



ENTREVISTA

Joshua Oppenheimer

**Realizador do filme *The Act of Killing*,
vencedor do Prémio Amnistia Internacional
Portugal no Festival de Cinema
Independente IndieLisboa 2013**

Como foi a sua experiência de filmagem na Indonésia? O que é que o ligou a este local e a estes temas?

Há tantas formas de responder a isso. Envolvi-me neste filme quando fui pela primeira vez à Indonésia em 2001 para fazer um filme sobre uma comunidade de trabalhadores numa plantação que estava a tentar organizar um sindicato. E, na verdade, a ideia era fazer um filme participativo com pessoas em qualquer parte do mundo, num local onde não existissem sindicatos ou onde os sindicatos fossem ilegais. No rescaldo da ditadura militar Indonésia, havia indícios de que os sindicatos talvez fossem autorizados e havia trabalhadores de plantações que estavam a lutar por organizar um sindicato. Fui até lá para registar a luta coletiva dessas pessoas sem saber nada sobre a Indonésia. Podiam ter-me enviado para a Malásia, para a Índia ou para a Colômbia, mas enviaram-me para a Indonésia e descobri que não aguentava trabalhar através de tradutores, por isso aprendi a língua muito depressa. Não tive aulas, simplesmente recusei-me a fazer as coisas com tradutores.

Descobri que o maior obstáculo nesta região de plantações para aqueles que estão a tentar organizar um sindicato é o medo. Medo, porque até 1965 havia um grande sindicato de

trabalhadores nas plantações e as pessoas com quem eu estava a viver e a trabalhar para fazer este filme, os seus, pais, avós, tios, tias, tinham feito parte desse sindicato e foram acusados de serem esquerdistas, levados para campos de concentração, e muitos foram mortos. As pessoas tinham medo que isso voltasse a acontecer. Sendo assim, para contar a história da sua luta no sentido de organizar um sindicato, era de alguma forma necessário mostrar a razão do seu medo e, por isso, necessário falar sobre como o passado ainda estava vivo no presente. Assim, depois de ter feito o filme sobre a plantação, voltei lá de imediato para fazer um filme mais sério e mais aprofundado sobre o que aconteceu em 1965 e sobre como as pessoas continuavam intimidadas.

Julgo que enquanto fazia o primeiro filme percebi que esta era uma sociedade em que os assassinos tinham vencido. A minha família tinha fugido da Alemanha Nazi por pouco, tinham fugido do fascismo e do Holocausto e existia essa ideia de que eu estava num local onde tinha ocorrido um holocausto, onde os agressores tinham ganho e falavam livremente sobre o que tinha acontecido, o que fazia com que todos os sobreviventes e familiares das vítimas tivessem medo. Eu sentia que era uma situação muito, muito importante e um terrível acontecimento histórico que requeria algum tipo de resposta e sentia que de alguma forma era essa a minha obrigação, eu precisava de a expor de alguma forma.

Deve saber que existe uma série de filmes em que os criminosos falam sobre os seus crimes, mas invariavelmente, quando são filmados, ou pedem perdão pelo que fizeram, ou admitem tê-lo feito num tom de arrependimento, ou negam ter cometido o crime. E isso acontece porque, quando temos conhecimento dessas pessoas, a maioria das vezes elas já não se encontram no poder. E assim aqui temos uma terrível situação em que os criminosos estão no poder e estão à vontade porque ainda têm oportunidade de justificar o que tinham feito a eles próprios, ao mundo, a mim, e também para usar tal justificação como a base do seu poder. Por isso, quando vemos *The Act of Killing*, vemos homens no início a gabarem-se de terem morto alguém e pensamos: “Meu deus, eles não sentem qualquer remorso, qualquer culpa”. Isso não é necessariamente verdade. O facto de terem morto, ou de eu ter morto, ou de tu teres morto, se depois existisse uma oportunidade aberta para justificar o que foi feito, seria isso que faríamos, caso contrário teríamos de olhar para o espelho e encarar um assassino. Daí que a justificação para o homicídio em massa possa facilmente transformar-se numa celebração, principalmente se não acreditas completamente no que fizeste, pelo que vais um pouco mais além quando te justificas.

No filme, a justificação e até mesmo a celebração das mortes em massa parecem um sinal de que eles não sentem qualquer remorso. Eu acho que é o oposto, parece que são desumanos. Pelo contrário, o homicídio é um ato humano, apenas os humanos o fazem, somos a única espécie que o faz, e justificá-lo e celebrá-lo também é humano. Normalmente, quando ouvimos falar sobre criminosos num filme, eles já foram retirados do poder e por isso já não o podem justificar. Aqui temos pessoas que podem justificá-lo e que o fazem. Na verdade, a justificação é um sintoma da sua própria consciência e da sua própria humanidade. É esse o paradoxo no filme e é o que faz com que o filme se desenrole daquela forma e o leva ao clímax. Mas é também uma tragédia, porque depois de nos corrompermos ao matar uma pessoa, ou muitas pessoas, e justificarmos esse ato, a justificação permite-nos continuar a fazer mais mal, permite-nos voltar a matar, permite-nos extorquir as nossas vítimas, culpá-las pelo que aconteceu, intimidá-las para que não nos acusem e não nos façam sentir culpados, para que fiquem calados, e permite-nos extorquir-lhes dinheiro, expulsá-los das suas terras e quase que nos exige que matemos de novo.

Se matas alguém e o justificas, e posteriormente o governo te diz: “Agora mata outra pessoa pela mesma razão”, se recusares é como se estivesses a admitir que era errado da primeira vez.

Isso é muito interessante. Está relacionado com a próxima pergunta que tenho para lhe fazer: desde o início do filme diz que tudo isto começou com um pedido feito aos responsáveis pelos massacres para que estes acontecimentos fossem representados. Isto foi uma forma de obter uma espécie de resposta espontânea e empática relativamente ao que aconteceu com as vítimas? Porque quando falam dos crimes, tal como disse, eles não sentem vergonha...

Eles *parecem* não sentir vergonha.

Esta foi uma forma deles se colocarem no lugar das vítimas?

