes no documentário “O Ato de Matar”. Como a verdade é construída em cima de acontecimentos passados e da visão de torturadores por meio do dispositivo de “reencenar” em um produto midiático? E como essa elaboração e idealização se relacionam como o jornalismo atual?

Palavras-chave: Documentário. Realidade. Jornalismo.

ABSTRACT

This work aims to question the re-enactment device used by director Joshua Oppenheimer in the documentary "The Act of Killing." In the movie, he invites torturers to re-enact the cruel acts that they submitted many people at the time, labeled as "communists". The article also proposes a brief investigation of how he used this audiovisual and narrative device for the construction of the film. It also proposes to analyze a product that uses journalistic resources, portrays an event that has already happened, but is brought back to the fore with audiovisual devices. Also discussed here is the question of truth in the documentary, the eternal question of how far fiction is and when it becomes reality. A current and frequently questioned in several works of the cinema. It is proposed the analysis of this genre that mixes

cinema and journalism as Performance of Reality, the subjectivity of the author behaving like main line of construction in the work. This work seeks to analyze the creation and structuring of the authentic and the reality by means of the reenactment of the tortures and scenes of films in the documentary "The Act of Killing". How is the truth built upon past events and the view of torturers through the device of "reenacting" into a media product? And how does this elaboration and idealization relate to today's journalism?

Keywords: Documentary. Reality. Journalism.

1. INTRODUÇÃO

A maior utopia do jornalismo é a idealização da verdade, e por conta dela o compromisso do profissional para assim estabelecer uma relação de confiança e credibilidade com seu leitor/espectador. A plena objetividade, imparcialidade e neutralidade no *Hard News* acabam sendo deixadas de lado quando colocadas em atrito com interesses empresariais e linhas editoriais que privilegiam determinado grupo ou ideologia. “Cultura e sociedade passam, assim, à condição de objetos de um gerenciamento cada vez mais reflexivo das relações de mercado e dos discursos legitimadores de produção capitalista.” (SODRÉ, 1994, p. 39). O documentário e o jornalismo literário, entre outros gêneros, questionam até que ponto mostrar os “dois lados” e seguir teorias ilusórias e ultrapassadas contribuem para a plena construção de conhecimento e informação por meio do jornalismo. Como refletiu Alceu Amoroso Lima: “...o jornalista autêntico tem o dever de não fornecer ao público o ópio que ele possa pedir, mas a verdade de que ele sempre precisa.” (1981, p.70). Este trabalho visou analisar um produto que se utilizando de recursos jornalísticos, retrata um acontecimento que já se passou, mas é colocado novamente à tona com os dispositivos audiovisuais.

Novamente uma erudição especializada é requisitada ao comunicador, para assim descobrir novas formas de “atrair” seu leitor. Em meio a uma crise do modelo de negócios do jornalismo tradicional, quem detém o poder de captar a atenção do público é quem acaba se destacando como veículo de mídia. “Os jornalistas reivindicam o monopólio de um saber especializado, precisamente o saber de produzir notícias. Ser jornalista é saber não só elaborar a notícia: é ter uma perspicácia profissional, possuir uma ‘perspicácia noticiosa’.” (TRAQUINA, 2013, p. 45).

O entretenimento se mistura com a informação e esse limiar acaba cada vez mais diluído. Tendo como princípio de um certo imaginário, quando produzido tecnologicamente, impõe seu próprio real e tem como consequência um processo de escamoteação de outras vertentes do real, são necessários alguns cuidados. (SODRÉ, 1994). O trabalho com a veracidade dos fatos neste ponto se torna essencial para não ocorrer a deturpação das notícias e o exercício criativo no produto fílmico de não-ficção é um fator de extrema importância. A Universidade se porta como centro questionador, onde pode-se aprofundar na discussão sobre o produtor e a produção jornalística, para assim haver a descoberta de falhas e pontos a serem mais trabalhados, como a consequência que isso terá no receptor. O ser humano lida com conceituações e entidades sem referências sensíveis, com isso temos exemplificada a deficiência da percepção humana, de como somos influenciados por fatores externos e de circunstâncias impositivas. (LAGE, 1998). Para a compreensão e recepção da

obra temos inúmeros fatores, entre eles o repertório, referências, local onde mora, entre outros.

Para tal sistema, é preciso, portanto, “objetivar o imaginário” (expropriando-o do indivíduo ou de quaisquer zonas indeterminadas) ou “ficcionalizar o real”, fazendo com que simulacros ganhem um princípio de realidade (que eles não sejam “sonho”, pois tudo é feito e filmado sob a ótica do “social”) é o que precisamente realiza a tevê, ao fundir imaginário e realidade, criando um espaço próprio, simulado, “surreal”. (SODRÉ, 1994, p. 65)

Com esse trabalho buscou-se analisar a criação e estruturação do autêntico e da realidade por meio da reencenação das torturas e cenas de filmes no documentário “O Ato de Matar”. Como a verdade é construída em cima de acontecimentos passados e da visão de torturadores por meio do dispositivo de “reencenar” em um produto midiático? E como essa elaboração e idealização se relacionam como o jornalismo atual? De acordo com Liriam Sponholz (2009), se jornalistas podem conhecer a realidade social, também é possível estabelecer e medir a relação entre essa e a realidade que estes produzem. Buscou-se identificar como o roteiro e outros detalhes técnicos dos filmes construíram a verdade em cima de um acontecimento passado. Para essa análise, realizou-se um paralelo entre as camadas da cultura e a inter-relação destas durante a narrativa.

O objetivo disso seria mostrar as brechas nos documentários. Expressar que documentários não se tratam da verdade absoluta, como muitos o tomam, mas sim, da verdade individual de quem realizou o filme. Mostrando que é possível convencer com falsos depoimentos e verdadeiras encenações, estes filmes procuram expor a realidade do cinema: que este não é a vida, apenas o imita, se pintando da maneira como deseja se mostrar ao público. (HAPP, 2011, p. 02)

No jornalismo, podemos observar dois tipos de realidade: a física/social (acontecimentos históricos) e a midiática (documentário, produto jornalístico), a primeira sobre a qual se noticia e a segunda a qual o jornalismo produz. (SPONHOLZ, 2009). Este trabalho buscou estudar como essas duas realidades se misturam na construção do filme documentário como um fenômeno artístico dentro de um contexto histórico temporal. Segundo Tarkovski “...a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo.” (1998, p. 76) e relacionando isso a montagem do filme procure-se explorar como foi formada e reinterpretada pelos realizadores as respectivas histórias e fatos dos produtos fílmicos.