Não, não, não foi. Digo em primeiro lugar que não, diretamente, porque na verdade muitos dos assassinos mostravam ou dramatizavam o que as vítimas fizeram, devo dizer... mas não respondi exatamente à sua primeira pergunta. Eu estava neste local, com os assassinos a gabarem-se, estava a tentar filmar com os sobreviventes, mas sempre que tentava havia interrupções, éramos presos, levavam as nossas máquinas de filmar. Reagrupámo-nos, fomos de novo às organizações dos direitos humanos da Indonésia e dissemos: “Será que não

devemos fazer este filme? Como é que podemos fazer este filme? Se calhar é demasiado sensível”, e toda a gente disse: “Não, tens de continuar. Isto é muito importante. Grava os assassinos a gabarem-se porque isso eles vão deixar-vos fazer. E se o público vir os assassinos a gabarem-se vai logo perceber porque é que temos todos tanto medo. É aterrador viver numa sociedade em que os assassinos se gabam, por isso, de certa forma, estamos a expor um regime de impunidade e o que acontece quando os assassinos vencem e não são responsabilizados”.

Depois, estou a filmar os criminosos e eles não só se gabam como se oferecem logo para me levar aos locais onde mataram alguém, contam-me como o tinham feito, e muitas vezes fizeram o papel das suas vítimas. Não tive de os convencer a fazer a dramatização, não tive de os convencer a falar, e não tive mesmo de os convencer a representar as suas vítimas. Eles representaram as vítimas porque foi isso que viram, acho. Sabe, quando está a matar alguém com um arame, como o Anwar fez, ou a cortar a cabeça de alguém, a imagem que tem na cabeça, que fica registada na memória e à qual tem de fugir de alguma forma, é a imagem da vítima a morrer. Aquela coisa horrível que viu, vezes e vezes sem conta. E como é que foge disso? Bom, pode beber ou tomar drogas, como o Anwar diz no início do filme que faz. Ou que costumava fazer e já não faz.

Ou então pode representar a cena. Porque se a representar está a fazer o mesmo que uma vítima de um trauma faz ao falar sobre o que lhe aconteceu, como uma forma de se proteger e de conter a situação. Acho que, do mesmo modo, quando representamos o que as vítimas passaram, estamos a insistir que o significado do que aconteceu não é o real, que não teve significado. Caso contrário, nunca seríamos capazes de o representar. Por isso, é uma forma de viver uma negação.

Então é um mecanismo de enfrentamento.

É um mecanismo de enfrentamento e julgo que também pode ser uma forma de – voltando à vítima de trauma – construir uma cicatriz psicológica, neste caso uma cicatriz em torno de uma imagem terrível. Desde o início reparei que os assassinos passavam imediatamente de querer mostrar-me o que fizeram a dizer: “Agora deixa-me mostrar-te como é que eram as vítimas”. Se repararam na primeira cena em que o Anwar está a dançar no telhado, no início do filme, esse foi mesmo o primeiro dia em que o filmei. Ele mostra-nos como matou com o arame e, se repararem, quando ele está a dançar tem um arame à volta do pescoço; é um dos

pormenores absurdos desta cena. Claro que ele tem o arame à volta do pescoço porque acabou de me mostrar como é que matou e de dizer: “Agora deixa-me mostrar-te o que aconteceu às vítimas”.

Quando conheci o Anwar, ele já era o 41º assassino que eu filmava e muitos daqueles com quem falei antes estão no filme que estou agora a editar. Portanto, quando o conheci já tinha filmado 40 homens, todos a quererem mostrar-me como tinham morto, todos eles a fazerem estas representações, como o Anwar no telhado. Toda a proposta de dramatização era uma resposta à sua disponibilidade para representar e não era uma tentativa de os fazer representar. Eles estavam disponíveis para o fazer e esta era uma forma de eu compreender o motivo da sua disponibilidade. Por isso disse-lhes: “Mostra-me o que fizeste, como quiseres, eu filmo o processo, filmo as representações da forma que quiseres, junto tudo para tentar perceber o que significa para a tua sociedade e o que significa para ti” como forma de perceber porque é que são tão abertos, o que pretendem ao serem tão abertos, de que forma o facto de se vangloriarem afeta a sociedade.

Isso é muito interessante, porque não lhes pediu para representarem a situação, pediu-lhes para lhe mostrarem o que aconteceu e eles escolheram essa forma para mostrar como tinham cometido os assassinatos.

A dramatização mais orgânica de todo o filme é o Anwar a dançar no local onde matou milhares de pessoas, e eu penso “como é isto possível?”. Obviamente que ele não sabe o significado do que está a fazer ali, ou está a negá-lo. Ao dançar ele nega o significado do que aconteceu ali como forma de lidar com isso, talvez. Será que ele ia admiti-lo, se eu lhe mostrasse essa cena? Acabei por lhe mostrar a cena, que é o início do filme. Ele observa-se a si próprio e parece perturbado, esse foi um dos poucos momentos durante o filme nos quais eu senti que podia estar metido em problemas. Pensei que ele fosse dizer: “Isto transmite um aspeto negativo meu, não vou continuar a colaborar, vou chamar os militares e a polícia”, pensei que estávamos em problemas e que íamos ser presos, por isso tinha todos os elementos da equipa que não eram necessários para aquela cena no aeroporto com as malas feitas, prontos para comprar bilhetes de avião para todos nós e para saírem de Medan caso não recebessem uma mensagem a confirmar que estava tudo bem. O Anwar estava a assistir à cena, parecia perturbado, e eu pensei que fosse pelo que aconteceu no telhado, mas ele ainda não conseguia admiti-lo. Portanto, também não conseguia admitir que aquelas imagens lhe

davam um aspeto negativo. Se ele dissesse isso, as coisas estariam mal. Então, ao invés de aproveitar esse sentimento de perturbação, ele nega mais uma vez o significado de tudo aquilo, que o que fez foi uma coisa terrível...

Ele até comenta as calças que estava a usar nessa cena...

Exatamente, essa é a sua forma de negação e de lidar com o desconforto que sente ao observar a cena, mas sem aceitar o que ela realmente significa. E assim começa, com o momento das calças, uma viagem de cinco anos numa representação cada vez mais elaborada. Até que finalmente, após representar o papel das suas vítimas e de, mais uma vez, tentar negar o significado de tudo, Anwar diz: “Agora sei o que as minhas vítimas sentiram”. Eu respondo-lhe: “Não, não sabes. As tuas vítimas foram assassinadas e tu estás apenas a representar”, e ele é forçado a ver e a reconhecer o horror a que submeteu aquelas pessoas. A reconhecer que nunca será capaz de romper a distância entre as mentiras, as histórias que contou para lidar com o que fez e a realidade, a horrível realidade a que ele tinha submetido aquelas pessoas. E é esse horror, creio eu, que o choca na cena final.

Até há uma cena perturbante em que ele assiste a essas cenas com os netos...

Sim, é dessa cena que estou a falar. Os netos entretanto aborrecem-se, para eles é apenas um filme, acabam por ir dormir e ele fica sem os seus escudos humanos. Eles eram a sua última tentativa de dizer: “Isto é apenas um filme, eu nunca fiz nada assim tão terrível, aqui não há drama real, é apenas um filme. Não é, crianças?”. Para eles é apenas um filme e nem é um filme muito interessante, ainda nem estava editado, por isso aborreceram-se e foram dormir. Ele fica encurralado e a sua última tentativa de se safar é dizer-me: “Olha, Josh, eu sinto o que as vítimas sentiram, não era isso que querias este tempo todo?”. Eu respondo: “Desculpe, mas não sente”, e a razão por que o digo é porque não era isso que eu queria durante todo aquele tempo. Não estava a tentar que Anwar sentisse remorsos, estava a tentar expôr o regime de impunidade no qual ele atuou.

A minha próxima pergunta está relacionada com a reação dos protagonistas. Até que ponto os protagonistas do filme foram uma força criativa dentro do projeto? Teve alguma surpresa significativa com as suas reações? O filme mudou muito desde o início? Quando estava a interagir com eles e a filmá-los, isso mudou o filme de forma substancial?

Sim, o filme esteve sempre a mudar. Para mim, a realização é uma forma de explorar o mundo e de ir cada vez mais fundo. Às vezes sou muito curioso e acho que isso é importante. Fiz este filme durante um período de sete anos e meio, há milhares de horas de material. Continuei porque continuou a mudar e a tornar-se mais interessante, havia cada vez mais camadas e as *nuances* estavam a tornar-se acessíveis para mim. Quanto mais fundo entrei na comunidade de Anwar, mais próximos nós os dois ficámos e o filme estava constantemente a mudar.

Por exemplo, quando Ari entra no filme. Ari vivia em Jacarta e esse é legalmente o seu único nome. Há um milhão de Aris na Indonésia e era impossível encontrar um Ari em Jakarta a não ser que alguém nos apresentasse. E o Anwar estava a mantê-lo afastado de mim, acho que queria garantir que era ele a estrela do filme. Finalmente, quando o Anwar estava convencido de que era a personagem principal, disse-me: “Sabes, há um tipo chamado Ari”. Eu disse: “Era bom conhecer o Ari, porque ele é um dos membros ainda vivos do esquadrão da morte, era interessante que ele confirmasse a sua história”. Dei a entender que não podia confiar absolutamente no Anwar a não ser que alguém validasse a história, porque queria que ele me apresentasse. Finalmente o Anwar apresentou-me ao Ari. Ele entrou para o filme e disse: “Josh, as mortes foram erradas, o governo deve pedir desculpa, o que fizemos foi muito pior do que os comunistas. Na verdade, os comunistas não fizeram nada, nem sequer estávamos a matar comunistas, estávamos a matar qualquer pessoa e toda a propaganda era uma mentira, etc”. Para mim, isso foi tipo: “Ok, vou deixá-lo dizer isto ao Anwar e vamos ver o que acontece, acho que o filme vai mudar completamente de direção”.

Muitas das coisas que são bastante importantes no filme, como o Anwar a representar as cenas de filme *noir*, onde faz o papel das vítimas, o massacre da aldeia, todas essas cenas não teriam acontecido. Juntei-os na esperança de que o filme mudasse de direção e mudou. A parte do Ari torna-se muito importante no filme, mas não muda fundamentalmente o Anwar. Ele continua. E o Ari revela-se um hipócrita. Acho que ele se está a vangloriar, a gabar-se: “Reparem, sou tão duro. Posso dizer que foi errado e continuar a viver comigo próprio. Não tenho consciência. Não sou atormentado pela minha consciência”. Está a exhibir-se perante os amigos, é por isso que ele diz todas estas observações aparentemente progressistas que os ativistas de direitos humanos diriam. E quando ele percebe que isto é o que o filme realmente é, decide que é mau para eles e avisa repetidamente toda a gente: “Não deviam participar no filme”. Podem vê-lo no filme, ele diz: “Se conseguirem terminar este filme, a história vai sofrer uma mudança de 180 graus”. Nessa fase ele desiste e abandona o filme. Ele e eu

acabámos por não nos entender, discutimos e eu estou a acusá-lo de crimes de guerra, no carro.

Este é um exemplo de como eu estava preparado para que o filme fosse numa direção completamente diferente. Basicamente, como em qualquer exploração, vamos numa direção que parece a mais interessante e vemos o potencial a aumentar. Não significa que seja ali que vamos terminar, de todo. Só podemos ver um pouco mais longe e quando observamos mais profundamente a experiência de alguém, o seu coração, a sua memória sobre um regime de corrupção e pesadelo nacional, mais do que isso, um pesadelo humano, descobrimos que estamos em sítios inesperados com algumas reviravoltas estranhas. O filme estava constantemente a surpreender-me. E só nesse momento, no final da última cena, com o Anwar no telhado, soube que não havia mais nada para filmar. Não podia ir mais longe, estava na altura de terminar o filme.

Foi mesmo essa a última cena que filmou?

Sim, foi mesmo a cena final.

A cena do massacre na aldeia é aterradora, mas no fim vêem-se chamas a subir pela aldeia.

Não percebi bem, eles queimaram mesmo a aldeia?

Sim, mas a aldeia era um cenário, claro que não queimámos as casas das pessoas, todas as vítimas que se veem no filme são os seus próprios filhos e netos [dos moradores da aldeia]. Sim, choraram um pouco, porque estavam a representar sentimentos de medo e susto, mas foram feitas audições para testar a sua capacidade de chorar. Existe uma versão mais curta do filme que de facto inclui essa cena mas não a faz parecer menos horrível. Penso que não foi traumático para os miúdos e certamente que não se destruiu a propriedade de ninguém. Na verdade, o dono do campo foi bem recompensado.

Os miúdos pareciam mesmo aterrorizados, foi por isso que lhe perguntei isto.