Vede, senhores, vede se não é a clandestinidade, a hipocrisia, a mentira o que eles querem, e se lhes meteu nos cascos obrigar-me a querer. A minha culpa mais crime de leso-civismo está em clamar contra uma praga pública, de cuja existência todos sabem, todos se lastimam; por que, murmurando-a, se arrisca o temerário aos despiques de um poder irresponsável, que, moralmente, põe e dispõe da vida e da morte, dando ou tirando a honra, erigindo ou demolindo nomeadas, convertendo a santidade em corrupção e a corrupção em santidade. (BARBOSA, 2004, p.32)

Como objeto de estudo da pesquisa têm-se o documentário “The Act of Killing”², que reinventa e questiona a cultura do fazer cinematográfico, da formação e recepção da realidade como temos na maioria das vezes. Dirigido pelo americano Joshua Oppenheimer, a obra traz uma grande indagação ao colocar torturadores da época da ditadura da Tailândia encenando os próprios comportamentos da época, como degolar um comunista, com isso coloca para o espectador enormes reflexões e pontos de autoquestionamento com o decorrer da narrativa.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 Documentário e Realidades

“...na verdade não é assim, o documentário trabalha com o imaginário, com a subjetividade, e pode ser tão falso como a ficção e a ficção pode ser tão verdadeira quanto um documentário.” (COUTINHO, 1997, p. 184)

O cinema começou como documentário, a partir de obras que eram registros fílmicos de cenas cotidianas, como operários saindo da fábrica em Lyon ou o trem chegando à estação (ambos filmados pelos Irmãos Lumière) em 1895. O que sustentou a produção cinematográfica nos anos 10, 20 e 30 foi o modelo não-ficcional, ao contrário do que é hoje, em que a maior bilheteria dos cinemas concentram-se em filmes de ficção com *blockbusters* americanos.

Aumont (2009) diz que todo filme é uma ficção. Já Nichols (2008) assegura que é um documentário. Tem-se a constante indagação sobre esse limite, os próprios filmes de fronteira como “O Olmo e a Gaivota” (Petra Costa, 2014) ou os mockumentários (filmes que em sua maioria imitam a linguagem documental, mas são ficcionais) muitas vezes não se enquadram em uma categoria ou outra. “A partir do momento em que se decide fazer um documentário, isso constitui já uma intervenção na realidade” (PENAFRIA, 2001, p.7). Cada obra é uma verdade individual ou coletiva, um aprofundamento de determinada tese, história ou mesmo a imagem. Como diz Araújo (2008), no filme têm-se a realidade ambígua, não apenas a contemplação fotogênica do real, mas uma difusão das coisas do mundo que dão

complexidade e profundidade à imagem. Enquanto muitas vezes a notícia aparece como uma necessidade extrema do último segundo, e ao mesmo tempo do que já passou, o documentário aparece como oportunidade de esquadramento e desejo do que os 'valoresnotícia' não consideram relevantes para veiculação. (SOUZA, 2006, p. 4).

Assim como no Jornalismo Literário, muitas obras documentais surgem de notas de rodapé ou achados do acaso. "Roupa de Baixo" (Lara Dezan, 2015) por exemplo, é a história de uma transexual idosa, em que a diretora entrevista própria personagem além de familiares e próximos. Se fizermos uma busca por matérias jornalísticas ou mesmo filmes que falam dessa temática por meio de um personagem como este, veremos uma representatividade nula ou ínfima. "Seria ingênuo pensar que os documentaristas fazem os filmes para costurar as arestas deixadas pelo jornalismo, mas, imediatamente, eles acabam cumprindo esse papel quando procuram transcender o campo noticioso." (Ibidem)

O jornalista é moldado no ambiente escolar, depois no universitário, assim como nas redações a funcionar por uma osmose técnica e a serviço de uma submissão empresarial. O documentário, assim como o ato de "ser criativo" são caminhos possíveis para se fazer um jornalismo diferente do osmótico e automático *hard News*. Uma forma de transmitir informações e contar histórias a partir de um método no qual se tem um contato mais profundo e denso com o tema e os personagens. Câmera lenta, trilha sonora, edição não cronológica, são recursos que "não são técnicas da ficção, mas técnicas de cinema. Estão à disposição tanto do cinema clássico como dos filmes experimentais, e também do documentário." (PLATINGA, Carl R., 1997, p. 97, 215 apud SALLES, 2005, p. 65). Mesmo que muitas vezes os realizadores se situem em um modelo padrão de obra documentária: entrevistas *talkingheads*¹, imagens de cobertura² e de arquivo³, esta forma de se transmitir histórias e informações ainda permanece como uma possibilidade alternativa de notícia e reportagem, além de ser uma nova forma de expressão artística e comunicacional, que cada vez se esgota mais.

O jornalista também pode cultivar o desejo profundo de ser um poeta de seu tempo porque tem potencialmente recursos para produzir sentidos em que ética, técnica e estética estejam a serviço de uma estratégia humanizadora. (MEDINA, 1990/1991, p. 197 apud DETONI, 2010, p. 81)

¹ Pessoas falando em um plano fixo diante as câmeras como se fossem "cabeças-falantes"

² Imagens de apoio para utilização na montagem, sem ser o entrevistado falando, não o principal foco do vídeo, pode ser de paisagens, etc

³ Imagens antigas de outras fontes, sem ser gravação própria do realizador durante o processo de gravação da obra

Há mais de 60 anos, quando Grierson afirmou a clássica definição de que documentário era o “tratamento criativo da realidade”, ele abriu possibilidades de diálogo e novas asserções sobre o jornalismo.