Sim, eu penso que eles estavam assustados no mesmo sentido em que se tens atores infantis num filme de Hollywood, quando eles choram e têm medo, estão mesmo com medo. Não faz sentido que Hollywood nos mostre uma criança de sete anos a chorar e nos diga que essa criança está apenas a representar. Não, o miúdo tem sete anos, o miúdo está assustado naquele momento, mas os miúdos assustam-se frequentemente e choram com facilidade. A

questão é, isso permanece? É trabalhado posteriormente? Eles são reconfortados? Todos estes miúdos foram reconfortados posteriormente. Penso que três pessoas talvez tenham ficado traumatizadas durante aquela cena: uma foi a mulher que aparentemente desmaiou. Na verdade ela não desmaiou, ela... Um indonésio teria de imediato reconhecido nela uma mulher possuída. O que não implica que tenhamos que acreditar em possessões ou fantasmas, mas trata-se de uma forma de expressar uma memória traumática. Estávamos a filmar naquele local há uma semana antes de percebermos que tínhamos material suficiente para queimar a aldeia, o cenário, e corriam rumores de que perto do cenário existia uma vala comum verdadeira. E eu penso, aquela mulher tem idade suficiente para ter vivido estas coisas e era a mulher de um dos paramilitares responsáveis pela autoria do crime. Mas eu não sei qual foi a sua experiência em 1965 e pode ter envolvido algum tipo de trauma. Existia algo real ali. Acho que esta cena foi mesmo traumática para o Anwar, porque no rescaldo da cena ele começa a ficar confuso com a fronteira entre ficção e documentário, fica desfocada para ele. Ele começa a dizer: "O que vai acontecer às crianças?". Bem, as crianças são suas vizinhas, nada lhes vai acontecer, mas ele está a cair no seu passado e esta queda define toda a cena final do filme, que começa ali mesmo.

Eu diria que o enteado do tipo chinês que antes tinha contado a história do assassinato do seu padrasto e depois faz o papel de vítima... é a única coisa que, se eu me tivesse apercebido mais cedo, não teria sido incluída no filme... é demasiado forte.

Era mesmo real, então. Eu senti mesmo essa cena.

A única razão pela qual isso aconteceu foi porque naquele dia estavam diversas câmaras no cenário, eu estava a filmar com o Ari e não ouvi a história, e o meu corealizador indonésio, que também tomava decisões, estava comigo a filmar o Ari e nós não ouvimos a história senão muito tempo depois, durante o processo de edição, e não nos apercebemos de que ele era uma vítima. Pensámos que ele era apenas um membro do grupo de teatro dos grupos paramilitares, que já não existia quando eu estava a filmar.

Mas o Herman apresentou-nos este tipo e nós não sabíamos. E eu acho que isso foi horrível, quando ouvi a história pensei "meu deus". Ele continuou a desempenhar o papel da vítima nesta cena terrível em que fica esgotado e depois aparece no *talk-show* a sorrir com o resto da multidão, um *talk-show* real que foi transmitido na televisão. Logo depois está na cena do massacre da aldeia a representar o papel de vítima, e porque o faz? Ele pensava que eu tinha

de montar o filme para mostrar honestamente que era aquilo que tinha acontecido, mas foi um erro. Um erro de omissão, não um erro de comissão, mas um erro. Telefonei-lhe a perguntar porque o tinha feito e a mulher dele atendeu-me e disse-me que ele tinha falecido. Isto foi em plena edição, dois anos e meio depois. Ele tinha morrido de complicações relacionadas com os diabetes, mas eu perguntei-lhe se ele tinha falado sobre entrar no filme e porque o tinha feito. Ela disse que sim, que ele tinha falado muito sobre isso, que queria mostrar o terror pelo qual a sua família tinha passado e esperava que o filme fizesse isso. Nesse sentido, eu fiquei contente e aliviado por saber que ele queria estar ali. Se eu tivesse percebido o que se estava a passar, tê-lo-ia retirado e não teríamos acrescentado essa parte. É a parte mais poderosa do filme. Mas ele não deveria estar ali. Como realizador, tento minimizar os danos. Não iria mais longe. As pessoas perguntam se existem limites no que eu faço e eu digo que existem muitos limites. Eu não quero magoar ninguém.

Por isso, quando eles andam pelos mercados a roubar as pessoas, eu disse que talvez não devêssemos filmar isso e os de indonésios da equipa disseram: “Não Josh, temos de filmar. Acontece em todos os mercados indonésios e nunca foi filmado. Filma-o. Se quiseres, fala com os vendedores de mercado depois, para que não fiquem intimidados com o facto de estes tipos terem agora uma equipa de realização com eles”. E foi isso que fiz. Depois deles visitarem um vendedor do mercado e seguirem em frente, eu ficava para trás, dizendo que estava a obter assinaturas de permissão, mas a verdadeira razão era para explicar por que motivo estávamos ali e dizer: “Desculpe se o facto de estarmos a filmar o fez pensar que eles são tão poderosos que agora têm a sua própria estação de TV ou o que seja, mas não têm. Eu estou aqui para expôr esta situação e fico numa posição de algum risco por lhe dizer isto, mas estou a fazê-lo porque quero que saiba e seria bom se não o divulgasse”. Depois devolvia-lhes o valor no montante que tinha sido roubado. Devolvi cerca de cem dólares.

Os protagonistas sabiam que o fazia?

Eles não sabiam, estavam a passar à próxima pessoa, pensando "o Josh vai alcançar-nos". Eu ficava para trás, dizendo que estava a obter assinaturas de permissão para mostrar aquelas imagens no filme mas o que eu estava mesmo a fazer era a explicar o que nós fazíamos ali e a devolver-lhes o que tinha sido roubado. Apesar do filme abordar coisas terríveis e dolorosas, eu faço sempre o meu melhor para não magoar as pessoas. Acredito que com o Anwar, apesar de

ele ter ido a um "lugar" muito doloroso, aquela filmagem era de facto um espaço seguro para ele ir até esse lugar.

Mencionou antes que teve uma discussão com o Ari. Então existiram alturas em que se sentiu realmente em risco? Quando estava a falar com estas pessoas, pensou: "Meu deus, isto está bem acima de mim, posso estar diretamente em risco, a minha equipa pode estar em risco, estes tipos estão prestes a fazer alguma coisa"?

Não senti isso quando estava a discutir com o Ari no carro. De alguma forma eu sabia que estava a salvo. É interessante, o risco. Tu conhece-lo, tornas-te fluente num mundo e sabes o que podes fazer em segurança e o que não podes fazer em segurança. E quando fazes algo sem segurança, o que é perigoso é o facto de que, para o fazeres, tens de acreditar que é seguro. Não podes pensar que aquilo é assustador. É como não olhar para baixo quando estás a escalar uma montanha, um penhasco. É aí que se torna perigoso. Podes entrar numa situação sem perceber o risco que corres porque não estás a olhar para baixo, para usar a metáfora. Mas não tive medo quando estava a discutir com o Ari.

Tive medo quando mostrei a primeira cena ao Anwar e uma outra vez, quando o vice-ministro da Juventude e do Desporto, antes de terem queimado a aldeia, diz: "Corta, corta, isto vai dar uma má imagem de nós ". Eu senti que estávamos em grandes sarilhos aí. Era claro que estávamos a tentar encenar/reconstituir os massacres e eu pensei que este tipo ia dizer qualquer coisa educada para a câmara e a seguir iria chamar os militares que estavam por perto. Eu estava mesmo com medo porque nós tínhamos uma equipa de dez pessoas ou algo assim, cento e cinquenta criminosos e crianças, e nós já nos tínhamos alongado demasiado. Não tínhamos ninguém a guardar as nossas cassetes, tínhamo-las por todo ou o lado, tínhamos a equipa dispersa, tínhamos as nossas coisas dispersas. Se o exército tivesse vindo, teria levado tudo e teríamos ficado mesmo em sarilhos. Mas o tipo raciocinou rapidamente e percebeu: "Espera aí, eu estou a dizer que isto é mau para a minha imagem como ministro da Juventude e do Desporto mas eu na realidade sou um *gangster* e é por isso que tenho o meu emprego. Eu não tenho este emprego porque sou um burocrata ou um tecnocrata simpático. Tenho o meu emprego porque tenho uma imagem assustadora. Por isso, se eu limpo demasiado a imagem, perco o emprego".

Por isso tive muita sorte quando ele disse: "Não, não, na verdade, não o apaguem, é bom, mantenham-no, mas eu tenho que ir". Isto explica por que muitos jovens criminosos

participaram no filme. Penso que eles sabem que a história desta organização, em 1965, cria uma imagem aterradora. Como *gangsters*, o medo é o seu capital. Porque é que as pessoas lhes dão dinheiro? O tipo com os cristais, que diz "isto é muito, muito limitado", diz: "Um homem de negócios quer comprar terra, tudo o que nós temos de fazer é aparecer e as pessoas fogem e abdicam da terra de graça". Por isso o medo é o seu capital e as pessoas têm medo deles porque eles têm uma boa imagem pública. É realmente muito simples. Camisas castanhas, tu já sabes. É fascismo.

Mas estava entre eles e pensou, bem, a minha vida pode não ter valor, estes tipos matam por tudo e por nada? Não pensou nisso?

Sabes, honestamente, eu não sabia o grau do risco que corria. Eu vejo o filme e vejo pessoas a dizer: "Tu és muito corajoso". Eu penso que sabia o que estava a fazer. Lembro-me do meu pai, ele tinha um amigo que disse que eu devia fazer um filme semelhante noutra zona de conflito e o meu pai ficou bastante zangado com ele e disse-lhe: "Como podes dizer ao meu filho para correr um perigo destes outra vez?". Eu pensei como ele ficava sempre nervoso quando eu voltava à Indonésia. Dizia: "Não vás, porque vais voltar, é tão absurdo", e eu respondia: "Eu não estou em perigo, estou seguro" e pensava mesmo que, de alguma forma, estava seguro. Ou seja, houve um ou outro momento, mas nunca senti estar em perigo de ser morto, por exemplo. Talvez agora, quando mostro o filme em alguns sítios que estes tipos visitam regularmente, fique novamente um pouco assustado.

Eles sabiam que estavam a ser filmados em todas as cenas? Nunca os apanhou desprevenidos?

Não, penso que não existem cenas em que eles não soubessem que estavam a ser filmados. Existem alguns momentos em que foi útil dizer "corta" e as pessoas naturalmente pensam: "Ok, agora estamos numa pausa, posso colocar uma dúvida". E nesses momentos a câmara está ali e eles sabem que estão a ser gravados, mas é demasiado tarde, eles podiam ter dito: "Parem de filmar, não quero falar sobre isto para a câmara", ou continuar, e nunca disseram para pararmos de filmar.

Então eles não se importavam.

Para mim é interessante que o líder do grupo paramilitar faça todos estes comentários escandalosos e pensar: ele está sempre a ser filmado. Às vezes eu estava a filmá-lo e estavam

duas outras pessoas a filmá-lo ao mesmo tempo. Eu tinha que lhes suplicar: "Por favor recuem", para não ficarem no meu plano, mas era como se mais ninguém se fosse atrever a usar aquelas imagens. Ele simplesmente assumiu isso. Sabes, qualquer jornalista indonésio que use um vídeo de uma cena dele a rir-se, por exemplo, de uma história de uma prostituta a fazer sexo oral a seis homens na parte de trás de um carro e a depois a rezar... eles nunca se atreveriam a usar essa cena, porque iriam pensar que a sua vida ficaria em perigo. E eu usei essas cenas. Se às vezes sinto medo, é sobretudo agora.

Além dos membros das milícias, falou com aquele representante político, o dono de um jornal, empresários e cidadãos. Trata-se de um recorte transversal e abrangente da sociedade indonésia e da forma como eles lidam com o passado do país?

Não. Existe uma classe média crítica e inteligente, particularmente em Jakarta, mas não em Medan. Por isso é uma amostra bastante compreensiva da região de Medan, onde eu estava. Nesse sentido, Medan era como se fosse um tipo de microcosmos, que incorpora a lógica subjacente a todo o país e fá-lo salientando uma continuidade com a ditadura militar. Mas há muito espaço aberto à discussão crítica em Jakarta, Java, Bali, onde existe uma classe média que fala de forma crítica sobre o que aconteceu, que está a publicar, apesar de às vezes os seus livros serem proibidos no país.

O vice-presidente, que diz: "Nós precisamos dos nossos criminosos", está a concorrer à presidência e nenhum jornalista o confronta com o que ele diz no filme, apesar do filme ser uma grande história na Indonésia e ser tema de conversa nas mesas de jantar. Mas ninguém o confronta sobre isso, porque têm medo de o confrontar. Têm medo da censura, medo de perder o seu emprego, de ser fisicamente atacados, por isso eu penso que o filme usa esta província, que é uma grande província, é a terceira maior cidade da Indonésia, é uma cidade de cinco, talvez oito milhões de pessoas. E usa este microcosmos em que os *gangsters* assassinaram mesmo pessoas em nome do exército e com o exército, onde os *gangsters* têm estado no poder desde então. Por isso tens este tipo de discurso local verdadeiramente grotesco que é mais extremista, talvez, do que encontras em Jakarta, mas incorpora uma alegoria do resto do país. Isto significa que a maioria dos indonésios que veem o filme ficam chocados mas também zangados porque veem que esta é a verdadeira lógica de todo o sistema.

Então a classe média não entende bem o alcance disto. Apesar de existir discussão crítica, eles não sabem o que se passa nestes locais.

Bem, a maioria das pessoas da classe média não tem espírito crítico. Há alguns intelectuais muito inteligentes na Indonésia, ativistas, advogados de direitos humanos e sobreviventes, particularmente familiares de sobreviventes, que são perspicazes. Uma pessoa comum, na Indonésia, fica chocada e zangada com o filme, mas também perturbada porque percebe que isto é a realidade.