Não é uma representação da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2008, p. 47)

Os conceitos de informação, notícia, reportagem e narrativa se liquefazem dentro do gênero documental, que entre muitas definições pode se situar uma narrativa do real. Mas apenas uma ou duas palavras não conseguem esgotar e objetivar a significância documentária, pois além de uma performance do real, ele é uma história, uma performance da realidade. Por intermediação do audiovisual, ele performa o real, e conseqüentemente informa, entretém e tem grande valor histórico, social, político e documental.

Os modos de documentário, assim como a própria realização documental é cheia de obstáculos e adversidades. Seja no quesito de realização cinematográfica, em que o cineasta brasileiro realmente fazia, e muitos ainda fazem, um cinema de guerrilha. Assim como na abordagem dos personagens, a escolha temática ou nos próprios quesitos éticos. Moreira Salles (2005), condensa por meio de PLATINGA (1997) e NICHOLS (2001) a dificuldade do documentário:

De modo geral, desde Flaherty podemos dizer que todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro problema do documentário. Nossa identidade está intimamente ligada ao convívio difícil dessas duas naturezas. (PLATINGA, Carl R., 1997, p. 32 e NICHOLS, 2001, p. 38 apud SALLES, 2005, p. 64)

Entre muitas definições e obstáculos, a prática documentária permanece como oportunidade de ampliação emocional da estética audiovisual e da informação jornalística. Mesmo inclinado à padronização e o comercial, tem-se aqui um gênero que oferece a experimentação e a função social.

2.2 A Verdade e a Realidade Documentarística

Penafria (2014), parafraseando Brian Winston (1995), diz: “que ‘realidade’ consegue sobreviver ao ‘tratamento criativo’?” (2004, p. 4) já Salles contrapõe: “Manipular o material não significa aproximá-lo da ficção.” (2005, p. 66) O que é a “verdadeira verdade” se torna além de uma indagação autodestrutiva, uma perseguição de egos e como dito por Brian Winston, uma “maldição do jornalístico”. A realidade em si é um substantivo com o qual não conseguimos representar, enxergamos como um fato e a única coisa restante será a exteriorização de nossa visão. “A memória tem dois momentos: conservação de sensações (o arquivo) e reminiscência (o ato de lembrar).” (MOURA, 2008, p. 2). O que poderia ser considerado como a pura realidade seria o momento arquivo, pois ao conservar sensações teria o mais puro do fato, no entanto ele é individual e difere para cada indivíduo.

Cada ângulo escolhido, pixel selecionado já determina uma subjetividade e conseqüentemente uma verdade específica. Quando se define a “montagem/arquivo/fala” a ser utilizada, já está definindo qual “verdade” irá ser feita na produção da obra. Fatores como esse variam de realizador para realizador e mostram a autoralidade da execução, o que diferencia estética e tematicamente o produto final como uma “imagem documental”⁴ de determinado comunicador. Como Grierson notou, o mais relevante é “o tratamento dado ao material e não apenas o seu uso. De igual modo, o importante não é a autenticidade do material, mas a autenticidade do resultado, ou seja, o efeito provocado pelo filme.” (PENAFRIA, 2004, p. 2). Assim, evoca-se novamente a questão do meio e da mensagem, reconsiderando a realização estética e da linguagem, a função do documentário como fator transformador e formador do público espectador. “Os linguistas contribuíram muito para o questionamento da objetividade jornalística ao mostrarem que toda a linguagem é sempre – em maior ou menor grau – uma forma de persuasão, de ação sobre o outro.” (DETONI, 2010, p.73).

O filme-documentário é o conjunto da ideia do (s) realizador (es), com a própria execução (recorte autoral subjetivo), mídia e a recepção do espectador. Uma película encontra-se existente de forma única no imaginário de cada indivíduo, além de outras existências na visão da mídia, imprensa e outras entidades da comunicação. A todo momento a mídia vai inserindo novas referências que fazem alusões a novas ressignificações, a verdade está sempre em constante mudança, tudo depende do momento histórico-social, da propaganda e publicidade, pessoas, referências e experiências envoltas a obra.

⁴ A “imagem-documental” será toda a imagem que num filme nos permite verificar que se trata de um filme de um determinado realizador. (PENAFRIA, 2004, P. 6)

No fim, quando assiste a algo, está vendo o que não existe mais, “o ato da fruição do filme é a própria imagem-tempo. Apesar, deste tempo estar no passado, o ato da fruição também dá ao cinema a possibilidade de simular uma ilusória ‘atualidade’.” (MOURA, 2008, p. 2). Para Araújo, “somente evidenciando o dispositivo de filmagem nos aproximaríamos da verdade.” (2008, p. 3), neste movimento de necessidade de se mostra o “por trás das câmeras” que muitas obras trazem em variados momentos a “revelação” da figura de quem está gravando, trabalhando.

Mas o documentário, ao contrário dos que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente – é a verdade da filmagem. A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. (COUTINHO, 1997, p. 167)

Salles (2005) considera que o documentário é a maneira como o espectador vê o filme, e para este, esse gênero se mostra como uma dupla-enganação: em primeira instância ele não é uma verdade do espectador, e sim do realizador, de seu subjetivo. Já em segunda fase, quando se tem uma encenação, ou mesmo o dispositivo da reencenação, como em “O Ato de Matar” se tem a segunda falácia, uma mentira dentro de outra. “(...) o conceito de verdade evoluiu. Não se trata mais de uma relação de conformidade ao objeto externo. Estamos em um mundo de representações. O critério passou a ser o acordo das representações entre si.” (SARTRE, 1996, p. 77)

A diferença entre verdade e realidade, definida por Eugenio Bucci abaixo, se mostram como além de questões sentimentais e receptivas, influenciada por sintomas de uma das carnificinas silenciosas do jornalismo atual, a submissão empresarial direta ou indiretamente:

Acontece que a busca da verdade, virtude ancestral do jornalismo, é simplesmente incompatível com a lógica dos conglomerados comerciais da mídia dos nossos dias. (...) A busca da verdade era um projeto de razão e os conglomerados há muito se divorciaram da razão. Não porque seus gestores sejam pessoas mentirosas, mas pela própria natureza dos conglomerados e da comunicação tiranizada pela imagem. Onde quer que a notícia esteja a serviço do espetáculo, a busca da verdade é apenas um cadáver. Pode até existir, mas, sempre, como um cadáver a serviço do ‘dom de iludir.’ (2004, p. 129)

A grande disputa do exercício jornalístico, foi e ainda é com o conteúdo publicitário. Fazer um conteúdo isento, neutro e pautado nas raízes imorais do jornalismo puro são utopias não realizáveis pelo indivíduo comunicador, ainda mais com o “*branded-content*” e tantos outros conteúdos que sinalizam o questionamento de “o que é jornalismo”? “Há que

ultrapassar o clichê da reprodução da realidade“ (PENAFRIA, 2004, p. 11) e assim, o aprofundamento necessário, a apuração com calma e didática, mas dinâmica que o jornalismo tanto necessita, utilizar essa matéria humana [o jornalismo] como fator desconstrutor, como “Ônibus 174”, e não ter novamente casos como da “Escola-base” e tantos outros.

3. METODOLOGIA

3.1 Pesquisa Bibliográfica:

Antes da Análise foram realizadas a Pesquisa e Fichamento de Referencial Teórico sobre o assunto, por meio de Livros, Bases de Dados do Mackenzie, Material Acadêmico do Google Scholar, Scielo, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e ABCIBER, propondo assim dar uma base teórica para o projeto e para os estudos posteriores que serão realizados.

3.2 Decupagem do filme

Após assistir ao filme “O Ato de Matar” foram selecionadas primariamente cenas, falas, quadros, informações e sequências a serem posteriormente analisadas, visto que “narração é sucessão de sequências, adicionadas umas às outras. Começo e fim da narrativa são escolhas arbitrárias, próprias do discurso” (LAGE, 1998, p.87) dessa forma, esses elementos influenciam diretamente na voz e no discurso que a obra terá.

Manuela Penafria (2009, s/p) condensou através de dois autores que:

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. Embora não exista uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999), é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar. (Cf. Vanoye, 1994)

Nesta fase também foram feitas a comparação e reflexão com o material da pesquisa bibliográfica, para assim ter um maior paralelo entre os produtos fílmicos, o trabalho jornalístico neles realizados e o panorama em que a cultura foi construída

3.3 Análise do roteiro dos filmes

Sabe-se que a forma com que uma narrativa é construída, ela irá influenciar na recepção do leitor. Ao acumular núcleos numa sequência narrativa, por exemplo, pode-se dar

mais destaque a certo momento (LAGE, 1998) aqui foi feita a verificação de como a narrativa foi construída para se assim estabelecer a veracidade dos acontecimentos. A partir das falas e construção imagética do filme, foi feita a análise de como foi montado o discurso da verdade em sua escrita, com os fatos pré-estabelecidos, as entrevistas que alteraram a orientação do projeto e fatos entorno os filmes. Segundo Nilson Lage (1998), o efeito de continuidade narrativa é ilusão criada na leitura, como as sequências são justapostas. Nesta etapa verificou-se como esse novo panorama do fato foi construído, como os elementos lúdicos situaram foram introduzidos e trabalhados na narrativa do filme.

3.4 Análise de detalhes técnicos do filme

Aqui foi verificado como os detalhes técnicos do filme (plano, enquadramento, fotografia, trilha sonora, atuação) influenciam no resultado final dos documentários. Como essas características de cada um tem importância ou não da verdade jornalística e do panorama do filme. “A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida. ” (TARKOVSKI, 1998, p. 135)

A iluminação elétrica é capaz de exercer efeitos sociais de controle (vídeo o exemplo do black-out em Nova York). E no que diz respeito à tevê, o vídeo, mesmo quando por um acidente desaparece a imagem, remete, através da pura luminescência, à presença social de todas as outras pessoas. Não é apenas o aparelho que se liga, mas também o telespectador. (SODRÉ, 1994, p. 63)

Após a seleção na decupagem do filme (tópico 2) das cenas, quadros e outras sequências a serem analisadas, esse material foi comparado e refletido com o referencial teórico até o momento.

3.5 Revisão do referencial teórico

Após o processo de análise fílmica, foi feita a reavaliação do material bibliográfico estudado e fichado em toda a pesquisa em Livros, Bases de Dados do Mackenzie, Material Acadêmico do Google Scholar, Scielo, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e ABCIBER até o momento. Como cada estudo ou produto artístico auxiliará na construção do Artigo Final.

3.6 Análise do conteúdo final

A correção e revisão total de todo o material produzido até o momento foi a penúltima etapa, com isso, foi realizado o fichamento e escolha da bibliografia a ser utilizada no Artigo Final. Nesta etapa foram incluídas novas análises e pesquisas em material bibliográfico não consultado até o momento. O documentário também foi assistido mais uma vez.

3.7 Elaboração do Artigo Final:

Aqui foi realizada a análise final dos resultados colhidos durante todo o projeto, revisão do referencial teórico e elaboração do artigo científico.

4. RESULTADO E DISCUSSÃO

4.1 O Ato De Matar

A ideia inicial do documentarista Joshua Oppenheimer era realizar uma obra em que ele entrevistasse vítimas da ditadura na Indonésia, pessoas que foram torturadas e sofreram abusos com o regime. No entanto, os camponeses e outros indivíduos tinham um recorrente medo e receio por conta do país conservador ainda se situar numa situação onde os torturadores não sofreram punições, ao contrário disto, são homenageados em praças públicas. Assim como a própria sétima arte, que é o universo subjetivo de um autor-realizador, uma experiência limitada dentro de um espaço de tempo de uma ilusão que já aconteceu, os indonésios ainda continuam nesse passado cheio de heranças conservadoras que criaram uma bolha temporal que a cada momento continua reforçando a violência. “O cinema é um fantasma do vivido, é o mensageiro da morte. O que vemos já morreu, mas ele cria uma ilusão de movimento e de realidade como estivesse acontecendo aquele momento em algum lugar, talvez apenas em nossa imaginação.” (MOURA, 2008, p. 5). Em meio a uma questão audiovisual, o realizador decide convidar esses torturadores a reencenar os cruéis atos de tortura que cometiam há muitas décadas atrás, roteirizando, atuando e encenando com suas experiências e memórias da época. Como diz o diretor: “Eu tenho tentado entender o vácuo que torna possível para os perpetradores do genocídio serem celebrados na televisão pública com vivas e sorrisos.” [em tradução livre]⁵ (THE ACT OF KILLING, 2013, online) Anwar Congo é o protagonista que junto a Herman Koto vai conduzindo as ações do filme atrás de atores na comunidade, sua candidatura a um cargo do governo, gravação do filme, contato com sua família, tudo sempre guiado pela visão de Joshua e algumas de suas perguntas que parecem