Penso que o filme na Indonésia é como a criança do conto “As roupas novas do Imperador”, de Hans Christian Andersen, apontando para o rei que vai nu. Todos sabem, mas todos têm medo de o dizer. Por isso sabem que é verdade. É curioso porque uma das cenas mais comoventes para os espectadores indonésios é a cena da cascata, no final, na qual as vítimas estão a agradecer a Anwar por as assassinar e as mandar para o céu. Mas apesar de ver muitos indonésios a chorar nessa cena, também se estão a rir ao mesmo tempo. É um riso de alegria, um riso catártico que dá a entender que eles finalmente compreenderam a lógica do seu regime retratada de forma tão crua nos próprios assassinos. Os assassinos tiraram as máscaras, o regime tirou a máscara e disse: “Sim, somos um país que não tem vergonha de matar milhões de pessoas, saímos impunes, estamos no poder desde então e as vítimas deviam agradecer-nos. É essa a moralidade do nosso regime”.

É arrepiante, mas também é motivo de alegria ver que isso foi finalmente exposto e que agora não é possível voltar atrás e fingir que isso não aconteceu. Mesmo que eles digam: “Isso é apenas uma fantasia louca de Anwar”, então e em relação ao *talkshow*? E em relação ao vice-ministro da Juventude e do Desporto? E em relação a todas as outras personagens?

Quem escreveu esse diálogo? Foram vocês? Foram eles? “Obrigado por me matar e me mandar para o céu”?

O diálogo dessa cena foi escrito pela pessoa que deu a medalha Anwar, o que fez o discurso. Ele representa o papel de vítima na cena de filme *noir* em que o Anwar vai para debaixo da mesa e puxa o fio. Mas ele não era uma vítima. Ele é professor de economia.

... O quê?

Ele na altura era membro de um movimento estudantil que perseguia comunistas e os entregava ao exército e aos esquadrões da morte. Era um intelectual semelhante a um

jornalista que apoiava os assassinatos, participava nas detenções e na violência, mas não matava as pessoas.

Ele fez um discurso muito longo sobre a Constituição da Indonésia e todo o tipo de teorias políticas e económicas, mas era demasiado longo. Estávamos a filmar de muito longe num campo rochoso e com rochas só podíamos filmar de longe. Tínhamos as lentes com o máximo de *zoom* e não podíamos aproximar mais. Normalmente quando temos discursos assim podemos encurtá-los e editá-los fazendo *close-up*, mas já estávamos no máximo do *zoom* e não dava para fazer *close-up*.

Então eu disse-lhe: “Ouça, tem de manter o seu discurso curto” através de um megafone, porque estávamos mesmo longe. “Não pode fazer um discurso tão longo porque nós não o podemos editar nem comprimir e não podemos ter 5 ou 10 minutos de discurso. Portanto, qual é a essência do que quer transmitir? Pense nisso durante um minuto e voltamos a filmar”. Filmámos novamente, e ele disse: “Obrigado por me matar e me mandar para o céu”. Ah. Ele realmente resumiu-o a poucas palavras.

Isso é completamente surreal. Eu adoro essa cena, mas também é arrepiante. Tenho uma pergunta relacionada com alguns aspetos particulares do filme. Um tema constante no documentário é o grande impacto transformativo dos filmes, enquanto meio de comunicação, na vida das pessoas, seja como entretenimento, seja como propaganda. Até na representação dos eventos baseados em filmes eles viram-se quando eram novos. É uma desconstrução deliberada da linguagem do cinema? Eram espectadores transformados em atores?

Sim, era. Claro que é deliberado, mas também é orgânico. Porque eles próprios adoram cinema e disseram-me várias vezes como aprenderam as suas técnicas para matar através dos filmes, o que é tão absurdo... absurdo não, é tão... perfeito, que eu tive de ouvi-lo várias vezes antes de compreender que eles realmente o diziam de forma literal.

Mas, acima de tudo, sou um realizador, o filme é o meu meio de contar histórias e eu acho que o filme é sobre como usamos as histórias para criar a nossa realidade. Como justificamos, enquanto seres humanos, aquilo que fazemos. Como usamos as histórias para criar o nosso mundo e a forma crucial como as usamos para escapar às nossas verdades mais assustadoras, aos aspetos mais dolorosos do nosso mundo.

Este é um aspeto um pouco paradoxal de contar uma história como forma de justificação e escapatória. Acredito que o filme é para espectadores que se reveem em Anwar Congo, pelo

menos por um breve momento. Aquela história que contamos constantemente a nós próprios, na qual todas as nossas histórias se baseiam, isso desmorona-se para os espectadores que se reveem em Anwar. Que história é essa? É a história de que o mundo está dividido entre pessoas boas e pessoas más.

Eu também sou membro da Amnistia Internacional. Sempre que leio sobre uma violação dos direitos humanos em algum lado, sou levado a pensar: “Ok, com quem devo simpatizar?”. É muito natural. Quem é a vítima? Quem é o criminoso? Claro que estamos todos mais próximos do criminoso do que aquilo que gostamos de admitir, e uma das consequências de dizer: “Na Indonésia, estas atrocidades acontecem porque os homens são monstros” é que nos tranquilizamos a nós próprios no processo de julgamento. Porque digo que estes homens são monstros? É porque estou a assegurar a mim próprio que sou bom o suficiente para ter direito de fazer esse julgamento. Que tenho direito a denunciá-los. Isso é uma mentira.

Paradoxalmente, denunciámos os culpados por violações de direitos humanos como uma forma de esconder que, de facto, todos somos culpados. O que eu quero dizer é que isto não é apenas um filme. É um filme sobre uma situação pela qual a Amnistia Internacional deveria fazer campanha, para que o governo da Indonésia seja pressionado a pedir desculpa, para que crie uma comissão para estabelecer a verdade e a reconciliação, para que faça pressão no sentido de restabelecer os direitos das vítimas, entre outras coisas.

Devíamos fazê-lo. Mas também devíamos admitir que isto não é apenas sobre um regime distante no qual tudo correu mal. Que, na verdade, tudo o que os nossos corpos tocam, os computadores nos quais comunicamos, a caneca em que bebemos café, as máquinas que me dão a água que estou a beber, tudo isso está assombrado pelo sofrimento de pessoas que fazem essas coisas para nós.

Em vivo na Dinamarca, que é uma das sociedades mais justas que o ser humano alguma vez construiu. Não é perfeita, mas é uma das melhores que eu já vi. E no entanto, na Dinamarca, tudo o que eu compro depende do sofrimento, depende de homens como o Anwar que mantêm as pessoas com medo, tal como aconteceu com os trabalhadores com os quais em comecei esta jornada, as pessoas que produzem tudo aquilo que nós compramos.

Fábricas que não respeitam os direitos humanos são sempre, e não é quase sempre, é sempre localizadas em países onde há histórias de homicídios em massa, de violência política, onde os criminosos ganharam e usaram a sua vitória para criar organizações que mantêm as pessoas com medo. Contam histórias para manter as pessoas com medo, para que os trabalhadores que

fazem as coisas que nós compramos estejam tão assustados que não consigam tomar o controlo dos seus destinos e incluir o custo humano da produção no preço que nós pagamos. Então, a realidade que vemos na Indonésia não é dissociada da nossa realidade, é a subcamada da nossa realidade. É a nossa realidade. Dependemos da realidade que ali vemos para a nossa sobrevivência diária. Somos convidados no banquete canibalesco de Anwar e dos seus amigos. E sabemos-lo. Mesmo no fim do filme o Anwar e os seus amigos ficam perturbados com o que fizeram. O Ari começa a olhar para o espelho como um fantasma, ao pé da sua filha que está a fazer uma massagem facial. O Anwar choca-se com o seu próprio pânico, percebendo que não pode fugir das coisas que fez. Talvez tenham escapado da justiça, mas não escaparam à punição. Penso que todos somos punidos por sermos culpados, por estarmos alienados, isolados, estamos todos cegos em relação à verdadeira natureza da realidade.

E se o meu princípio base na realização deste filme foi ir ao fundo da questão e nunca vacilar, manter os olhos abertos, também precisamos de fazer isso enquanto seres humanos. Por isso acredito que não é apenas um filme, é uma forma de contar uma história. É a forma como contamos a nós próprios histórias para fugir às nossas piores verdades. Vemos o Anwar a usar as histórias para escapar ao que fez, para construir esta espécie de cicatriz psicológica e cinematográfica e fugir ao que fez, negar o significado de tudo aquilo, e nós também usamos as histórias para justificar o que fazemos.

Algumas das reações mais tristes que recebi, e recebo-as a toda a hora, são de espectadores que dizem que Anwar é apenas um monstro, porque esses espectadores também usam histórias para justificar o que fazem todos os dias, o que os transforma em culpados. Isso faz com que dependam do Anwar e de homens como ele. E isso é uma pena, porque significa que o filme não chegou até essas pessoas. Mesmo que assinassem uma petição após verem o filme para uma alguma campanha da Amnistia Internacional, relacionada com a situação da Indonésia, não estariam preparadas para aceitar completamente a mensagem do filme. Isso desilude-me.

E essa é a linha que divide as audiências internacionais. Algumas pessoas estão completamente preparadas para serem devastadas e se reverem em Anwar, compreenderem que também são culpadas e como isto diz respeito a todos nós, e outras vão apenas dizer: “Isto é brutal, é horrível, estes homens são horríveis”. Para essas pessoas o filme é demasiado longo, mesmo a versão curta, porque o julgaram em 20 minutos e assim que o julgam nunca

mais estarão recetivos a fazê-lo novamente. A razão pela qual o julgam é para assegurar que eles próprios são diferentes.

Sim. Eles escolheram o seu vilão. É uma narrativa. É bastante interessante, a nossa realidade é composta por narrativas e nós aglomeramo-las.

Exato. O filme é sobre isso. E o método não só é uma forma de desconstruir o cinema, como de desconstruir a nossa realidade, porque a realidade é uma prisão. E mostra-nos as diferentes narrativas constitutivas de que fugimos a toda a hora, saltando de uma história para outra. Anwar representa as vítimas, isso traumatiza-o e ele passa imediatamente para algo totalmente diferente quando está na cascata, para apagar o significado da experiência.

Este é um filme de meta-narrativas, por assim dizer. Referiu anteriormente que o seu plano ao fazer este filme era expor a realidade aos cidadãos indonésios, mas também ao resto do mundo, daí existirem vários níveis de público envolvidos. E as pessoas têm diferentes respostas ao que veem, ao interpretarem aquelas realidades. Sendo assim, como está a correr a distribuição do filme na Indonésia? Tem alguma informação sobre isso?

Sim. Quero dizer, o filme não pode ser distribuído publicamente na Indonésia porque lá, para colocar um filme legalmente no cinema, temos primeiro de entregá-lo a um painel de censura. E tivemos receio, particularmente antes de termos tido apoio político ao filme. Agora há imenso apoio, daí ser difícil ao governo banir o filme. Mas o governo iria banir o filme e iria criminalizar a exibição do filme em qualquer local, mesmo nos seus escritórios, por exemplo. Algo que seria, por sua vez, uma desculpa para Pancasila Youth atacar pessoas que fizessem projeções.

Apercebemo-nos de que a forma de contornar esta situação seria fazer com que os principais jornalistas, editores, cineastas, historiadores, educadores, escritores, artistas e sobreviventes indonésios vissem o filme e fizemos várias projeções no passado outono nas instalações da Comissão Nacional Indonésia para os Direitos Humanos, em Jacarta. Nessa altura, a 1 de novembro, pedimos-lhes que viessem e que convidassem os seus amigos para uma grande exibição em Jacarta. As pessoas adoraram o filme e nós dissemos: “Ouçam, usem as vossas redes de contactos e projetem o filme, com início no dia internacional dos direitos humanos do ano passado, 10 de dezembro”. E a 10 de dezembro realizámos 50 projeções, creio que em 30 cidades, e aí as pessoas que tinham visto o filme e que queriam organizar as suas próprias

exibições receberam cópias e por vezes até lhes emprestámos projetores. A partir daí foi sempre a crescer. Distribuámos um guia de exposições e perdemos conta delas quando chegámos perto das 500 exposições em 95 cidades, mas o filme é mostrado todos os dias, várias vezes ao dia. Existem longos debates, muita discussão, mas até agora o sistema político não reagiu ao filme.

Não reagiu?

Não. Houve um general do exército, que é o chefe do exército no centro de Java, que ameaçou os detentores de cópias do filme, dizendo que estes eram neocomunistas e que “se tentarem alguma coisa vamos exterminar-vos todos”. Houve um jornal que publicou a manchete “O mundo condena Pancasila Youth”, em resposta ao filme. E a Pancasila Youth - isto aconteceu em setembro, logo após a estreia internacional - enviou uma multidão de 500 pessoas para cercar os escritórios do jornal e exigir que o editor saísse. A polícia disse ao editor para sair, ele saiu e foi agredido, a polícia interveio e impediu que o editor fosse vítima de mais agressões, pelo que não ficou gravemente ferido. Mas ainda foi esmurrado, o que foi terrível.