⁵ 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.

ser escolhidas especialmente para aquele momento. Como quando Anwar questiona Joshua: “As pessoas que eu torturei se sentiram como me senti aqui? Consigo sentir o que as pessoas que torturei sentiram.” e ele começa a falar algumas sensações. Prontamente, o diretor responde e questiona: “Na verdade, as pessoas que você torturou se sentiram muito pior, por que você sabe que é só um filme. Elas sabiam que estavam sendo mortas.” E a partir desse momento, Anwar cai em si e começa a chorar e a passar mal.

O Ato de Matar é sobre assassinos que venceram, e o tipo de sociedade que eles construíram. Ao contrário de idosos nazistas ou genocídios de Rwandan, Anwar e seus amigos não foram forçados pela história a admitir que eles participaram em crimes contra a humanidade. Ao invés disso, eles escreveram sua própria triunfante história, se tornando modelos para milhões de jovens paramilitares. [em tradução livre] ⁶ (Ibidem)

A obra pode parecer exótica, bizarra ou outros muitos adjetivos, mas é uma realidade individual, pela visão subjetiva e autoral de um realizador, mas ainda não-ficção. A sociedade mostrada no filme, assim como outras “radicalidades” existentes no mundo vem para questionar o limite do que parece ser real e para mostrar “que a humanidade sobe aos palcos todos os dias para encenar algo muito mais insano que dezenas de teatros do absurdo juntos.

“ (GUMUCIO, 2016, p. 2) Ao ter a história contada de outra perspectiva, dos torturadores por meio do diretor, o filme faz parte de uma série de obras que quebram com a “americanização” que coloca muitas vezes os orientais de forma estereotipadas. Como “monstros irracionais”, que apenas gritam e atiram, como podemos ver no recente filme “Até o último Homem”, do diretor Mel Gibson (2016). Somos forçados a refletir e repensar a história de uma nova visão e perspectiva, pois sempre são os vencedores que contam a história, já aqui, somos mediados criativamente por um realizador a partir das ações de seus personagens. Quando a narrativa linear desses vencedores não é suficiente para fazer justiça com a complexidade desses eventos, uma das opções encontradas foi a de “O Ato de Matar”. Uma forma de anti-jornalismo que diferente da má reportagem feita por profissionais atualmente, a obra consegue questionar e provocar autorreflexões em personagens como Anwar, talvez não o método mais correto, mas o mais adequado criativamente. Aonde como afirma Salles “manipular o material não significa aproximá-lo da ficção” (2005, p. 66), a reencenação dos atos de tortura aparece como uma proposta de releitura histórica e ética por meio dos torturadores.

⁶ THE ACT OF KILLING is about killers who have won, and the sort of Society they have built. Unlike ageing Nazis or Rwandan *génocidaires*, Anwar and his friends have not been forced by history to admit they participated in crimes against humanity. Instead, they have written their own triumphant history, becoming role models for millions of Young paramilitaires.

Os gângsteres se definem como “homens livres” pois a palavra *gângster* vem do inglês e significa *free man*. A partir dessa auto definição se começa a imposição de muitos autoritarismos por parte dos participantes da Juventude Pancasila (organização paramilitar com mais de 2 milhões de participantes). Como por exemplo os participantes do movimento irem fazerem grandes desfiles no país entoando hinos e símbolos, sendo sempre louvados pela população, ou também, na cena em que Anwar e seu companheiro de tortura estão sendo entrevistados em um programa de TV sobre a gravação do filme. Grande parte da plateia é formada pelos uniformizados da Juventude, que após um de seus líderes dizer que “Deus odeia comunistas” e a jornalista entrevistadora reafirmar a frase, começam a gritar várias vezes no meio do programa: “Pancasila, pancasila!” E nesse ponto se questiona: livres do que ou de quem? Ou somente presos a uma alienação conservadora e manipuladora? Como por exemplo, o personagem Ibrahim Sinik, jornalista famoso aliado aos gângsteres que entre suas falas diz: “como jornalista meu trabalho era fazer o público odiá-los [os comunistas]” e “não importa o que perguntávamos, nós alterávamos as respostas para eles parecerem maus”.

Não somente por uma alienação interna esses muitos indivíduos, se encontram em um estado de submissão externa com o ocidente visto a grande influência de filmes americanos que moldaram o comportamento desses gângsteres. Como se pode ver também em outro documentário “The Wolfpack”, de Crystall Moselle (2015) em que sete irmãos são criados dentro de uma casa e moldados a partir dos filmes que veem dentro do apartamento. Anwar fala explicitamente em parte do filme que assistiam os filmes e eram influenciados por eles. James Bond, Elvis Presley, Marlon Brando, Al Pacino e John Wayne são alguns dos personagens que incutiram diretamente no comportamento e atos de gângsteres como ele, que deixa claro: “Éramos mais cruéis que os filmes. ”

Suas autoimagens no presente aparecem como fantasmas nos seus passados, quando eles se veem como heróis cinematográficos, eliminando caras maus (alegando serem comunistas, muitos aconteceram de serem chineses-indonésios). São todas suas vidas uma imensa performance fantasmagórica? Por que Oppenheimer escolhe não claramente indicar onde a reencenação, fantasia e realidade divergem, a visão dos assassinos de realidade cria um profundo distúrbio do espectador. [em tradução livre]⁷ (NICHOLS, 2013, p. 25)