Entretanto, a Comissão Nacional Indonésia para os Direitos Humanos, mesmo antes da estreia do filme, publicou um relatório de 850 páginas sobre os assassinatos, e este é um pedido simples que os núcleos da Amnistia podem divulgar por todo o mundo. O relatório de 850 páginas era sobre o genocídio, como este constitui um crime contra a humanidade e como deveria haver um pedido de desculpa formal por parte do governo, entre outras reivindicações básicas. E o governo rejeitou o relatório. Os meios de comunicação normalmente iriam apenas encobri-lo, mas, devido ao *The Act of Killing*, disseram: “Como podem rejeitar este relatório?”.

Nessa altura, o procurador-geral indonésio disse que sem os assassinatos a Indonésia não seria o que é hoje, o que – claro – é o que o filme mostra, ironicamente. Mas não era isso que o procurador-geral queria dizer. Então as reações têm sido basicamente muito negativas e muito reduzidas por parte do governo. Mas a reação pública tem sido fantástica.

E nos meios de comunicação em geral? Tem sido ignorado?

Tem sido tudo positivo, praticamente não tivemos críticas negativas nos meios de comunicação, e a maior revista de notícias indonésia, a *Tempo Magazine*, fez algo maravilhoso: eles viram o filme numa das primeiras exposições na Comissão Nacional para os Direitos Humanos e o editor... bem, se és editor da *Tempo Magazine* és parte do sistema. Se

não publicas nenhuma história sobre o genocídio durante décadas, então estás a fazer autocensura. E, ao olhar para Anwar e Ari no final do filme, creio que ele terá pensado: “Eu não quero ser assim. Estou com 50 anos, não quero acabar assim”.

Então ele chamou toda a sua redação e disse: “Ouçam, com a saída deste filme, está na altura de quebrar o silêncio. Temos de recolher as nossas próprias provas e fazer uma grande reportagem sobre isto”. Agiam como se não soubessem o que iriam encontrar. Mas eu acho que eles sabiam. Enviaram jornalistas para todo o país, 60 jornalistas, creio, espalhados por todo o país, para regiões onde eles nem sabiam se teriam ocorrido homicídios. Ninguém sabia porque nunca ninguém tinha investigado. Descobriram que em todos os locais para onde tinham enviado jornalistas, em todas as aldeias que encontraram, em todas as comunidades que encontraram, assassinos como Anwar, que foram criminosos recrutados pelo exército para participar no genocídio, estavam a gabar-se disso e que desde então tinham fortalecido o seu poder localmente.

E estes homens recolheram centenas de páginas de histórias sobre os assassinatos em pouquíssimas semanas, que foram reduzidas a 75 páginas de testemunhos; publicaram mais 25 páginas de fotografias e outras 25 páginas acerca do filme. É uma espécie de dupla edição especial da revista que saiu sobre os agressores responsáveis pelo genocídio de 1965, chamando-lhe genocídio e massacre. É uma espécie de edição especial do *The Act of Killing* da autoria da *Tempo Magazine*, que esgotou de imediato, pelo que tiveram de imprimir mais cópias. Mas é a maior revista noticiosa da Indonésia e foi magnífico porque significou que os indonésios começaram a ver *The Act of Killing* e sabiam que Anwar não era único, sabiam que havia dezenas de milhares de homens como o Anwar na Indonésia e que este é um problema muito mais sistémico. Não se trata de prender Anwar; trata-se de um processo muito maior que precisa de acontecer.

Isto significou que os meios de comunicação não iriam mentir mais sobre o que aconteceu. Eles falam sobre isso enquanto genocídio e certamente deixaram de falar disso como algo heroico. Até os meios de comunicação de direita, porque todos os meios de comunicação são tendencialmente de direita [na Indonésia], e os agressores deixaram de se vangloriar na Indonésia. Não acredito que se encontre um homem como o Anwar a menos que seja numa aldeia remota onde a palavra ainda não tenha chegado.

Então o filme teve um grande impacto na sociedade indonésia.

Certamente, ao nível de discurso público teve.

Isso é ótimo, porque espelha o início do filme. Essas pessoas foram influenciadas pelo filme e pelo cinema, fizeram o que fizeram por causa disso, tornaram-se atores para reinterpretar um filme e agora o seu filme, refletindo esses acontecimentos, tem novamente impacto na sociedade.

Isso é a coisa mais fantástica do filme. Sinto-me um sortudo, muito privilegiado e honrado em fazer parte de tal momento. Werner Herzog é um dos produtores executivos do filme. Numa das vezes em que me sentei com ele contei-lhe o que tinha acontecido na Indonésia e disse-lhe: “A arte não faz a diferença” e senti-me tão desapontado. Ele olhou para mim durante muito tempo, depois sorriu e disse: “Até fazer”.

Isso é excelente.

Foi um daqueles momentos em que, enquanto cineasta, receei que os indonésios dissessem: “Isto é um estrangeiro que vem cá tentar com que o nosso país fique mal visto” e que o sentimento nacionalista fosse usado para descredibilizar o filme, algo que não aconteceu de todo. Em parte porque os indonésios conseguem ver o quão íntimo sou destas pessoas, conseguem ver que aquilo vem dos próprios agressores e que uma extensa equipa indonésia participou no filme, tendo infelizmente que permanecer anónima para sua segurança.

O que podemos esperar de si a seguir? Qual é o seu próximo projeto?

Estou agora a editar um filme, devemos acabá-lo no final do ano, início do próximo, é sobre uma comunidade de sobreviventes onde o mais novo da família confronta o homem que matou o seu irmão. Passa-se na Indonésia, filmei-o ao mesmo tempo e vai sair rapidamente após o *The Act of Killing*, dentro de um ano ou dois. E aí acho que irei adotar o método que desenvolvi com o *The Act of Killing* num contexto totalmente diferente. Porque acredito que nesses momentos, quando as pessoas estão a ser filmadas, existe uma incrível auto consciencialização para quem está a ser filmado. Frequentemente os cineastas vão muito longe para esconder isso e eu acredito que devemos usar isso para explorar a forma como as pessoas se veem e como querem ser vistas. A auto consciencialização é um recurso. E este método de colocar o mundo num determinado prisma e ver todas as histórias que o constituem, creio que isso é uma área que o cinema ainda não explorou o suficiente. E é o

meio mais acertado para a explorar, pois o cinema é um meio que nos dá tantas das histórias que contamos e que fazem o nosso mundo.

Tive muito gosto em falar consigo e adorei realmente o seu filme.