A partir da proposta do filme se tem a humanização de Anwar, em determinado momento que o personagem começa a repensar seus atos. Ele assiste uma cena em que é

⁷ Their self-image in the presente appears as fantasmatic as in their past, when they saw themselves as cinematic heroes, eliminating bad guys (alleged Communists, many of whom happened to be Chinese-Indonesian). Is the entirety of their lives na immense fantasmatic performance? Because Oppenheimer chooses not to clearly indicate where reenactment, fantasy and reality diverge, the killers' vision of reality creates a deep disturbance in the viewer.

torturado e fala que “conseguiu sentir o que elas sentiam” e o diretor rebate a questão, dizendo que elas “se sentiam muito pior, pois não era só um filme, elas sabiam que estavam sendo mortas”. O processo ambíguo de humanizar esses indivíduos e também o inverso, de como eles chegaram até o estado de banalização do assassinato é colocado em questionamento. Quais são as causas disto? No filme vemos um misto de autoritarismo e sede de poder, medo e machismo, a frágil masculinidade que precisa sempre se impor. E com o método de Joshua, temos a ficção como forma de aliviar, e questionar/punir no caso de Anwar, a consciência desses indivíduos. Quando eles atuam, os gestos e motivações “implicados no ato de matar, “delineando a própria mis-em-scène não apenas como uma lembrança do passado, mas também dando a ver como se percebem hoje em dia” (SILVA, 2016, p. 2), têm-se parte desse processo de alteração ou permanência de significância na memória desses indivíduos.

É o projetor que continua rodando, num looping sem fim, um filme de ficção dentro da cabeça de cada Indonésio. Pessoas como Anwar e seus amigos são os projetionistas, mostrando uma sutil, mas inevitável forma de propaganda, que cria um tipo de fantasia através dos indonésios que podem viver suas vidas e faz sentido no mundo a sua volta; uma fantasia que dessensibiliza a violência e impunidade que definem nossa sociedade. [em tradução livre]⁸ (THE ACT OF KILLING, 2013, online)

Com esses indivíduos como intérpretes, temos no filme a “emergência das experiências limite nas atuações dos protagonistas, em que o caráter fantástico não se deslinda de uma condição traumática (ao contrário, é propulsionado por ela). “ (SILVA, 2016, p. 13). Esse dispositivo servindo como artifício criativo e de mudança ética e social, ou não nos personagens.

4.2 A violência e o Dispositivo de Reencenação como Elementos Lúdicos

Ao entrar dentro de um cinema, ao apertar o botão do play, o indivíduo que se situa na frente da tela assina um contrato em que acredita que o que vai e acabou de ver é uma verdade. Um acordo do imaginário com que aquela narrativa irá se construir em sua mente, de forma a trazer sensações e conexões lógicas para sua experiência audiovisual.

⁸ It is the ‘projector’ that keeps playing, on an endless loop, a fiction film inside every Indonesian’s head. People like Anwar and his friends are the projectionists, showing a subtle but unavoidable form of propaganda, which creates the kind of fantasy through which Indonesians may live their lives and make sense of the world around them; a fantasy that makes them desensitized to the violence and impunity that define our society.

...realizador e espectador estabelecem um contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo. São declarações sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca a fé nesse contrato. (SALLES, 2005, p. 58)

Sabendo que “o Homo Sapiens é muito mais levado ao excesso do que os seus predecessores e o seu reino corresponde a um transbordamento do onirismo, do eros, da afetividade, da violência. ” (MORIN, 2000, p. 107), realizadores audiovisuais e artistas utilizam a construção da obra de forma a tocar a quem assiste, “...posto que a câmera põe em registro o ausente que não está lá. É a conjunção da realidade do movimento e da aparência das formas que motiva o sentimento da vida concreta e a percepção da realidade objetiva. ” (PICCININ, 2013, p. 237) O documentário (além de ser uma performance da realidade) ou uma obra de ficção são convites a entrar em um jogo, um estado temporário e interno em que você irá se situar em um outro “mundo” com outras regras. Na construção de personagens na obra ficcional por exemplo, ao determinar tais características a cada um, estamos definindo regras de um jogo, estas que não devem ser quebradas, para assim manter a permanência e a possibilidade do processo ser jogável.

Além do próprio “jogo” em que se encontram os indivíduos, o filme “O Ato de Matar” tem como proposta o convite desses personagens a um novo jogo: os torturadores reencenando os cruéis atos que inferiam nos chamados “comunistas” ou quem parecesse como. “Dissemos que todo jogo é limitado no tempo, não tem contato com qualquer realidade exterior a si mesmo e contém seu fim em sua própria realização. ” (HUIZINGA, 2001, p. 226) A Reencenação proposta por Oppenheimer se define dentro de um tempo delimitado (o processo de gravação e produção do filme), se fecha na realidade interior do diretor com os torturadores e a equipe do filme, e contém um fim dentro da própria obra. Fim esse que levou a transformação de personagens como Anwar, em que as ações de refazer a tortura como na época da ditadura da Indonésia, em 1965, ele saiu do aspecto mágico do jogo. Não apenas reencenar para a realização do filme, mas esse ato de fazer novamente despertou um sentimento que antes o personagem não tinha ao encarar o assassinato como apenas um fator lúdico, matar por prazer, pelo fato de pertencer ao grupo do jogo. Quando Anwar chama os dois netos que estavam dormindo para assistir a cena em que é estrangulado, o diretor Joshua até insiste perguntando se não é violência demais para as crianças, mas ele persiste e diz que quer mostrar para os dois meninos, que devem ter por volta de nove ou dez anos.

O que se torna cada vez mais necessário na sociedade contemporânea são pessoas que resolvam se aprofundar nos elementos lógicos e humanos. Indivíduos que consigam

enxergar além do círculo mágico do jogo, e sair de estados de alienação em que muitas vezes movimentos como religião, política e amor nos colocam. “A inovação pressupõe ou provoca no seio de um sistema vivo uma certa desorganização, ou abrandamento das restrições.

Ligada à ação de um princípio reorganizador.” (MORIN, 2000, p. 119) O mais difícil é fazer com que as pessoas vejam sob perspectivas diferentes da que estão situadas, pois é muito mais cômodo continuar na zona de conforto. Torturadores e outros como Anwar preferem inconscientemente continuar no estado que estão: imersos e com uma população que ludibriados pelo medo continuam servindo a eles e os colocam como Heróis. Resultado em uma população que não tem interesse mas tem receio de revisitar sua história, pensamentos e ideais.

O discurso de ódio entra para exemplificar a perda de noção de muitos indivíduos, que apaixonados pela causa que se encontram, juntos à uma bagunça da ordem acabam ficando sem rumo e partem para a violência física, verbal e online. No caso da Indonésia por exemplo, em que tantos os participantes da Juventude Pancasila como os torturadores, que mesmo após muitas décadas, continuam num estado de permanente ódio aos comunistas, e assim instalam uma determinada “ordem” com base nisto. Um fenômeno e comportamento que ainda permanecem na cultura daquela sociedade específica, não somente como fator do que está acontecendo no momento.

As comunidades de jogadores geralmente tendem a tonar-se permanentes, mesmo depois de acabado o jogo. [...] ..., mas a sensação de estar ‘separadamente juntos’, numa situação excepcional, de partilhar algo importante, afastando-se do resto do mundo e recusando as normas habituais, conserva sua magia para além da duração de cada jogo. (HUIZINGA, 2001, p. 15)

A alienação daquela população “se passa como se a mentalidade e o comportamento do adolescente tivessem passado a dominar certas áreas da vida civilizada que outrora pertenciam aos adultos responsáveis.” (Idem, p. 228) Os torturadores por exemplo, o ódio era boa parte em função de um caráter lúdico primitivo, ações desenfreadas, que tinham a ação de matar como um jogo, “O Ato de Matar” (que é o próprio nome do filme) como um elemento lúdico. Ao dizer por exemplo que poderia fazer um filme mais sádico do que os sobre nazistas, que nunca teve nenhum filme em que cabeças eram arrancadas. “A não ser na ficção, mas isso é diferente. Pois eu fiz isso na vida real. [...] O que está claro é que nenhum filme usou nosso método, podemos atrair um grande público. “ “O jogador pode entregar-se de corpo e alma ao jogo, e a consciência de tratar-se ‘apenas’ de um jogo pode passar para o segundo plano. “ (Idem, p. 24) Como explica o fato de eles continuarem no movimento, na

dita “luta”, por consequência do universo mágico que se instauraram, em um grupo conservando a magia do jogo que tinham antigamente na época da ditadura. Com as torturas, tradição e conservadorismos, elementos estes que conservam o sentimento de antes, conseguindo assim a permanência dessa ordem.

...a finalidade a que obedece é exterior aos interesses materiais imediatos e à satisfação individual das necessidades biológicas. Em sua qualidade de atividade sagrada, o jogo naturalmente contribui para a prosperidade do grupo social, mas de outro modo e através de meios totalmente diferentes da aquisição de elementos de subsistência. (Idem, p. 12)

Ao contrário do novo raciocínio das redes sociais, do imediatismo e superficialidade, é preciso ver os múltiplos lados de determinado acontecimento e olhar com distanciamento, mas ao mesmo tempo sensibilidade para dogmas e preconceitos sendo exercidos a todo momento. Questionar a ordem, tradições e conservadorismos presentes muitas vezes como sólidos. O documentário permanece não somente como gênero desconstrutor de paradigmas e histórias da sociedade, mas também tendo em sua realização elementos lúdicos que o definem como vários processos de um jogo, seja entre o realizador e o espectador por meio da obra ou por aspectos externos que ultrapassam a tela e interferem direto entre o realizador e o consumidor de sua arte.

...filmar sob o risco do real e inscrição verdadeira. Num mundo de condutas premeditadas, saturado por clichês midiáticos, a tarefa central do documentarista, nos diz ele, não é como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme de fato – ou seja, como fundar uma prática que negue o controle excessivo, que subverta o espetáculo, que ultrapasse o previsível e reponha o jogo (o embate entre desejo e violência que deve permear a relação entre o cineasta, os sujeitos filmados e os espectadores). “ (COMOLLI, 2008 apud RODRIGUES, 2015, p. 140)

Termina-se buscando um futuro, além de uma sociedade que se utiliza da razão, um maior impulso coletivo não para a violência e sim para olhar os desfavorecidos e que não tem nem a oportunidade de ter sua voz ouvida. Parafrazeando a frase de Edgar Morin⁹ espera-se que com a esperança de que a desordem humana se desenvolva, a ordem apareça, mas esta que seja plural e humanística, se é que isso é uma utopia ou para ela seja necessário o nascimento de uma nova cultura para este acontecimento.

⁹ É a ordem humana que se desenvolve sob o signo da desordem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio a um jornalismo saturado e mal feito, a obra do cineasta Joshua Oppenheimer aparece como um anti-jornalismo de forma criativa, social e humana, propondo ironicamente aos personagens uma segunda oportunidade de vivência e experiência dos atos cometidos décadas antes durante a ditadura na Indonésia. A obra do diretor vem não somente com uma nova experiência do ponto de vista jornalístico, mas também cinematográfico. Adotando o conceito de documentário como Performance da Realidade, temos aqui uma visão autoral, subjetiva e convidativa da Indonésia atual.

“O Ato de Matar” questiona mais uma vez o eterno conflito entre o que é ficção e realidade. Uma verdade pura não existe do ponto de vista prático, pois toda realidade será a visão subjetiva de alguém ou algum grupo, especificando que dentro desse grupo cada indivíduo terá um real individual. Visto que essa questão depende de fatores sociais, emocionais e é único, pois assim como não existe uma pessoa igual a outra, cada um tem sua verdade e olhar, exercendo-os ou não.

O filme de Oppenheimer é uma oportunidade de o espectador ver o “outro lado” de forma diferenciada e sem os cansados estereótipos clichês. O acesso a que o diretor teve é excepcional, visto os muitos participantes da equipe técnica do filme que são nomeados como “anônimos” nos créditos, por conta do permanente medo de repressão, mas que o diretor como pessoa externa conseguiu esse acesso. Pode-se observar também claramente como para esses personagens se tem a banalização da violência e forte influência ocidental, que não apenas foi parte essencial no financiamento da ditadura do país, como mantém uma autoridade cultural por meio do cinema.

Conclui-se como os personagens utilizam a violência de forma lúdica, “O Ato de Matar” com um jogo, e que colocados em um jogo frente a seu próprio círculo mágico pode ocorrer uma transformação da realidade fazendo com que estes repensem a sua história, que na Indonésia é tão renegada. Filmando um filme, o processo, o diretor coloca o espectador no jogo, ao mostrar não somente um universo, mas por trás dele, que acaba sendo um novo universo desse que nunca existiu. Pois retomando o conceito de verdade, aqui é como se cada um tivesse seu filme, sua perspectiva, e como o presente, que nunca existe, sempre é passado ou futuro, ao mostrar o making-of de algo o documentário não mostra esse algo. “E nem as imagens como réplicas do real são suficientes para garantir o registro objetivo.” (PICCININ, 2013, p. 237). Cada verdade contém sua objetividade e sua singularidade, que vagam em meio a um universo de repertórios e subjetividades.

6. REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Mauro Luciano De. **A espessura do imaginário no documentário – a imagem e a ideologia**. Bocc, Bocc.ubi.pt, 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/araujo-mauro-espessura-do-imaginario-nodocumentario.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2017.
- AUMONT, J. 2009. **A Estética do Filme**. 7ed. São Paulo, Papyrus, 304 p.
- BARBOSA, R. **A imprensa e o dever da verdade**. São Paulo: Editora Papagaio, 2004. 127 p.
- BUCCI, E. 2004. **Na TV, os cânones do jornalismo são anacrônicos**. In: Bucci, Eugênio & Kehl, Maria Rita (orgs.) Videologias: ensaio sobre televisão. São Paulo, Bontempo.
- CARRIÈRE, J. **A Linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 221 p.
- COUTINHO, Eduardo. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. ISSN 2176-2767**, [S.l.], v. 15, set. 2012. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228>>. Acesso em: 04 maio 2017.
- DETONI, Márcia. **O audiovisual de não-ficção e a "maldição do jornalístico"**. Estudos em comunicação, Universidade de São Paulo, v. 2, n. 7, p. 6384, mai. 2010.
- GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013. 143 p. (Ofício de arte e forma).
- GUMUCIO, Guillermo M. **Mise-en-scène do horror: o ato de matar**. Revista científica umc, Mogi das cruces, v. 1, n. 1, p. 1-7, ago. 2016
- HAPP, D. L. **Imitando Sensacionalismo: Mock-documentaries de Terror**. Artigo de Iniciação Científica. Jornada de Iniciação Científica, UNICAMP. 2011
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 243 p.
- LAGE, N. **Controle da opinião pública: um ensaio sobre a verdade conveniente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. 406 p.
- LIMA, A. A. **O Jornalismo como Gênero Literário**. São Paulo, Edusp, 1981, 80 p.
- MORIN, E. **Paradigma Perdido, O: a natureza humana**. 6. ed. Mem Martins: EuropaAmérica, 2000. 222 p.
- MOURA, Hudson. **Oralidade e fabulação no Cinema Documentário**. Bocc, BOCC

– Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, Covilhã, Portugal, 2005. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-hudson-oralidade-e-fabulacao.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

NICHOLS, Bill. 2008. **Introdução ao documentário**. 3 ed. Campinas, Papirus, 270 p. _____ **Irony, cruelty, evil (and a wink) in the act of killing**. Film quartely, University of california press, v. 67, n. 2, p. 25-29, winter 2013.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia (s)**. 2009. VI Congresso SOPCOM. Lisboa. 2009. Acessado: 28 de out. 2014.

_____. _____ **O ponto de vista no filme documentário**. Bocc, Bocc.ubi.pt. 2001 Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

_____. _____ **O documentarismo do cinema**. Ícone, Universidade Federal de Pernambuco, v. 1, n. 7, p. 61-72, jul. 2004. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>>. Acesso em: 03 mai. 2017.

PICCININ, Fabiana. **Onde o jornalismo mostra e reflete sobre seu fazer: o caso do documentário contemporâneo**. Verso e reverso, Unisinos, v. 27, n. 66, p. 236242, set./dez. 2013.

RODRIGUES, L. R. A. **Notas sobre o dispositivo contemporâneo**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 30, p. 138-148, dez 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/198225542015220160>

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

SARTRE, J. Paul. **O Imaginário**. São Paulo: Ática, 1996.

SILVA, Mariana Duccini Junqueira Da. **Um espetáculo da in suportabilidade: a insuficiência do realismo em "o ato de matar"**. Intercom - sociedade braileira de estudos interdisciplinares da comunicação, São Paulo, v. 1, n. 2017, p. 25-29, set. 2017.

SODRÉ, M. **A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no brasil**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1994. 141 p.

SOUZA, Gustavo. **Aproximações e divergências entre documentário e jornalismo**. UNl revista, 2006. Bocc.ubi.pt, v. 1, n. 3, p. 1-8, jul. 2016.

SPONHOLZ, L. **Jornalismo, conhecimento e objetividade; além do espelho e das construções**. Florianópolis: Editora Insular, 2009. 191 p.

TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. 2ª edição São Paulo: Martins Fontes, 1998. 306 p.

THE ACT OF KILLING. **The act of killing - press note.** Disponível em: <http://theactofkilling.com/wpcontent/uploads/2013/09/the_act_of_killing_press_notes_sept2013.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2017.

TRAQUINA, N. **Teorias do jornalismo.** Florianópolis: Insular, 2 ed. 2013. 224 p.

Contatos: guilherme.fp11@gmail.com e denise@mackenzie.br